

HINDEMITH · UNTERWEISUNG III



Paul Hindemith

Unterweisung im Tonsatz

I Theoretischer Teil

II Übungsbuch für den zweistimmigen Satz

III Übungsbuch für den dreistimmigen Satz

B. Schott's Söhne · Mainz

Paul Hindemith

Unterweisung im Tonsatz

III Übungsbuch für den dreistimmigen Satz

1970

B. Schott's Söhne · Mainz

Edition Schott 5205

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1970

Gesamtherstellung: Mainzer Verlagsanstalt und Druckerei, Will und Rothe KG, Mainz, Pressehaus

Printed in Germany · BSS 41924

Inhalt

	Seite
Vorwort	7
Zwölfte Übung: Dreistimmige Harmonien	9
Dreizehnte Übung: Akkordverbindungen	26
Vierzehnte Übung: Einfachste dreistimmige Sätze	42
Fünfzehnte Übung: Dreistimmige Sätze, Melodieformeln in der Oberstimme	63
Sechzehnte Übung: Tonale Funktionen	84
Siebzehnte Übung: Innertonaler Ausbau	124
Achtzehnte Übung: Lieder in homophoner Setzweise	164
Neunzehnte Übung: Sätze in dreistimmigem Kontrapunkt	195
Zwanzigste Übung: Der Tritonus	218

Zwölfte Übung

Dreistimmige Harmonien

A. Arbeitsmaterial

1. *Töne.* Die 12 chromatischen Halbtöne innerhalb einer Oktave mit ihren Wiederholungen in höheren und tieferen Oktaven sind, wie im zweistimmigen Satz, auch für drei- und mehrstimmige Konstruktionen das Tonmaterial, aus dem wir Melodien und Harmonien bilden.

2. *Zusammenklänge.* Beim horizontalen Aneinanderreihen von Tönen zu Melodien gibt es in vielstimmigen Sätzen keine anderen Möglichkeiten als diejenigen, welche uns beim Bau einstimmiger Linien leiteten. Auch sehr komplizierte Melodieschwünge lassen sich immer wieder auf die wenigen melodischen Grundtatsachen des Zellen- und Feldaufbaus, des Melodiestufenganges, des Sekundanges und alle sich daraus ergebenden Kombinationen und Abwandlungen zurückführen. Erklängen mehrere Linienzüge zu gleicher Zeit, so ist in *rein melodischer Hinsicht* ein solches Linienbündel nichts weiter als eben das Zusammenklingen mehrerer Einzellinien. Jede von ihnen folgt den bekannten Gesetzen der Melodiekonstruktion, und es entstehen durch ihr Zusammenwirken keineswegs neue melodische Effekte oder übergeordnete melodische Einheiten, die etwa mit anderen Maßstäben gemessen werden müßten.

Die Harmonien hingegen, welche in einem solchen Linienkonglomerat in jedem Punkte seines Verlaufes sich ergeben, sind nicht auf diese einfache Weise zu verstehen: sie sind nicht lediglich eine Summe von übereinanderstehenden Einzeltönen oder Einzelintervallen, deren Gesamteffekt durch ihre summierten Einzeleffekte zu erklären wäre. Jeder sich ergebende Zusammenklang von drei oder mehr Tönen (= zwei oder mehr harmonischen Intervallen) bildet vielmehr eine den bloßen Einzelintervallen gegenüber höhere Einheit mit ganz spezifischen Eigenheiten, die genau erkannt werden müssen, wenn man eine ihnen entsprechende Behandlungsweise entwickeln will. Gegenüber den elf echten zweistimmigen, aus je zwei verschiedenen Tönen bestehenden Intervallen – von denen wir überdies nur die sechs A-Intervalle als reguläre, unabhängige Harmonien benützen – erhöht sich im dreistimmigen Satz die Harmonieanzahl auf 55 mögliche reguläre dreistimmige Akkorde, das heißt solche, die aus drei verschiedenen (unverdoppelten) Tönen bestehen:

①

1 2 3 4 10 11 12

19 20 27 28 34 35 40

41 45 46 49 50 . . 52 53 54 55

Wir werden allerdings auch hier vorerst nur eine kleine Zahl besonders geeigneter Akkorde bevorzugen, so daß wir weder durch die Menge neuen Materials noch durch seine Kompliziertheit vor schwierige Probleme gestellt werden. Immerhin erweitern sich aber auch bei der Beschränkung auf wenige Zusammenklänge mit dem Schritt vom zweistimmigen zum dreistimmigen Satz die harmonischen Möglichkeiten und die daraus entspringenden Satzprobleme in beachtenswertem Maße.

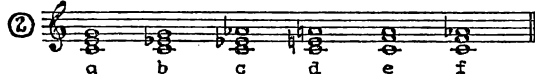
Die Zusammenklänge im dreistimmigen Satz sind von zweierlei Art. Die eine haben wir schon arbeitend kennengelernt: sie besteht aus den A-Intervallen des zweistimmigen Satzes (Quinte, Quarte, große Terz, kleine Sexte, kleine Terz, große Sexte), die den Forderungen des dreistimmigen Satzes angepaßt werden, indem man einen ihrer Töne verdoppelt. Auch die Verdreifachung eines Tones im Einklang oder in der Oktave gehört hierher. Alle diese Klänge werden späterhin im Laufe dieses Kapitels besprochen.

Die zweite Art besteht aus den oben erwähnten echten dreistimmigen Klängen, also Akkorden, die drei verschiedene (unverdoppelte) Töne enthalten.

Während des ganzen Verlaufes unserer drei- und mehrstimmigen Arbeit wird von nun an das Wort »Akkord« stets für diese echten dreistimmigen Tonkombinationen und ihre später vorkommenden mehrstimmigen Erweiterungen gebraucht. Mit »Klang« und »Harmonie« jedoch wird alles bezeichnet, was sich überhaupt für harmonische Zwecke eignet: drei- und mehrstimmige Akkorde und A-Intervalle mit oder ohne Verdopplung. »Akkorde« bestehen alle mindestens aus drei verschiedenen Tönen (später auch mehr), während Klänge und Harmonien auch aus weniger Tönen bestehen können.

Wollen wir von den echten dreistimmigen Akkorden, getreu dem oben geäußerten Vorsatz, eine kleine Zahl besonders geeigneter absondern, so kann es sich vernünftigerweise nur um die einfachsten unter ihnen handeln, und nach den Erfahrungen mit den Intervallen des zweistimmigen Satzes liegt es nahe, als die ein-

fachsten Akkorde diejenigen anzusehen, zwischen deren drei Tönen sich wiederum ausschließlich A-Intervalle spannen. Nicht nur muß der tiefste Ton mit dem mittleren und dieser mit dem höchsten ein solches Intervall bilden, auch der tiefste zum höchsten muß sich ebenso verhalten. Es gibt nur sechs Akkorde, die dieser Regel gehorchen, und, in den Rahmen einer Oktave gestellt, sehen sie wie in Beispiel 2 aus.



Diese sechs Akkorde sind nicht nur infolge ihrer Zusammensetzung aus A-Intervallen die einfachsten aller Akkorde, sie sind obendrein die direkten Abbilder oder unmittelbaren Abwandlungen naturgegebener Klangtatsachen, sie sind als harmonische Einzelercheinungen ebenso wie als Teile tonaler Abläufe durchaus eindeutig und selbständig, und entwicklungsgeschichtlich gesehen, sind sie das ursprüngliche Harmoniematerial: seit dem Beginn mehrstimmiger Musik hat sich die kompositorische Technik für lange Zeit ihrer fast ausschließlich bedient, und selbst in den Zeiten fortgeschrittenster Harmonik sind sie noch immer die basischen Akkordeinheiten, ohne deren stützende, gliedernde und zusammenhaltende Wirkung keine größere musikalische Form harmonisch befriedigend ausgefüllt werden kann. Man könnte ihre Stellung in der musikalischen Grammatik mit derjenigen der Vokale in der sprachlichen vergleichen: wohl lassen sich Worte und zur Not auch kurze Sätze ohne Vokale bilden, der eigentliche Träger des Sprachklanges ist aber doch immer im Selbstlaut zu sehen. Wegen der erwähnten konstruktiven Einfachheit und wegen ihrer Naturnähe sind diese sechs Akkorde auch diejenigen, welche sich gesänglich am leichtesten ausführen lassen: vorausgesetzt, daß sie nicht in eine völlig verschrobene Umgebung gestellt werden, deren Unübersichtlichkeit auch auf ihre klare Gestalt häßliche Schatten wirft, hat selbst der Unerfahrenste kaum jemals Schwierigkeiten, sie zu verstehen und zu singen. All das dürfte Grund genug sein, von diesen sechs Klängen als den »Grundakkorden« zu sprechen.

Wie man sieht, sind in den sechs Grundakkorden die sie aufbauenden Intervalle allemal verschieden angeordnet. Teils der verschiedenen Lage dieser Bauglieder nach, teils aus bloßen Gründen historischer Überlieferung tragen sie Namen. Die beiden ersten Akkorde (a, b) heißen *Dreiklänge*, und zwar ist a ein *Durdreiklang*, b ein *Molldreiklang* – Namen, die wir der Einfachheit halber beibehalten, obwohl wir ja keineswegs mehr der zwar sehr ehrwürdigen, aber mittlerweile doch veralteten musiktheoretischen und unpraktischen Idee des Dur- und Molldualismus in voller Überzeugung anhängen.

Schon der Name Dreiklang wird nicht ganz korrekt verwendet, da er ja logischerweise für *alle* echten dreistimmigen (aus drei verschiedenen Tönen bestehenden) Akkorde gelten müßte. Man gebraucht ihn jedoch nur für die beiden erwähnten und einige wenige später zu berücksichtigende Klänge.

Die nächsten beiden Klänge sind *Sext*akkorde, c ist der *Dur*sextakkord, d der *Moll*sextakkord.

Auch hier wieder eine kleine Ungenauigkeit in der Benennung! Der allgemeinen musikalischen Regel folgend, in Beschreibungen, Namen und Aufzählungen immer vom Tieferen zum Höheren fortzuschreiten, müßten diese Klänge eigentlich Terz-Sext-Akkorde heißen, da über ihrem tiefsten Ton zuerst eine Terz und dann eine Sexte erscheint. Da jedoch niemals Mißverständnisse mit ähnlich gebauten, aber anders benannten Akkorden aufgetreten sind, hat sich der abgekürzte Name eingebürgert.

Die letzten beiden Akkorde sind *Quart*sextakkorde, so benannt, weil sich über ihrem tiefsten Ton in der eben geschilderten Weise eine Quarte und eine Sexte aufbaut; e ist der *Dur*quartsextakkord, f der *Moll*quartsextakkord.

3. *Akkordtöne*. Wir haben schon wiederholt erfahren, daß der Einzelton nur als Bestandteil eines harmonischen oder melodischen Intervalls musikalische Bedeutung hat. Da aber schon im einzelnen A-Intervall aus physikalischen Gründen die beiden Töne trotz ihrer unzertrennlichen Intervallzusammengehörigkeit verschiedene Grade der Wichtigkeit einnehmen (verschiedene *Tonfunktionen* ausüben), so müssen sich auch im Akkord trotz der Intervalleinheit der den Akkord bildenden A-Intervalle verschiedengeartete Tonfunktionen feststellen lassen, deren Gebundensein an einzelne Akkordtöne in von Fall zu Fall wechselnder Form jedem Einzelakkord sein spezifisches Gepräge gibt. In Analogie zum A-Intervall, dessen zwei Töne *je zwei* verschiedene Funktionen ausüben konnten (nämlich diejenige des rang- und klangmäßig bemerkenswerteren Grundtones und die des minder wichtigen Intervallergänzungsstones), läßt sich leicht verstehen, daß mit der Erweiterung des zweistimmigen Klanges zum dreistimmigen auch eine Vermehrung der Tonfunktionen eintreten muß. Ehe wir die akkordbildenden Intervalle betrachten, müssen wir daher zuerst die mit den Akkordtönen verbundenen Tonfunktionen untersuchen.

Die wichtigste Tonfunktion, welche ein Akkordton ausüben kann, ist die des Grundtones. Im A-Intervall würde die Grundtonfunktion eines der beiden Töne durch eine ihn bevorzugende Kombinationstonkonstellation begründet. Da unsere Akkorde aus A-Intervallen bestehen, können wir die Fähigkeiten eines

der Akkordtöne, als Akkordgrundton zu fungieren, von den Tönen abhängig machen, die in den konstituierenden A-Intervallen als Grundtöne fungieren. Das kann leicht geschehen, wenn wir uns der Wertordnung der Intervalle (Reihe 2) bewußt sind: Die den Akkord bildenden A-Intervalle sind von ungleichem Werte; das höchstwertige unter ihnen wird notwendigerweise unsere Aufmerksamkeit mehr als die beiden anderen an sich fesseln, sein Grundton wird leichter als die der anderen als hervortretend empfunden und folglich leicht als Grundton des ganzen Akkords verstanden werden. In den beiden Dreiklängen ist das höchstwertige Intervall die Quinte; deren Grundton ist folglich als Akkordgrundton anzunehmen. In den Sext- und Quartsextakkorden ist die Quarte das den Akkordgrundton liefernde Intervall. Die Reihe der Grundtöne in den sechs Akkorden unseres Beispiels 2 ist somit c' , c' , as' , a' , f' , f' .

Noch auf eine zweite Weise ist die Grundtonfunktion eines Akkordtones als verbunden mit den in den aufbauenden A-Intervallen enthaltenen Intervallgrundtönen zu begründen: In jedem unserer sechs Akkorde gibt es drei Intervallgrundtöne, von denen, wie man durch Vergleich leicht feststellen kann, stets zwei auf *einem gleichen Ton* zusammenfallen. Der Durdreiklang $c' e' g'$ enthält in seinen Intervallen Quinte ($c'-g'$), große Terz ($c'-e'$) und kleine Terz ($e'-g'$) die drei Intervallgrundtöne c' , c' , e' , und das Doppelauftreten des c' gibt diesem Ton eine so verstärkte Intervallgrundtonkraft, daß er ohne Zweifel als Akkordgrundton empfunden wird und er das e' mühelos von einem Anspruch nach solcher Funktion verdrängt. War es in der ersten Begründung die Grundtonkraft im *wertvollsten Akkordintervall*, die einem der Akkordtöne die Grundfunktion für den Akkord zuerkannte, so ist es nun die *Anhäufung* mehrerer Intervallgrundtonfunktionen, die den Akkordgrundton bestimmt. Beide Wege führen zum gleichen Ziel.

Der Grundton ist unter allen Umständen der wichtigste Ton im Akkord. Nicht nur ist er durch die geschilderte Sachlage dessen physisches Zentrum, er ist obendrein der Ton, welcher am leichtesten die Bedeutung des Akkords im tonalen Gesamtverlauf kundgibt, und deshalb wird er ebenso wie die Intervallgrundtöne des zweistimmigen Satzes als einzeltöniger Vertreter des Gesamtklanges in den Stufengang versetzt.

Der nächst dem Grundton wichtigste Akkordton ist in allen Klängen (nicht nur den dreistimmigen) der *Baßton*, womit der tiefstgelegene Ton eines Zusammenklanges gemeint ist: in unseren sechs Grundakkorden des Beispiels 2 also jedesmal das c' . Wie in der dreidimensionalen Welt fester Körper durch die Anziehungskraft der Erde das Tieferliegende gegenüber dem Höheren durch Wichtigkeit, Schwere und Stärke sich auszeichnet (gleichmäßige Masseverteilung in den zu vergleichenden Objekten vorausgesetzt), so auch im Reich der Klänge. Diese

Bevorzugung des Baßtones durch seine Lage im Klang macht ihn allerdings – wenigstens unter den einstweilen für uns geltenden Bedingungen – doch nicht kräftig genug, um dem etwa über ihm liegenden Akkordgrundton die Hauptkraft zu rauben; dieser wird stets selbst den günstigst gestellten Baßton an Wert übertreffen. Das Verhältnis beider läßt sich leicht verstehen, wenn wir ebenfalls wieder an die physikalischen Bedingungen in der Körperwelt denken und den Grundton mit dem *Schwerpunkt*, den Baßton aber mit dem den Körper tragenden *Stützpunkt* vergleichen. Die Lage des Körpers wird immer von der Lage des Stützpunktes abhängen, die Stabilität seiner Stellung aber ist durch die Lage seines Schwerpunktes bestimmt. Klänge können wie die Körper ungemein stabil gemacht werden, wenn man Schwerpunkt und Stützpunkt zusammenfallen läßt, wenn Baßton und Grundton identisch gemacht werden. In den beiden Dreiklängen ist dies der Fall. Rückt der Schwerpunkt (= Grundton) weit hinauf im Gesamtkörper des Klanges, dann ist der Klang unstabil (= harmonisch wenig standfest) wie ein auf seiner Kante liegendes Felsstück (die Quartsextakkorde und in noch höherem Maße die beiden Sextakkorde). Da ein Akkord nicht nur in der bisher gezeigten Form auftreten muß, in der alle seine Töne in engstmöglicher Form beieinander liegen, sondern ohne Veränderung des Baßtones seine beiden oberen Töne in weiteren, oktavversetzten Intervallen bringen kann (was ja seinen harmonischen Wert nicht verändert), läßt sich dieses Abrücken des Schwerpunkt-Grundtones vom Baßton zu weitgespannten Formen und damit zu erhöhter Unstabilität ausrecken. Zwischen den extremen Stellungsverhältnissen, die Grundton und Baßton eines Akkordes eingehen können, nämlich 1) Zusammenfallen beider, 2) Grundton in höchstmöglicher Lage, lassen sich in vielstimmigen Sätzen Zwischengrade herstellen, in denen der Grundton von Fall zu Fall näher an den Baßton rückt. Er kann so weit hinuntergetrieben werden, daß er nur wenig von diesem absteht. In solch nahem Beieinandersein stören die beiden einander sehr, es mag sich eine äußerst verworrene Klangsituation ergeben. Nichtsdestoweniger mögen aber auch solche Klänge zu künstlerischen Wirkungen benutzt werden, wenn ihre Einfügung in den Gesamtverlauf einer Entwicklung, ihr Gewichtsverhältnis zu ihrer Umgebung gut berechnet werden. Um zu vermeiden, daß solche besonders gearteten Klänge unvorhergesehenerweise den ebenen Verlauf unserer Sätze stören könnten, werden wir in Zukunft keinen Klang niederschreiben dürfen, ohne fortwährend genaue Berechnungen anzustellen. Unser noch sehr einfaches Harmoniematerial bringt uns allerdings vorderhand nicht in solch gefährliche Lagen. Die einzigen beiden unter unseren sechs Akkorden, in denen der Grundton nahe dem Baßton zu stehen kommt, sind die Quartsextakkorde. Obwohl hier das verhältnismäßig nahe Beieinanderliegen beider noch keine Störung verursacht, verleiht es doch den beiden Akkor-

den einen durchaus eigenen Klangcharakter, der von dem der anderen merklich abweicht. Er hat von jeher der Musiktheorie viel zu schaffen gemacht, und auch an dieser Stelle ist noch nicht das letzte Wort darüber gefallen.

Außer den Funktionen des Grundtones und des Baßtones kann in den sechs Grundakkorden ein Ton noch eine dritte wichtige Funktion übernehmen: er kann den Dur- oder Mollcharakter des Akkordes entscheiden. In den beiden Dreiklängen, wie wir sie aufgezeichnet haben, liegt dieser Ton in der Mitte. In der Durform steht er zum Grundton (und identischen Baßton) im Verhältnis der großen Terz, und in der Mollform ist er Bestandteil einer kleinen Terz. In den beiden Sextakkorden fällt die geschlechtsbestimmende Funktion mit der Baßtonfunktion im selben Ton zusammen; im Dursextakkord ist nämlich das c' Bestandteil der kleinen Sexte $c'-as'$, welche als Umkehrung der großen Terz (die im Durdreiklang dessen Durcharakter bestimmte) im Dur-Sinne zu verstehen ist, und im Mollsextakkord ist das gleiche c' Bestandteil der großen Sexte, der Umkehrung des Intervalls, das im Molldreiklang dessen Eigenart entschied. Dieses Zusammentreffen muß (nach unseren Erfahrungen beim Zusammentreffen von Grundton und Baßton) einestils der Baßtonkraft zugute kommen, wie auch andererseits der starke Baßton den geschlechtsentscheidenden Ton an Wichtigkeit gewinnen läßt. So mangelt den Sextakkorden zwar die schon fast brutale Offenheit der Dreiklänge, dafür drückt sich in ihnen aber das Tongeschlecht in einer subtileren und dadurch vielleicht noch eindringlicheren (nicht aufdringlicheren!) Weise aus.

Zusammenfassend stellen wir fest:

1. Der Akkordgrundton tritt in der Stufengangberechnung für den ganzen Akkord ein. Ebenso wie im zweistimmigen Satz die Intervallgrundtöne, dienen im mehrstimmigen die Grundtöne der Klänge dem Ausdruck des dem realen Tongeschehen der bloßen Harmonieentwicklung übergeordneten organisierenden Verwandtschaftsprinzips. Die Wichtigkeit des einzelnen Klanggrundtones reicht deshalb weit über die einfache statische Funktion der individuellen Akkordfeststellung, der Klangstabilisierung hinaus.
2. Im Baßton hingegen drückt sich gerade diese Tendenz zu individueller Akkordfeststellung um so mehr aus. Er richtet in der Linie der untersten Stimme die Akkorde räumlich aus; er trägt die gesamte Tonmasse eines Klanges; sein von Klang zu Klang wechselndes Verhältnis zum Grundton ist uns ein verlässlicher Maßstab für den Grad der zwischen Klangstabilität und Tragfähigkeit der Unterlage spielenden Kraftströme.
3. Der Ton, an den die Entscheidung über Dur und Moll gebunden ist, dient in dieser Funktion gänzlich der Innenorganisation des Akkordes. Weder kann er dessen Stabilität und Lagefestigkeit wesentlich beeinflussen, wie es der Baßton

tut, noch wirkt er wie der Grundton auf seine Stellung im tonalen Aufbau bestimmend ein. Lediglich in Fällen, wo er wie in den Sextakkorden mit dem Baßton zusammenfällt, ist es ihm vergönnt, an der höhergearteten Funktion dieses Tones verstärkend teilzunehmen.

4. *Intervalle, Akkordwerte.* So nützlich uns die Kenntnis der Tonfunktionen von Akkordtönen für ein Urteil über die Stellung, die Spannungsverhältnisse und die tonalen Möglichkeiten eines Akkords sein mögen, sie sagt uns dennoch nicht genug über seine Innenkonstruktion und über seinen harmonischen Gebrauchswert. Hierbei müssen wir die ihn bildenden Intervalle befragen.

Es ist eine durch das primitivste harmonische Gefühl bestätigte Tatsache, daß unter sonst gleichen setzerischen, dynamischen, tonfarblichen und ausdrucksmäßigen Voraussetzungen Durdreiklänge als befriedigender, »schöner«, kräftiger, bestimmter, kurzum als wertvoller empfunden werden als Molldreiklänge. Diese fast axiomatische Tatsache hat der Musiktheorie der letzten 200 Jahre viel Kopfzerbrechen verursacht und hat sie zu Erklärungsversuchen getrieben, die alles weniger als Ruhmesblätter in der Geschichte theoretischen Denkens sind, von Tartinis (falschen) Kombinationstönen an über Oettingen-Riemanns fabulöse Untertonreihe bis zu Stumpfs Verschmelzungstheorie. Eine höher entwickelte zukünftige, auf höchster Kenntnis psychischer Vorgänge basierte Musiktheorie mag vielleicht dereinst die wahren, in unser eigenes Hörvermögen eingebetteten Gründe solcher und ähnlicher Werturteile aufdecken; solange wir aber ohne solche Aufschlüsse gelassen werden, muß uns erlaubt sein, im klingenden Material selbst Eigenschaften zu vermuten, die unser Hörvermögen zu solchen Urteilen veranlassen. Auf solcher Basis läßt sich folgende Begründung geben.

In jedem unserer Grundakkorde gibt es nach unseren vorangehenden Feststellungen einen Ton, der das Geschlecht des Klanges bestimmt. Im Durdreiklang bildet dieser Ton sowohl mit dem Grundton wie mit dem (identischen) Baßton das Intervall der großen Terz, während im Molldreiklang an gleicher Stelle die kleine Terz steht; wenn nun der das Geschlecht des Akkords entscheidende Ton zu den beiden Haupt-Tonfunktionen im Verhältnis der großen Terz steht, muß nach unserer Wertreihe der Intervalle, der Reihe 2, der ihn enthaltende Akkord, soweit sein Klanggeschlecht in Frage kommt, selbstredend wertvoller sein als derjenige mit einer kleinen Terz an der gleichen Stelle. Die gleichwohl auch im Molldreiklang enthaltene große Terz kann dieser Tatsache nicht entgegenwirken, da sie ja weder den Grundton noch den Baßton enthält, sondern aus den Tönen geringerer Wichtigkeit besteht.

Im Dursextakkord steht der den Charakter entscheidende Ton – identisch mit dem Baßton, wie früher festgestellt – zum Grundton im Verhältnis der kleinen Sexte, im Mollsextakkord dem der großen Sexte. Auch hier enthält die Durform

das höherwertige Sextintervall, die Mollform das geringere. Die in beiden Akkorden enthaltenen Terzen (kleine Terz in Dur, große in Moll) sind trotz ihres höheren absoluten Intervallwertes und trotz der Tatsache, daß sie obendrein noch den Baßton enthalten, nicht imstande, die durch das Verhältnis der kleinen oder großen Sexte ausgedrückte Geschlechtsbestimmung zu ändern; die Sexten enthalten ja den Akkordgrundton *und* den Baßton!

Der Grundton des Durquartsextakkords bildet mit dem höchstliegenden Akkordton die große Terz, an der gleichen Stelle in Moll steht die kleine Terz, womit auch für die beiden Quartsextakkorde die Höherwertigkeit der Durform nachgewiesen ist. Ihre Sexten beeinflussen diesen Entscheid ebensowenig wie die Terzen in den Sextakkorden. Sie sind ohnehin geringwertiger als die entsprechenden Terzen, und außerdem sind sie statt mit dem Grundton mit dem Baßton gebildet, der trotz seiner in einem Quartsextakkord sehr auffallenden Wichtigkeit doch prinzipiell dem Grundton untergeordnet ist.

Sind es also die Terzen und Sexten, die den Dur- oder Mollcharakter eines Akkords entscheiden, so doch nicht jede beliebige Terz oder Sexte innerhalb des Akkordgebäudes, sondern nur diejenigen, die den Akkordgrundton mitenthalten. Grundton und Terz oder Grundton und Sexte – diese Konstellationen müssen klar erkannt sein, soll das Geschlecht eines Akkords bestimmt werden. Der Dureffekt ist unzweifelhaft mit der den Grundton enthaltenden großen Terz oder ihrer Umkehrung, der kleinen Sexte, verbunden, Moll wird durch kleine Terz oder große Sexte erzeugt. Um den Dur- oder Mollcharakter von Klängen auszudrücken, sind darum keineswegs vollständige Akkorde nötig. Die entsprechenden A-Intervalle genügen schon; große Terz und kleine Sexte allein ohne hinzugefügte andere Töne erzeugen ein vollständiges und befriedigendes Durgefühl, kleine Terz und große Sexte haben ebenso eine bestimmte Mollwirkung. Die Quinte und Quarte sind in dieser Hinsicht neutral und können da angewendet werden, wo keine Entscheidung nach Dur oder Moll beabsichtigt ist.

Obwohl mit all diesen Erörterungen die Höherwertigkeit der Durakkorde gegenüber den Mollakkorden gleicher Art erwiesen ist, haben wir doch noch keinen Beweis erbracht für die Höherwertigkeit des einen Durakkords gegenüber einem Durakkord anderer Art, und solange das nicht geschah, fehlt uns eine genaue Rangordnung der Akkorde, ohne deren Kenntnis ein zuverlässiges harmonisches Arbeiten unmöglich ist.

Die höchstmögliche Vollkommenheit des Durdreiklangs wurde schon erwähnt. Sein wertvollstes Intervall ist das wertvollste überhaupt, die *Quinte*, ihr Grundton ist dazu der Grundton der ebenfalls so hochwertigen großen Terz. Der so gebildete Akkordgrundton ist identisch mit dem Baßton, das Geschlecht wird durch die große Terz entschieden – alle anderen Durakkorde können nur gering-

geren Wert als diese haben. Dursextakkord und Durquartsextakkord haben fast ein und denselben Wert, nur das Zusammenfallen von Baßton und geschlechtsbestimmendem Ton im Dursextakkord gibt diesem das harmonische Übergewicht. Die entsprechenden Erwägungen lassen sich auch für die Mollakkorde anstellen, wonach diese in der Wertreihe Molldreiklang, Mollsextakkord, Mollquartsextakkord erscheinen.

Als Gesamtergebnis unserer ausführlichen Untersuchung können wir nun sagen: Die sechs Grundakkorde haben eine feststehende Rangordnung, in welcher der Durdreiklang die höchste Stelle innehat. Ihm folgen die übrigen Akkorde in der Ordnung des Beispiels 2, und die Reihe endet mit dem Mollquartsextakkord als dem Akkord geringsten harmonischen Wertes.

Die Akkordtöne haben außer den mit ihnen stets verbundenen unveränderlichen Tonnamen (C, as', e . . .) noch generelle Bezeichnungen, aus denen das Intervallverhältnis eines jeden von ihnen zum *Akkordgrundton* hervorgeht. Man benutzt hierzu jedoch nur die Namen von nicht umgekehrten Intervallen (solche mit untenliegendem Grundton), so daß in dieser für den praktischen Gebrauch erdachten abkürzenden Bezeichnungsweise eine Quarte als Quinte, die Sexten als Terzen behandelt werden. Der aus Quinte, großer und kleiner Terz zusammengesetzte Durdreiklang würde seine drei Töne hiernach als Grundton (große) Terz und Quinte bezeichnet haben müssen. (Beispiel = Durdreiklang e-gis-h; gis ist die Terz, h die Quinte des Grundtones e), der Mollsextakkord würde aus (kleiner) Terz, Quinte und Grundton bestehen (Beispiel = Mollsextakkord as-c-f; as ist kleine Terz des Grundtones f, c seine Quinte), der Durquartsextakkord aus Quinte, Grundton, Durterz usw.

Diese Bezeichnungsweise geht zurück auf die seit Rameau ein fundamentales Prinzip der Musiktheorie bildende Möglichkeit der *Akkordumkehrung*. In ihm ist durch die stete Rückbeziehung auf den Dreiklang, von dem Sext- und Quartsextakkorde durch angebliches Umlegen des Gesamtakkordes (in Wirklichkeit findet nur ein Auswechseln von Baßtönen statt) abgeleitet sind, diese Namengebung vernünftig und leicht verständlich. In unserer vorliegenden Theorie wirkt sie zugegebenermaßen etwas anachronistisch. Da aber generelle Benennungen für theoretische Diskussionen unerläßlich sind und die bei der Verwendung der Grundakkorde erwähnten durch Bezugnahme auf den Akkordgrundton immer noch, wenn auch auf etwas umständlichere Weise, zutreffend sind, mögen sie getrost beibehalten werden.

5. *Notation*. Wir notieren alle dreistimmigen Aufgaben auf drei Linien. Wohl läßt sich das meiste Dreistimmige auf zwei Linien oder gar auf eine zusammen-

schreiben, wir wollen aber diese zur Lesefaulheit verleitende Schreibart nicht anwenden.

Lediglich der Platzersparnis halber sind die Notenbeispiele dieses Buches oft in zusammengezogener Form notiert.

Ferner wenden wir von jetzt an die den Singstimmen entsprechenden Schlüssel an. Wir beschränken uns also nicht mehr auf die bisher benutzten (siehe Beispiel 3), sondern nehmen zunächst die beiden wichtigeren c-Schlüssel dazu: Alt-schlüssel (a) und Tenorschlüssel (b) (siehe Beispiel 4), welche wie alle c-Schlüssel die Stellung des eingestrichenen c (c') angeben. Späterhin können wir auch die übrigen beiden c-Schlüssel anwenden, und Abenteuerliebenden sei auch die Benutzung der übrigen g'-Schlüssel und f-Schlüssel empfohlen (siehe Beispiel 5).



- | | |
|---|---------------------------------------|
| a) Sopranschlüssel (c') | d) hoher Baß-(Bariton-) Schlüssel (f) |
| b) Mezzosopranschlüssel (c') | e) tiefer Baßschlüssel (f) |
| c) sogenannter französischer Violinschlüssel (g') | |

Bei der Verwendung von jeher ausschließlich für Vokalnotationen gebrauchten Schlüssel (Sopran, Mezzosopran, Bariton, tiefer Baß) ist zu beachten, daß Hilfslinien fast niemals gebraucht werden. Selbst die später für instrumentalen Gebrauch adoptierten Schlüssel (Alt, Tenor) sind noch vorsichtig damit; unter den Linien benutzen sie nicht mehr als eine Hilfslinie, oberhalb geht nur der Alt-schlüssel manchmal bis zur dritten Hilfslinie, aber selbst da ziehen es die Spieler (Bratscher) vor, den bequemeren Violinschlüssel zu lesen.

Glauht man sich im Schlüssellesen und -schreiben genügend bewandert, so steht der Anwendung von instrumentalen Realtranspositionen nichts im Wege. Wir können dann schreiben (im Violinschlüssel) für

- a) B-Stimmung (B-Klarinette, Sopransaxophon, Trompete, B-Horn; man schreibt einen Ganzton höher als den beabsichtigten Ton, für Baßklarinetten, Tenorsaxophon und tiefes B-Horn eine None höher)
- b) A-Stimmung (A-Klarinette, A-Horn, eine kleine Terz höher zu schreiben; eine kleine Dezime höher für tiefes A-Horn)
- c) F-Stimmung (Englischhorn, Altklarinette, F-Horn, eine Quinte höher zu schreiben)
- d) Es-Stimmung (eine kleine Terz tiefer zu schreiben für Es-Klarinette, eine große Terz höher für Altsaxophon und Es-Horn)

e) D-Stimmung (eine große Sekunde tiefer zu schreiben für D-Klarinette, eine kleine Septime höher für D-Horn)

f) alle anderen möglichen Hornstimmungen (G, As, usw.).

Transpositionen im Baßschlüssel kommen selten vor. Tief liegende Hornstellen sind manchmal auf ihn angewiesen, transponieren die betreffenden Stellen aber in umgekehrter Richtung zu der bevorzugten Violinschlüssel-Notierung. Manche Komponisten schreiben für die Baßklarinetten im Baßschlüssel (einen Ton höher – wenig empfehlenswert). Die c-Schlüssel werden nicht für Realtranspositionen gebraucht. Man transponiert ausschließlich im Violin- und Baßschlüssel – ein Zeichen, daß das instrumentale Transpositionswesen sich erst zu einer Zeit entwickelte, in der die Oberherrschaft des Vokalen und der vokalen Notierungsweise schon gebrochen war.

In welcher Schlüssel- oder Realtransposition wir aber auch schreiben, immer wollen wir uns im Rahmen der in der Klasse verfügbaren Singstimme halten, denn nach wie vor gilt das in den zweistimmigen Übungen aufgestellte Grundgesetz: Was wir nicht singen können, ist unrichtig!

Der Grund für die Heranziehung veralteter Schlüssel und (zum Teil) heute praktisch nicht mehr angewendeter Realtranspositionen ist keineswegs in traditionsanbetender Hinterwäldlerei zu suchen. Im Gegenteil! Ein auch nur einigermaßen behender Musiker, selbst wenn er von der historischen Bedeutung von Schlüsseln und Transpositionen keine Ahnung hat, muß mit jeder Art Transposition umspringen können wie mit dem Violin- und Baßschlüssel. Hierfür muß er schon frühzeitig lernen, daß es keine Notierung in feststehender Tonhöhe gibt, so wenig wie von Natur aus »wichtigere« Schlüssel.

Man wende nicht ein, die Arbeit würde dadurch erschwert! Wann im Lehrgange eines Theorieschülers (sofern er nicht schon vorher einige Erfahrung im Schlüssellesen hat) bietet sich je wieder eine so günstige Gelegenheit, sich an transponierendes Schreiben, Lesen, Spielen und Singen zu gewöhnen? Die Kenntnisse im zweistimmigen Satz sind schon genügend gefestigt, das Umtransponieren des geläufigen Materials in andere Schlüssel darf daher kaum Schwierigkeiten bereiten. Das Lesen des durch eine dritte Stimme ergänzten Satzes macht anfangs eine gewisse Mühe, besonders wenn mehrere der ungewohnten Schlüssel oder Transpositionsnotierungen zugleich auftreten. Für Anfänger ist es dann empfehlenswert, zuerst neben zwei bekannten Schlüsseln nur einen der gefürchteten neuen zu benutzen und erst im weiteren Verlauf weitere Hindernisse hinzuzufügen. Nur auf diese Weise läßt sich der heute selbst bei vielen sonst ganz fähigen Musikern zu beklagende jämmerliche Tiefstand der Lesefähigkeit und -fertigkeit durch eine als selbstverständlich zu betrachtende Gewandtheit ersetzen.

B. Arbeitsvorgang

1. *Setzen dreistimmiger Akkorde.* Werden die aus drei verschiedenen Tönen bestehende Dreiklänge, Sext- und Quartsextakkorde in der sogenannten *engen Lage* angewendet, in der sie in unserem Beispiel 2 auftraten – die Töne sind auf den kleinstmöglichen Höhenumfang zusammengedrängt –, so besteht für das Setzen in drei Stimmen keinerlei Problem: Man verteilt die drei Akkordtöne auf die drei Stimmen, ohne eine Stimmkreuzung vorzunehmen; der Baßton kommt in die Unterstimme, und von den beiden oberen Tönen kommt der mittlere in die Mittelstimme, der höchste in die Oberstimme.

Etwas komplizierter wird die Aufgabe, wenn wir die Akkorde zur sogenannten *weiten Lage* auseinanderziehen.

Einfache Gebrauchsregel: Nicht-enge Lage ist stets weite Lage. Damit erübrigt sich die Annahme mehrerer anderer in den meisten Satzlehrbüchern spukender Spezialisierungen – gemischte Lage, eng-gemischt, weit-gemischt etc. –, die außer für den Gebrauch im Klassenzimmer keinerlei praktischen Wert haben.

Dieses Auseinanderziehen kann in einer gegebenen, durch den Baßton fixierten Stellung im Tonsystem natürlich nur die beiden Oberstimmen betreffen, da ein Umändern des Baßtones ja auch die Art des Akkords ändern und aus einem Dreiklang einen Sext- oder Quartsextakkord machen würde. In der weiten Lage kann zwischen Ober- und Mittelstimme so viel Raum gelassen werden, daß noch ein (verdoppelter) Ton desselben Akkords, oft auch mehrere, eingeschoben werden könnten (siehe Beispiel 6). Für den Abstand der beiden Unterstimmen legt man



sich nicht einmal diese Beschränkung auf; sie können so weit voneinander abstehen, wie die beteiligten Singstimmen ihrem Umfange nach (und die später folgenden Stimmführungsregeln!) zulassen. Für die beiden Oberstimmen hält man sich an den Höchstabstand einer Oktave. Das ist allerdings nur eine ganz allgemeingültige Regel; in dreistimmigen Akkorden ohne Tonverdopplung kann ohnehin kein Oktavintervall vorkommen, und wenn späterhin in Akkordverbindungen weitausladende Stimmführung einen größeren Abstand nötig macht, überschreitet man diesen Rahmen manchmal bis zu einer kleinen oder großen Dezime. In allen Satzarten, von der dreistimmigen angefangen bis zu sehr vielstimmigen und reinakkordlichen (für Tasteninstrumente), folgt man, wenn nicht ein sehr triftiger Grund für andere Behandlung vorliegt, dem Prinzip, nahe bei-

einanderliegende Akkordtongruppen in den Oberstimmen zusammenzupressen und die unteren Regionen des Satzes von solchen Tonklumpen möglichst frei zu halten. Dreiklänge in weiter Lage werden demnach besser gesetzt wie in Beispiel 7, und nicht so, wie Beispiel 8 zeigt.

ausnahmsweise:

The image shows two musical staves. The first staff, labeled with a circled '7', shows a triad in wide position with notes on the same staff. The second staff, labeled with a circled '8', shows a triad in wide position with notes on different staves, labeled 'ausnahmsweise'.

(Wenn Akkorde ohne tonalen Zusammenhang angeführt werden, sind sie stets auf c oder c' als Baßton notiert.)

Aufgabe 1 Setze Dreiklänge, Sext- und Quartsextakkorde in weiter Lage, wie beschrieben. Errichte sie statt auf c' auf beliebigen anderen Baßtönen.

2. *Akkordinhalt einer Tonalität.* Der gesamte Bestand einer Tonalität an Dreiklängen, Sext- und Quartsextakkorden beträgt, da zu einem tonalen Verwandtschaftsbezirk die Tonika mit elf Verwandten gehört und wir sechs verschiedene Akkorde haben, jetzt 72 Akkorde (siehe Beispiel 9).

Nichts hindert uns, Gruppen wie die auf cis' oder es' usw. enharmonisch wechselt zu notieren (des' statt cis' usw.). Wir müssen allerdings darauf achten, die Akkordintervalle in der einfachen Form zu notieren, wie das Ohr sie hört: eine große Terz wird als große Terz geschrieben und nicht etwa als verminderte Quarte – mit anderen Worten: in den 6 Grundakkorden darf keines der den Akkord bildenden Intervalle als übermäßig oder vermindert geschrieben werden.

Aufgabe 2 Notiere die 12 verschiedenen Akkordgruppen des Beispiels 9 in anderen Tonalitäten, z. B. die zweite Sechsergruppe in Es (was die Akkorde auf den Baßton Fes oder E stellen würde), die fünfte in H (Baßton Dis oder Es), die neunte in F usw. Wende dabei die vorher geübte weite Lage an.

Wie man sieht, dehnen die verschiedenen Notierungsmöglichkeiten die Tonalität wenigstens der geschriebenen Form nach sehr weit aus. Es ist zwar in einfachen tonalen Verhältnissen kaum anzunehmen, daß z. B. in der Tonalität H ein Des-Dur-Dreiklang auftrete, in komplizierteren Anordnungen ist das aber nicht ausgeschlossen, und deshalb sollen solche Fälle hier durchaus berücksichtigt werden. In welchen Umständen die eine oder die andere Schreibweise angewendet wird – ob also in H der eine große Sekunde höher stehende Akkord als auf Cis oder auf Des stehend notiert wird –, kann hier noch nicht entschieden werden.

Der Akkordvorrat ist für jedes mögliche tonale Zentrum natürlich immer nur dieselbe Gruppe von 12 mal 6 Akkorden, und neben der an sich unwesentlichen Variationsmöglichkeit der Notierungen unterscheidet sich die Akkordreihe in ihrer Anwendung in anderen Tonalitäten von der in C nur durch ihre gänzlich verlagerte Stellung zum Zentralton der Tonalität: Die Akkordgruppe (6 Akkorde) auf g' des Beispiels 9 ruht auf einem Baßton, der im bestmöglichen Verwandtschaftsverhältnis zu c steht (Dominante), zum Zentrum Es aber weniger Affinität zeigen würde und weitestmöglich vom Zentrum Des entfernt wäre.

⑨ *in C*

The image shows a musical score for Example 9, titled 'in C'. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that uses various chords and intervals, with some notes appearing to be doubled. The notation includes various accidentals and stems, suggesting a complex harmonic structure. The score is presented in a clear, legible format, with each staff containing a series of notes and rests.

3. Setzen von A-Intervallen mit Tonverdopplung. Den Harmoniewert und die Tonfunktionen dieser Zusammenklänge kennen wir zur Genüge vom zweistimmigen Satz her. Die Dreistimmigkeit stellt uns bei manchen von ihnen allerdings vor gewisse Probleme.

a) Quinte, große und kleine Terz mit verdoppeltem Grundton (siehe Beispiel 10). Diese Klänge werden wie vollwertige dreistimmige Akkorde verwendet. Nur auf dem Klavier erscheinen sie zweistimmig, was sie dort in der Umgebung von echten dreistimmigen Akkorden abgeschwächt erscheinen läßt. Das ist aber keineswegs der Fall bei gesanglicher Ausführung; hier bewahren sie ihren dreistimmigen Charakter.

⑩

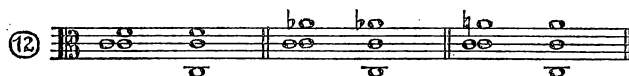
The image shows a musical score for Example 10. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that uses various chords and intervals, with some notes appearing to be doubled. The notation includes various accidentals and stems, suggesting a complex harmonic structure. The score is presented in a clear, legible format, with each staff containing a series of notes and rests.

b) ⑤, ③ und ②³ mit verdoppeltem oberem Ton (siehe Beispiel 11). Hier ist der Grundton noch immer stark genug, gegen das mengenmäßige Übergewicht des

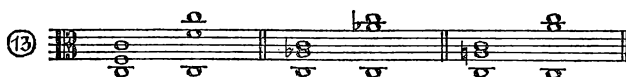
verdoppelten oberen Tones die Eigenart des betreffenden Intervalls zu erhalten. Abgesehen von der durch die verdickte Oberpartie etwas verminderten Standfestigkeit und weniger intensiven harmonischen Kraft (die sich beim Hörer in einem Gefühl des Gehobenseins, Schwebens äußert) haben diese Klänge ähnliche Harmoniewirkung und dienen darum ähnlichen Zwecken wie die der vorerwähnten Gruppe.



c) ④, ⑤^b und ⑥ mit verdoppeltem Baßton (siehe Beispiel 12). Ebenso wie die entsprechenden Klänge des zweistimmigen Satzes sind diese ziemlich schwächliche Gebilde, denen allerdings durch den verdoppelten Baßton etwas Kraft zugefügt wird. Die ④ als selbständiger Klang dürfte wenig anwendbar sein, ihrer Hinneigungsfähigkeit (D, N, N!) zu ③ wegen, und auch die beiden Sexten haben meist nur da Berechtigung, wo die Stimmführung sich der Anwendung eines vollständigen Sext- oder Quartsextakkords widersetzt.

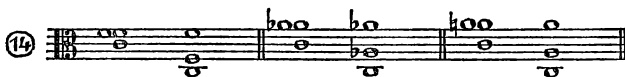


Eine Mittelstellung zwischen diesen Klängen und den unter b) erwähnten nehmen die in Beispiel 13 angeführten ein. In ihnen tritt zu den untenliegenden schwächlichen Intervallen ④, ⑤^b und ⑥ als verstärkendes Element das entsprechende unumgekehrte Intervall mit untenliegendem Grundton: zur ④ die ⑤, zur ⑤^b die ③, zur ⑥ die ②. Dadurch gewinnen sie ein wenig an harmonischer Kraft und wirken etwas stabiler als die Klänge des Beispiels 12, ohne jedoch ganz die Stärke derjenigen des Beispiels 11 zu erreichen.



d) ④, ⑤^b und ⑥ mit verdoppeltem oberem Ton (siehe Beispiel 14). Der verdoppelte obenliegende Grundton bringt die konstitutionelle Unstabilität dieser Gebilde erst recht zum Vorschein. Was bei den Intervallen mit untenliegendem Grundton ihre Kraft und Standfestigkeit noch besonders unterstreicht (Verdopplung des Grundtones), erreicht bei den nach dem entgegengesetzten Prinzip gebauten ganz das Gegenteil: sie erwecken auf klanglichem Gebiete den Eindruck, der auf sichtbarem Gebiet von weitbauchigen Amphoren mit schwachen Füßen ausgeht (besonders die ④!). Solche Konstruktionen verrichten nur da einigermaßen gute Dienste, wo mit ihrem gegen das Schwergewicht gehenden Bau besondere künstlerische Absichten erfüllt werden sollen oder wo in einem

sonst aus stabilen Klängen bestehenden Satzverläufe kein anderer Ausweg bleibt.



e) Die *Verdreifachung von Tönen* kann in Formen auftreten, wie sie in Beispiel 15 dargestellt sind. Auch sie wird, da ihre Wirkung so sehr von der der anderen, harmonievolleren Klänge absticht, nur in besonderen Fällen angewendet werden dürfen.



C. *Musterbeispiele*

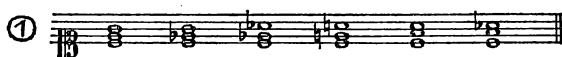
Keine Musterbeispiele in dieser Übung.

Dreizehnte Übung

Akkordverbindungen

A. Arbeitsmaterial

Die in der vorigen Übung aufgestellten sechs Grundakkorde

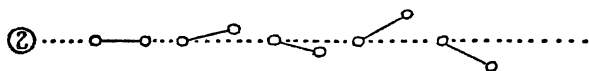


und die ebenfalls dort besprochenen A-Intervalle mit Tonverdopplung sind das Klangmaterial dieser Übung. Sie werden nicht nur auf dem Baßton c', sondern auch auf allen anderen Baßtönen errichtet.

B. Arbeitsvorgang

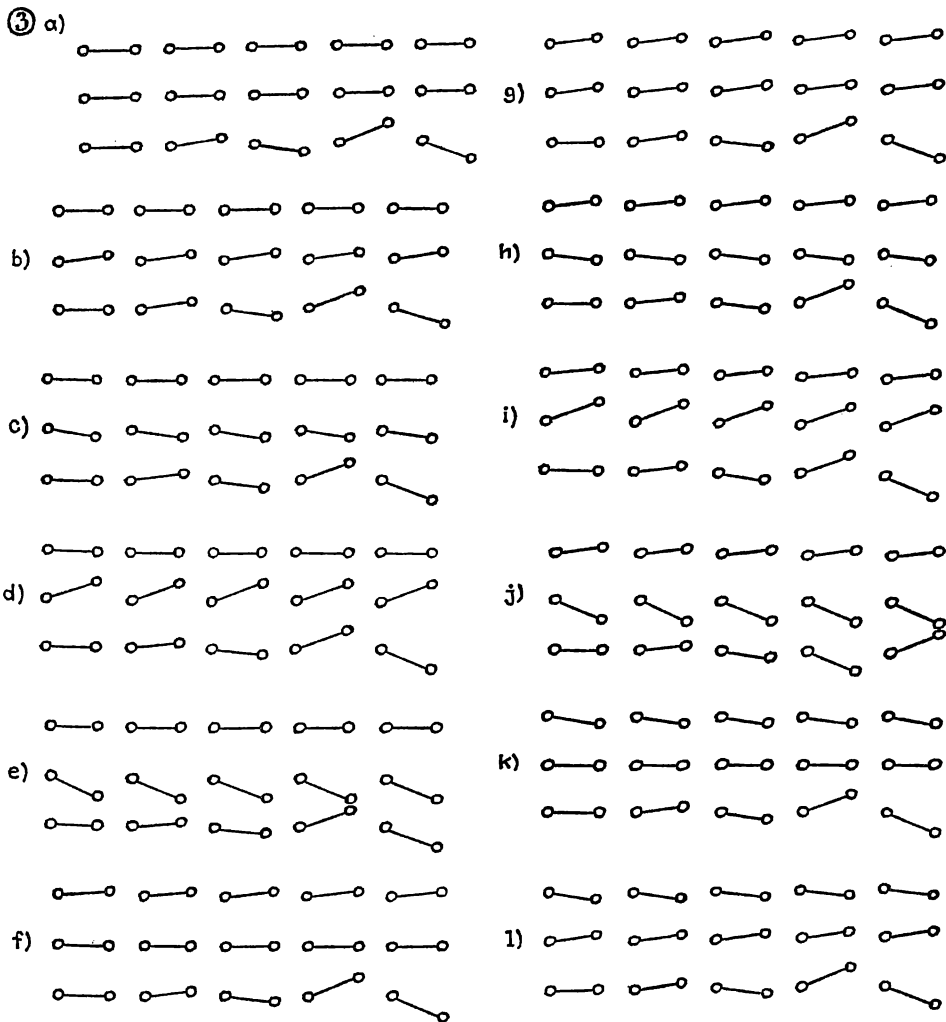
1. *Möglichkeiten der Stimmbewegung.* Zwei aufeinanderfolgende Töne der Einzelstimme können auf folgende Weise miteinander verbunden sein: die Stimme bleibt vom ersten zum zweiten Ton liegen; sie erreicht den zweiten Ton durch stufenweises Auf- oder Abwärtsgehen; sie erreicht ihn durch einen Aufwärts- oder Abwärtssprung.

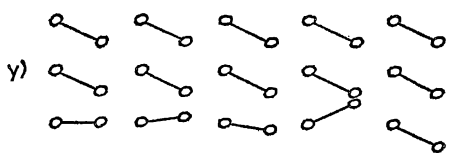
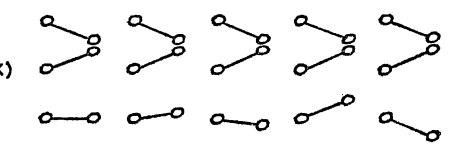
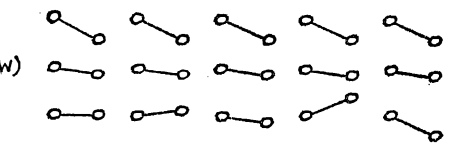
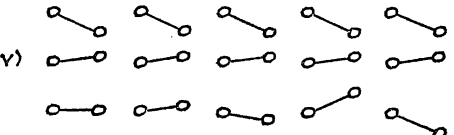
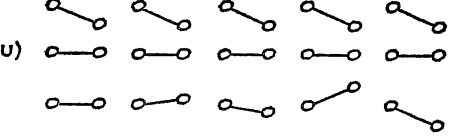
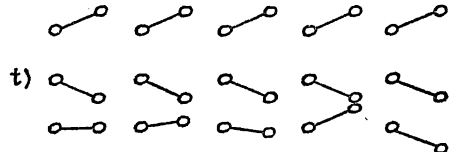
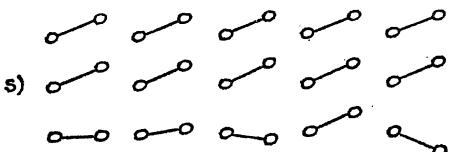
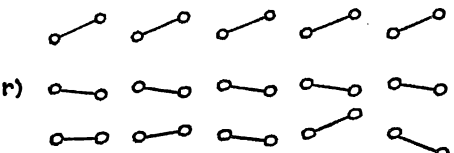
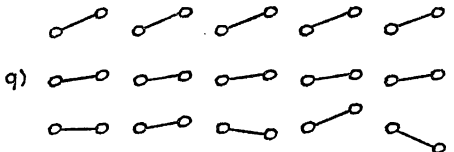
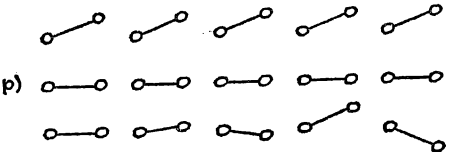
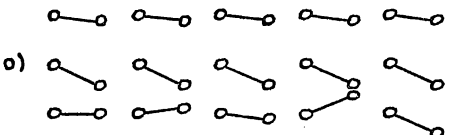
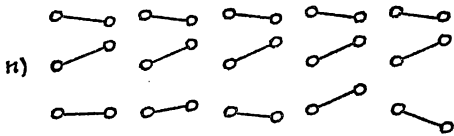
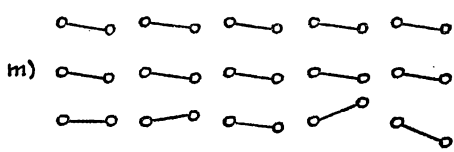
Graphisch läßt sich das etwa so darstellen:



Unter stufenweiser Bewegung ist stets das Fortschreiten in diatonischen Halbton- oder Ganztonschritten zu verstehen. Als kleinster Sprung gilt die $2\}^3$ in der Schreibart als kleine Terz; als übermäßige Sekunde nimmt dieses Intervall eine Mittelstellung zwischen Stufenbewegung und Sprüngen ein, über die wir uns jetzt nicht den Kopf zu zerbrechen brauchen, da vorderhand ja nur die echten (auch in der Schreibart als solche kenntlichen) A-Intervalle angewendet werden und späterhin durch Vorschriften der Gebrauch der $2\}^3$ (übermäßigen Sekunde) so geregelt wird, daß die Frage nach Schritt oder Sprung bedeutungslos wird.

Jede der drei Stimmen im dreistimmigen Satz hat diese fünf melodischen Möglichkeiten. Da aber im Zusammenwirken dreier Stimmen Klänge verwendet werden und diese Klänge (harmonische Erscheinungen) durch Stimmbewegung (melodische Vorgänge) miteinander verbunden werden müssen, um tonale Gebilde zu erzeugen, so lassen sich sämtliche zwischen zwei Klängen denkbaren Verbindungsmöglichkeiten auf folgende Weise darstellen:





Nach einer Reihe von Untersuchungen über Eigenart und Verwendungsweise dieser Verbindungsschemata wird es unsere Aufgabe sein, sie in Töne umzusetzen. 2. *Melodische, harmonische und rhythmische Bedeutung der Verbindungsschemata.* Ein materialistisch veranlagter Beurteiler würde geneigt sein, in unseren bis aufs Kleinstmögliche reduzierten Verbindungsmodellen die Keimzellen musikalischen Geschehens zu erblicken. Kennt man sie genau und weiß man alle zu ihrer Ausführung nötigen Handgriffe einwandfrei anzuwenden, so müßte das Komponieren dreistimmiger Sätze nichts weiter sein als ein Aneinanderreihen einer gewissen Anzahl dieser Urverbindungen.

Ein mehr idealistisch Veranlagter möchte entgegnen, daß durch bloßes Addieren von Einzelheiten sich so wenig ein wenn auch noch so kleines Kunstwerk schaffen ließe wie in einer Retorte der Homunkulus durch Zusammenwerfen aller den Menschenkörper aufbauenden chemischen Stoffe.

Welche Ansicht ist die richtige:

Nach ästhetischen Gesetzen, für die einzig eine zu Ende gehörte und verstandene musikalische Form als Ausgangspunkt dient, ist des Materialisten Ansicht und Urteil einfach lächerlich. Wie wir schon gesehen haben, entstehen selbst in den wenigen aufeinanderfolgenden Tönen von zwei oder drei melodisch ausgebreiteten Intervallen Beziehungen, die sich nicht einfach als die Summierung von Einzeltönen oder von den zwischen je zwei Tönen gespannten Intervallen erklären lassen. Den niedrigsten Grad dieser den Einzeltönen und -Intervallen übergeordneten und von ihrer summierten Wirkung wesensverschiedenen nächsthöheren formbildenden melodischen Einheiten haben wir schon in den harmonischen Zellen und Feldern der Melodie einerseits, in den Sekundgängen andererseits kennengelernt. Diese schon höhergearteten Formteile wiederum verhalten sich zu den aus einer Vielheit ihrer selbst gebildeten noch umfassenderen Form ebenso wie ihr eigenes Aufbaumaterial: Auch hier ist der ästhetische Gesamteffekt der Form keineswegs gleich den summierten Einzeleffekten der aufbauenden Formteile. Diese erzeugen stets ein neues, übergeordnetes Formelement, das für das Verstehen der Gesamtform unerläßlich ist. Daß dem so ist, läßt sich leicht beweisen durch den Vergleich mit dem Eindruck, den ein gesprochener Satz auf unser Auffassungsvermögen macht. Wollten wir jedes einzelne Wort einzeln hören und verstehen, so würde der Satz uns kaum etwas sagen, in den meisten Fällen würde er sogar sinnlos bleiben, weil durch das fortgesetzte Konzentrieren auf kleinste Formeinheiten wir die Möglichkeit verlören, die Gesamtform zu überblicken. Nicht nur das! Selbst das einzelne Wort hat an sich keine höhere Bedeutung. Wir müssen erst den ganzen Satz zu Ende gehört und verstanden haben, um zu wissen, warum z. B. das eine Wort im Genetiv, das andere im passiven Imperfekt stand usw. Es ist also das Ganze, das die Einzelheiten bestimmt,

und keinesfalls die Einzelheit, deren Aussehen und Spezialform die Gesamtform bestimmt und entwickelt. Wir werden noch wiederholt auf diese Tatsache zurückkommen müssen.

Der mit diesen Überlegungen ad absurdum geführte Materialist mag nun einwenden, daß er ja gar nicht die ästhetische Wirkung des Kunstwerkes gemeint habe, obwohl er sie als selbstverständlich, unvermeidlich und ihren eigenen Gesetzen gehorchend vorausgesetzt hatte. Und hierin müssen wir auch ihm recht geben. Beide Ansichten haben ihre Berechtigung, und ihre Verschiedenheit erklärt sich aus der Verschiedenheit des Standpunktes, den beide Beurteiler einnehmen, und aus der Verschiedenheit der Richtung, die sie einschlagen. Ein Haus, das wir von der Straße zum Dach hinaufblickend anschauen, bietet uns ein völlig anderes Bild als dasselbe Bauwerk, von seinem Dach aus in der Richtung nach unten betrachtet, und doch bleibt das beschaute Objekt unverändert.

Obwohl wir späterhin in allerausgiebigstem Maße stets die endgültige Form jedes zu bildenden Musikstückes im Auge haben und die gesamten notwendigen technischen Vorgänge auf dieses eine Ziel einstellen werden (des Idealisten ästhetische Anschauung!), wollen wir doch in der vorliegenden Übung lediglich des Übens wegen und zur klaren Erkenntnis der grundlegenden *technischen* Begriffe dieses höhere Ziel völlig vergessen und so handeln, als ob des Materialisten einseitig angeschaute Welt auch die unsere wäre und keine andere existierte. Lediglich auf ihre materialistische Beschaffenheit, auf die Machart hin betrachtet, ist eine Komposition nun tatsächlich nichts anderes als eine Folge von Fortschreitungen der angegebenen Art. Sie sind die kleinstmöglichen Einheiten, in denen das gleichzeitige Wirken aller drei musikalischen Bauelemente – Melodie, Harmonie, Rhythmus – schon spürbar ist, die aber darüber hinaus mit der Gesamtform, die sie selbst aufbauen helfen, nichts gemein haben – ebenso wie in zwei durch Mörtel verbundenen Ziegeln zwar schon alle im fertigen Bauwerke wirkenden formbildenden Kräfte spürbar sind und trotzdem sich aus dieser strukturellen Urverbindung keinerlei Schluß auf die Gesamtform des Baues ziehen läßt.

Die Tätigkeit der melodischen und harmonischen Energie, die später beim Bau ausgedehnterer Formen unser fast ausschließliches Diskussionsthema bilden wird, kann hier, wo beide sich ja nur zu einem sehr geringen Grade entfalten dürfen, mit kurzen Worten erledigt werden. Außer dem bloßen linearen Fortschreiten von Ton zu Ton entwickeln sich keinerlei melodische Erscheinungen; die übergeordneten Zellen-, Feld-, Sekundgang- und Melodiestufengang-Probleme können der Kürze der Verbindungen wegen noch nicht auftreten. Diese einfachste melodische Stimmenfortschreitung wird durch entsprechende Vorschriften geregelt werden, und auch für das Harmonische, das sich ja hier noch gar nicht auf

der umfangreicheren Basis der tonalen Verwandtschaften ausbreiten kann, werden dieselben Vorschriften genügen.

Über die Möglichkeiten der rhythmischen Konstruktion unserer Beispiele wollen wir aber doch etwas ausführlicher reden. Umso mehr, als das rhythmische Element erfahrungsgemäß zwar in seinen Auswirkungen wohlbekannt ist, sich aber der analytischen Erfassung seines Wesens und einer davon abgeleiteten logisch entwickelten Arbeitsmethode bisher gänzlich entzogen hat. Mit Hilfe unseres Gefühls, unserer Erfahrung können wir zwar musikalische Formen aufbauen; was jedoch die rationalen Grundlagen des zeitlichen Ablaufs dieser Formen sind, können wir nicht sagen. Melodie und Harmonie haben sich willig der Untersuchung gebeugt – so willig, daß nach den Hunderten von vorher veröffentlichten Theorielehrbüchern auch noch dieser Band mit Abhandlungen über die alten Probleme vollgestopft werden konnte – der Rhythmus aber (der durch seine zeitaufteilende Eigenschaft die proportionale Länge der melodie- und harmoniegefüllten Formteile regelt) ist auch heute noch so gut wie ungebändigt. Lediglich in so kleinen Formpartikeln wie den vorliegenden Urtypen von Verbindungen läßt sich das Rhythmische klar übersehen, und deshalb mögen hier noch einige spezielle Betrachtungen über ihre rhythmische Konstruktion folgen.

3. *Rhythmische Ordnung.* Bei der rhythmischen Organisation unserer Beispiele haben wir zu beachten: das Tempo der Klangfolge, die Zeitdauer der Einzelklänge und die Akzentlage.

Um ganz korrekt zu sein, müßten wir hier auch noch eine andere Erscheinungsform des Rhythmus in Betracht ziehen: *das Metrum*. Unter diesem Namen verstehen wir die in (meistens) gleich langen, symmetrischen Zeitintervallen (Schlägen) fühlbare, starre und schablonenhafte Unterlage aller musikalischen Formen – etwa dem Zentimeter- oder Millimeterpapier vergleichbar, das einer Zeichnung zum Maß dient, oder (besser noch) dem Maßsystem von Jahren, Wochen, Tagen, Stunden und anderen pendelschlägigen Zeitbruchstücken, in die sich alle unsere Lebensvorgänge eingepreßt finden. Dem eigentlichen Rhythmus vergleichbar ist hingegen die unendliche, in ungleichlangen, unsymmetrischen Zeitabschnitten abrollende Folge dieser Vorgänge selbst, die als das formale Hauptgeschehen zwar den metrischen Zeitschlägen überlagert ist, zum Verständnis ihres zeitlichen proportionalen Zueinanderverhaltens jedoch deren regelmäßiger Unterlage bedarf.

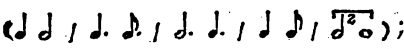


Im Vergleich zum Rhythmus bietet das Teilgebiet des musikalisch Metrischen wenig Probleme. Da diese auch nur in Verbindung mit den rhythmischen Kernfragen zur Geltung kommen, werden sie neben diesen in den folgenden Zeilen

nur ganz oberflächlich gestreift. Außerdem werden wir später noch reichlich Gelegenheit haben, auch über das Metrum ausführlich zu sprechen.

Das Tempo einer Klangfolge beeinflußt das als Basis unseres musikalischen Gefühls wirkende Auffassungsvermögen insofern, als die dem Rahmen eben dieses Vermögens sich einfügenden Extreme äußerster Schnelligkeit des Harmoniewechsels und äußerster Langsamkeit mit allen Zwischengraden natürlich auch entgegengesetzte Gefühlzonen berühren: Dieselbe Harmoniereihe, schnell gespielt oder gesungen, wird notwendigerweise heiterer, lockerer, weniger drückend wirken als in langsamem Tempo, wo sie die Gefühle des Ernstes, der Schwere, der Trauer auslösen mag.

Ein anderes ist die *Zeitdauer der Einzelklänge* in einer Folge: Im schnellsten Zeitmaß eines Stückes können sehr lang gehaltene Töne vorkommen, während im langsamsten Tempo schnellstmögliche Tonfolgen auftreten mögen. Können nun allerdings schon beim Tempo die Bezeichnungen »schnell« und »langsam« nur in bezug auf einen als Norm angenommenen metrischen Pendelschlag (etwa unseren Puls) als feststehend angesehen werden – »schnell« kann in diesem Zusammenhang ja so wenig die Geschwindigkeit des Lichtstrahls bedeuten, wie »langsam« etwas mit der Zeitdauer zu tun hat, in der dieser von einem fernen Sternnebel zu unseren Refraktoren gelangt –, so ist, was die Dauer des Einzelklanges angeht, noch weniger ein absolutes Maß anwendbar. Kommen in einem schnellen Tempo sehr lang gehaltene Töne vor, so werden sie als solche nur verstanden, wenn die schnelle metrische Grundlage des Tempos durch kurze Zwischentöne festgestellt wird. Ist das nicht der Fall und sind die Töne alle lang gehalten, ohne daß durch gegenübergestellte andere Zeitwerte das proportionale Verhältnis zwischen Länge und Kürze klargestellt würde, so wird die ununterbrochene Folge solcher Töne notwendigerweise als »langsam« empfunden. Obwohl nun diese Bedingtheit zwischen Tempo und Tondauer besteht, können wir doch im Rahmen unserer technischen Versuche beide Formen zeitlicher Aufeinanderfolge als voneinander unabhängig betrachten. Wir können zwei »lang gehaltene« Akkorde aufeinander folgen lassen und sie einfach als solche ansehen, ohne zu bedenken, daß sie auch zwei lang gehaltene Klänge in einer im übrigen in Klängen kürzester Dauer sich bewegenden Form sein könnten. Und zwei »kurze« Klänge mögen als solche gelten, ohne als zu einem »langsamen« Tempo gehörig empfunden zu werden. Auch Klänge ungleicher Zeitlänge mögen ohne Rücksicht auf ein gedachtes Tempo einander folgen, was in extremen Fällen zu einer \circ mit nachfolgenden  (oder umgekehrt) führen würde – mit einer großen Anzahl anderer, durch unsere normalen bipartiten Notenwerte wie auch durch kompliziertere

Notationsweisen (Triolen, Quintolen usw. oder Teile solcher) ausdrückbarer Längenverhältnisse.

Wie Zeitdauer der Einzelkomponenten einer Folge und Tempo der Gesamtgruppe sich nicht unmißverständlich darstellen lassen, ohne aufeinander Bezug zu nehmen, und doch für Zwecke der Analyse und Übung als selbständig angesehen werden können, so kann auch die *Lage der Akzente* nur in Verbindung mit diesen beiden Faktoren richtig aufgefaßt werden – und trotzdem können wir ebenfalls für die gedachten Zwecke dem Prinzip der Akzentanordnung die Unabhängigkeit sozusagen auf Abruf zugestehen: in jedem unserer Beispiele mag auf einen der beiden Akkorde ein metrischer Akzent fallen, ohne daß wir uns fragen, zu welcher höheren metrischen oder rhythmischen Einheit diese Zweiergruppe gehören mag. Bekanntlich gibt es nur zwei fundamentale Akzentgruppierungen, aus denen alle anderen metrischen Ordnungen sich aufbauen lassen: entweder fällt ein Akzent auf die erste von zwei oder die erste von drei gleichlangen metrischen Zeiteinheiten (die rhythmisch in mannigfachster Weise aufgeteilt sein mögen – siehe später die 19. Übung!), wobei man nach Bedarf die unakzentuierten Teile jeder Gruppe dem Akzent auftaktig voranstellen mag. Schnelles Tempo kann die Akzente so aneinanderrücken, daß sie zum Teil verschwinden; und die Zeitdauer von Einzeltönen mag ebenfalls das Gefühl für die Akzentlage stark beeinflussen, z. B. in langen Tönen, bei denen durch ihre Dauer der metrische Puls nicht mehr verfolgt und daher die regelmäßige Akzentfolge einer vorangehenden Entwicklung nicht weiter wahrgenommen werden kann. Die zweigliedrigen Verbindungen unserer Übung fügen sich auf die natürlichste Weise der zweiteiligen Akzentanordnung. Die dreiteilige ist jedoch durch die Zweigliedrigkeit der Übung nur mit Zuhilfenahme der Zeitdauer des Einzelklanges darzustellen, so nämlich, daß wir dem einen Klang zwei Drittel der Gesamtlänge geben und dem anderen ein Drittel ; andere Gruppierungen in dreiteiliger Akzentlage sind auf so kurzem Raum nicht deutlich zu machen ( kann ebenso gut als  usw. verstanden werden!). Im übrigen schrumpft für uns in der vorliegenden Übung das Problem der Akzentanordnung zu der Frage zusammen, ob der erste Klang den Akzent hat oder der zweite; oder besser (da wir den Taktstrich als das Zeichen ansehen, das die Stelle des Hauptakzentes einer Folge angibt): ob der erste Klang einer Verbindung unmittelbar vor oder nach dem Taktstrich zu stehen kommt. Wenn wir nach vielen Erörterungen endlich dazu schreiten werden, die Verbindungsschemata durch Töne darzustellen, empfiehlt es sich, in der Niederschrift sowohl die Zeitlängen der einzelnen Klänge und die Akzentlage zu markieren wie auch beim Singen das Tempo zu berücksichtigen.

4. *Stimmführung und Akkordfortschreitung.* Die folgenden Vorschriften regeln, wie schon angedeutet (S. 30f.), sowohl das Verhalten der Einzelstimmen wie auch die Bewegung der Harmonie von Akkord zu Akkord. Da wir verabredungsgemäß uns auf nichts anderes als die rein technischen Vorgänge beschränken wollen, müssen wir vermeiden, diesen Fortschreitungen schon die Merkmale eines bestimmten Satzstiles aufzuprägen. Schon das Erwähnen dieser Möglichkeit mag lächerlich erscheinen, da man ja solch kleine Satzausschnitte schwerlich in kontrapunktischer oder homophoner Technik ausarbeiten kann; immerhin wäre es aber denkbar, gewisse markante Stimmführungseigentümlichkeiten, die sich schon im Fortschreiten von einem Akkord zum anderen zeigen können, hervorzuheben. Das soll vermieden werden. Wir halten uns an einen für spätere mehr künstlerische Zwecke wenig bedeutenden neutralen Satzstil. Die Regeln hierfür sind über diese Übung hinaus unverpflichtend, sie genügen gerade für das hier zu Erreichende. Erscheinen einige dieser Regeln auch in späteren Übungen, so werden sie dort unter Bezugnahme auf ihr erstes Erscheinen nochmals erwähnt, dann aber mit der ausgesprochenen Absicht, unter Betonung des stilistisch Wünschenswerten der Errichtung intelligent konstruierter musikalischer Formen zu dienen.

Die 125 Verbindungsmuster unterscheiden sich in der Bewegung der sie darstellenden Stimmen einmal durch die Richtung – eine Stimme bewegt sich entweder aufwärts oder abwärts – und zum anderen durch den Höhenunterschied zwischen Ausgangston und Zielton (Schritt – Sprung). Es ist natürlich nicht gleichgültig, ob eine Stimme aufwärts oder abwärts geführt wird. Nicht nur ist es, wie die alltägliche Erfahrung lehrt, unter sonst gleichen Umständen viel leichter, die widerstandslose Abwärtsbewegung auszuführen als das Aufwärtsgehen, das durchaus dem physischen Vorgang des Hebens eines Gegenstandes und dadurch dem Überwinden eines Widerstandes entspricht. Dieser Unterschied in der aufzuwendenden Mühe hat außerdem auch den entsprechenden Effekt auf das Empfinden des Hörers: Fallende Bewegung wird unter normalen Bedingungen das Gefühl der Entspannung, aufwärtsgehende das der Anspannung hervorrufen, und diesen elementarsten Gefühlsgegensätzen lassen sich leicht alle verwandten und abgeleiteten Gefühlsstufen beordnen, die den Hörer zu Trauer und Heiterkeit, zu Schrecken und heroischem Mut, zu Depression und freudigster Entschlußkraft mit allen erdenklichen Zwischenstufen anregen (allzugroße Emotionen werden unsere primitiven Urverbindungen wohl kaum hervorrufen!). Soweit die Bewegung jeder der drei *Einzelstimmen* in Frage kommt, gilt folgendes: Wir schreiben keine übermäßigen und verminderten Fortschreitungen, keine Chromatik, keine Enharmonik, keine Septimen- oder Nonensprünge. Sext- und Oktavsprünge können in jeder Stimme vorkommen. Tonwiederho-

lungen werden dort angewendet, wo das betreffende Verbindungsmuster sie verlangt.

Etwas komplizierter sind die Vorschriften, welche das *Zusammengehen der Stimmen* regeln.

a) *Stimmkreuzungen* sind nicht erlaubt, aus dem in der *Regel 16* (zweistimmiger Satz) angegebenen Grunde.



b) *Quartparallelen*, die wir im zweistimmigen Satz vermieden hatten, sind zwischen den beiden Oberstimmen und den beiden Unterstimmen unbedenklich zugelassen.

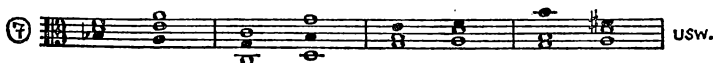


Der Eindruck der Unstabilität, den diese Führungen in der Zweistimmigkeit erwecken, verbunden mit dem unselbständigen Koppeffekt der beteiligten Töne, verliert sich in der dreistimmigen Fassung völlig. Was auch immer die hinzugefügte, an der Parallele nicht teilnehmende Stimme tun mag, ob sie liegenbleibe, sich in gleicher Richtung mit der Parallele oder gegen diese bewege, in allen Fällen wird die vollere Akkordharmonie, die zum mindesten zu einer der beiden Quartan tritt, die Aufmerksamkeit vom Koppeffekt der Parallele ablenken.

Quartparallelen zwischen den beiden Außenstimmen vermeiden wir auch jetzt noch. Die Auffälligkeit der Parallelführung in Außenstimmen kann im dreistimmigen Satz durch keinerlei Mittel abgeschwächt werden; auch nicht durch das im Augenblick Drastischste, die Gegenbewegung der Mittelstimme.



Verdeckte Quartan (aus kleinerem Intervall aufwärts in eine ④ gehend) verlieren durch das Hinzutreten der dritten Stimme gänzlich ihre Auffälligkeit und sind daher bedingungslos zugelassen.

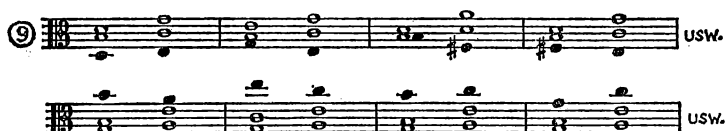


c) Von *Quintparallelen* hält man auch jetzt noch den Satz frei. Weder sollen sie zwischen Mittel- und Oberstimme erscheinen noch zwischen beiden Unterstimmen oder den beiden Außenstimmen. Der untenliegende Grundton der ⑤ hat so sehr das Übergewicht, daß der Begleitton kaum über das Wesen eines

grundtonverstärkenden und -bestätigenden Obertones hinauskommt; dadurch kommt der Parallelgang uns als zwar harmoniegefüllte, aber doch zu deutlich einer einzigen Linie untergeordnete Kopplung zum Bewußtsein. Auch die Gegenbewegung einer dritten Stimme schwächt diesen Eindruck nicht genügend ab.



Verdeckte Quinten (aus kleinerem Intervall aufwärts zur ⑤) sind zwischen den beiden Oberstimmen und den beiden Unterstimmen gut; die dritte Stimme, wie immer sie sich auch bewegen möge, nimmt stets den Effekt starken Hindrängens zur grundton-überbetonten ⑤ hinweg.



Die beiden Außenstimmen müssen dagegen von der auffälligen Fortschreitung freigehalten werden.



Auch hier sei nochmals auf die Harmlosigkeit der in vielen Lehrbüchern verbotenen gegenbewegten Quinten hingewiesen.



Das Verbot dieser Folge, von überpuritanischen Theorielehrern ausgedacht und von kompositionsfernen Gelehrten weiterverbreitet, ist durch nichts gerechtfertigt, sofern man nicht auf den persönlichen Stileigentümlichkeiten einiger Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts die Satzregeln begründet wissen will. Die allgemeine Kompositionspraxis verwendet gegenbewegte Quinten schon im 15. Jahrhundert, daher werden wir sie ebenfalls benützen, sofern sie sich unseren übrigen Vorschriften fügen.

Dieses Verbot und die alte Fassung des Verbotes verdeckter Quinten (»gleichgerichtetes, gleichzeitiges Fortschreiten in eine ⑤«) sind zwei in ihrer Borniertheit fast unbegreifliche Regeln der Satztheorie im 18. und 19. Jahrhundert, die mit der Arbeit der Komponisten aber auch gar nichts zu tun haben. Sollte man es für möglich halten, daß noch um 1890 sich angesehene Theoretiker mit der

Frage herumschlagen, ob Fortschreitungen wie die folgenden als verdeckte Quinten anzusehen seien:



d) Da schon die Koppelwirkung einer Quintparallele die Stimmiselsständigkeit einer Verbindung fast zunichte macht, ist die *Oktavparallele* natürlich noch weniger empfehlenswert. Sie unterbleibt völlig, ebenso die ihr fast identische Führung ①–⑧ und umgekehrt.



Verdeckte Oktaven (aus kleinerem Intervall aufwärts in die ⑧) sind in den beiden Außenstimmen gut, wenn die Unterstimme stufenweise geht und eine der beiden Sexten der Oktave vorausgeht. Die starke Entschiedenheit solcher Führungen kommt der zusammenfassenden Kraft der Rahmenstimmen sehr zugute.



Mit dem mehr ausgeglichenen, weniger auffälligen Verlauf, den eine der beiden Außenstimmen gemeinsam mit der Mittelstimme ausführt, verträgt sich der Zieldrang einer verdeckten Oktave schlecht; man behandelt darum die Stimmengruppen Oberstimme–Mittelstimme und Unterstimme–Mittelstimme in bezug auf diese Fortschreitungen nach den ursprünglichen, für die Zweistimmigkeit festgelegten Vorschriften.



Verdeckte Oktaven, in denen ein anderes Intervall als eine Sexte der ⑧ vorangeht, haben trotz stufenweise aufwärtsgehender Unterstimme einen so stark zwingenden Drang nach ihrem Ziele, daß sie selbst in den beiden Außenstimmen als störend empfunden und daher nicht angewendet werden.



Fortschreitungen nach unten aus irgendeinem Intervall in die ⑧ sind in den Außenstimmen gut, wenn – wie beim vorerwähnten Erreichen der ⑧ von unten die Unterstimme – hier die Oberstimme stufenweise geht. In den Stimmengruppen Oberstimme–Mittelstimme und Unterstimme–Mittelstimme schreibt man auch im Abwärtsgehen nicht dergleichen Führungen.



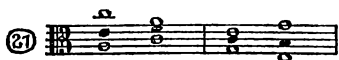
e) *Parallelen großer Terzen und kleiner Sexten* in Ganztonschritten (Regel 25) sind im dreistimmigen Satz harmlos, da die ihnen anhaftende akkordische Wirkung, welche dem melodischen Vorwärtsdrang einer Verbindung hindernd im Wege steht, durch das Beteiligtsein der dritten Stimme unbedingt sehr zurückgedrängt wird, besonders wenn diese in Gegenbewegung zur Parallele geführt wird.



f) Im zweistimmigen Satz waren *zwei aufeinanderfolgende Intervalle*, deren Töne einen einzigen Dreiklang oder Tritonusakkord bildeten, teils gänzlich ausgeschlossen (Regel 21), teils nur bedingungsweise zugelassen. Wenn der Grund für diese Maßnahme im Nichtfortschreiten der Harmonie von einem Intervall zum nächsten zu sehen war, so ist gegen solche Intervallverbindungen nichts einzuwenden, sobald sie zu einem Harmoniewechsel gezwungen werden können. Das kann durch die dritte, die hinzugefügte Stimme geschehen: wenn immer zwei nebeneinanderliegende Stimmen oder auch die beiden Außenstimmen einen gebrochenen, aus vier Tönen bestehenden Akkord bilden (was durch Liegenlassen einer Stimme, durch gleichgerichtete oder entgegengesetzte Bewegung beider geschehen kann), läßt sich ausnahmslos die übrige Stimme so führen, daß ein Grundtonwechsel stattfinden muß.

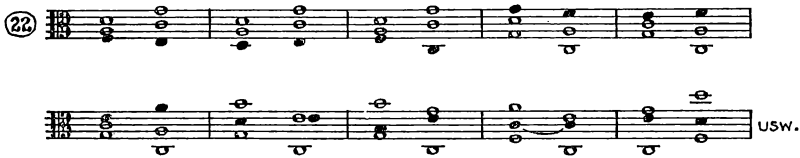


Auch das den gebrochenen Akkorden ähnliche Auswechseln zweier Töne läßt sich auf die gleiche Weise zu einem Harmoniewechsel zwingen, wenn es sich bei den ausgewechselten Intervallen um Terzen und Sexten handelt.



Oft müssen wir beim Aussetzen unserer Verbindungsurtypen das im zweistimmigen Satz wichtige Verbot gleichzeitigen, gleichgerichteten Springens mißachten. Obwohl wir späterhin Satzarten begegnen werden, in denen es tatsächlich aufgegeben werden kann, ohne der Qualität des Satzes zu schaden, gibt es doch wieder andere, in denen man mit seiner Befolgung bessere Ergebnisse erzielt. Da wir im Augenblick nur die Absicht haben, unsere Satzmuster in Töne umzusetzen, müssen wir selbstredend gleichgerichtete Doppelsprünge überall da schreiben, wo sie in den Schemata gefordert werden.

Gleichzeitiges, gleichgerichtetes Springen zweier Stimmen, das nicht die in den vorerwähnten Fällen genannten gebrochenen Akkorde erzeugt, sind zugelassen, wenn die übrige Stimme entweder liegenbleibt, stufenweise in beliebiger Richtung geht oder entgegengesetzt springt.



Die hinzugefügte Stimme macht die sonst überstarke einseitige Energie der Doppelgänge unschädlich.

In all den erwähnten Doppelsprüngen können die beiden springenden Stimmen ohne Bedenken überlappen, das heißt die untere kann bei Aufwärtssprüngen im zweiten Akkord ebenso hoch oder höher sein wie die erste im ersten – und umgekehrt beim Abwärtsspringen.



Man vermeidet natürlich gänzlich, gleichzeitig gleichgerichtet eine Oktave zu springen.



g) *Querstände* sind nach wie vor nicht erlaubt (Regel 13).



Für den dreistimmigen *Gesamtklang* gelten in den vorliegenden Aufgaben folgende *Vorschriften*, die über die vorhergehenden Stimmführungsregeln hinausgreifen:

a) Gleichzeitige gleichgerichtete Sprünge aller drei Stimmen stören das Gleichgewicht des Satzes. Man läßt darum die Fortschreitungen s5 und y5 (S. 28) aus. (Die »Verbindung« a1 fällt natürlich aus, da sich in ihr gar nichts bewegt.)



Bei Verbindungen, in denen alle drei Stimmen sich in gleicher Richtung bewegen (g2, g4, i2, i4 usw.), ist einige Vorsicht geboten. Gerade sie sind es, in denen man besonders leicht gegen die Satzregeln verstößt.

b) In den keinerlei höheren musikalischen Zwecken dienenden schematischen Harmonieverbindungen dieser Übung ist weder allzustarke Stabilisation einzelner Töne noch zu auffällige harmonische Labilwirkung vonnöten. Wir verzichten daher auf die Verdreifachung eines Tones wie auch auf die (4) mit irgendwelcher Verdopplung.



c) Den harmonisch zwar sehr kräftigen, aber infolge des Mangels eines den Klang nach Dur oder Moll entscheidenden Tones nicht sehr harmonischen Klang, der (5) mit einem ihrer Töne verdoppelt, wollen wir, falls wir ihn benötigen, in jeder zweiklängigen Verbindung nur einmal anwenden. Der ihr vorausgehende oder folgende Klang muß daher einer der sechs echten dreistimmigen Grundakkorde oder einer der zweistimmigen Dur- und Mollklänge ((3) s|6 2|³ (6)) mit beliebiger Verdopplung sein.

d) Wir wollen stets von Klang zu Klang die harmonische Bedeutung wechseln. Die beiden aufeinanderfolgenden Klänge eines Beispiels dürfen also nicht den gleichen Grundton haben.

Diese »Spielregel« ist augenscheinlich völlig willkürlich festgesetzt, da ja erfahrungsgemäß viele Harmonieverbindungen vorkommen, in denen sich wohl die Stimmen, nicht aber die Grundtöne bewegen. Es ist leicht einzusehen, daß solche Verbindungen lediglich als eine reduzierte Form der ersterwähnten reicheren, in ihren Harmonien fortschreitenden Verbindungen betrachtet werden können. Es ist darum nicht nötig, sie besonders zu üben. Kann man die lebendigeren Beispiele mit zwei verschiedenen Harmonien regelrecht und fehlerfrei herstellen, so sind diejenigen mit liegenbleibender Harmonie keinerlei Problem.

C. Musterbeispiele

Die Gruppe t des Beispiels 3, Seite 28.

Aufgabe 1 Führe nach dem Muster der vorstehenden fünf Verbindungen und nach den bisher aufgestellten Regeln sämtliche Verbindungen des Beispiels 3 dreistimmig aus!

Es wäre ein ziemlich lächerliches Unternehmen, erst die vorangehenden Regeln sich einzupauken und dann die praktische Arbeit durchzuführen. Der einfachere Weg ist, erst die Regeln einmal aufmerksam durchzulesen und dann sogleich das Aussetzen anzufangen. Natürlicherweise wird das zuerst nur mit einigen Schwierigkeiten vorangehen. Nach je einer ausgesetzten Fünfergruppe vergleiche man mit den Vorschriften und verbessere, und wenn das wiederholt geschieht, werden sich zweifellos das Verständnis und die Geschicklichkeit heben. Da die meisten Verbindungen mehrere Lösungen zulassen, kann man, nachdem man einmal mit Hindernissen durchgekommen ist, die ganze Aufgabe ein zweites Mal vornehmen und erst am Ende vergleichen und verbessern.

Die ausgearbeiteten Verbindungen müssen, wie immer, gesungen werden. Dann spiele man sie am Klavier, um sich gleich zu Beginn der Arbeit an das gewandte Lesen von Schlüsselnotationen in Partitur zu gewöhnen.

Vierzehnte Übung

Einfachste dreistimmige Sätze

A. Arbeitsmaterial

- 1) Das Klangmaterial ist das gleiche wie in der vorhergehenden Übung.
- 2) Zweistimmige Sätze Note gegen Note, wie sie in der zweiten Übung (zweistimmiger Satz) hergestellt wurden, werden als Gerüst für dreistimmige Sätze genommen.

B. Arbeitsvorgang

1. *Mittelstimme.* Der problemärmste und zugleich der am ehesten zu befriedigenden Ergebnissen führende Zugang zum Aufbau dreistimmiger Sätze von einiger Ausdehnung läßt sich am vorteilhaftesten über die uns schon geläufige Technik des zweistimmigen Satzes gewinnen. Die einfachste Weise, einen zweistimmigen Satz dreistimmig zu machen, ist, ihm eine Mittelstimme einzufügen und auf diese Weise dreistimmige Klänge zu errichten. Wie schon früher (in der zweiten Übung) gelangen wir also zu harmonischen Wirkungen über melodische Vorbereitungen.

Die Mittelstimme, räumlich eingeengt durch ihre Nachbarn und auch funktionell ihnen untergeordnet, kann kaum ein bemerkenswertes Eigenleben entwickeln. Abgesehen von den Fällen, wo ihr künstlich, auf Kosten der anderen Stimmen, melodische Wichtigkeit aufgepfropft wird (siehe später im Verlaufe dieser Übung), wird sie sich normalerweise immer etwas im Schatten aufhalten; sie wird sich, obwohl sie im allgemeinen den bekannten Stimmführungsregeln folgt, gezwungenermaßen ruhiger verhalten müssen, kleinere Melodieschritte bevorzugen und oft Tonwiederholungen bringen. Manchmal wird sie sich jedoch so in die Enge getrieben finden, daß nur ein größerer Sprung in eine andere Lage als Ausweg offenbleibt. Sie kann dann springen in die 8 oder 5 oder eine der Sexten; nicht in die $6/7$ oder 7 (schwer auszuführen; harmonisch kompliziert). Mit allen die melodische Entwicklung hindernden oder beschleunigenden Figuren wird man es nicht zu genau nehmen dürfen: Sequenzen mögen ungehin-

dert vorkommen, ebenso Akkordbrechungen aller Art wie auch mehrere nacheinanderfolgende Sprünge in gleicher Richtung. Chromatik und übermäßige (verminderte) Fortschreitungen schreibt man jedoch auch jetzt noch nicht. Über das Liegenlassen eines Tones von einem Klang in den nächsten ist noch einiges zu sagen. Im zweistimmigen Satz vermieden wir diese Tonbindung (wie wir diese Erscheinung von nun an nennen wollen, gleichgültig ob ein Bindebogen beide Töne zu einem einzigen vereinte oder zwei getrennte Noten geschrieben wurden), da es uns ja neben der harmonischen Fortbewegung auf melodisches Leben der Einzellinie ankam, und zwar melodisches Leben in der ausgeprägtesten Form, die unser enger formaler und harmonischer Rahmen zuließ. Für die melodische Gestalt einer Einzelstimme ist die Tonbindung ohne Bedeutung, ja man kann ihr da die Existenzmöglichkeit absprechen, da man dort, um einen entsprechenden Effekt hervorzubringen, entweder ein und denselben Ton doppelt artikulieren muß und damit zwei gesonderte melodische Anstöße hervorbringt, die ja in ihrer zeitlichen Isoliertheit nicht als »gebunden« empfunden werden, oder aber Töne anwendet, die im Vergleiche zu ihrer Umgebung länger gehalten wirken, aber dann ist ja das, was die »Bindung« erst erkennbar macht, nämlich eine während der Dauer dieses Tones stattfindende Bewegung in einer anderen Stimme, nicht vorhanden. Tonbindungen lassen sich also nur in zwei oder mehr Stimmen darstellen; auch im zweistimmigen Satz kommen sie, wie wir sahen, in den Sätzen Note gegen Note nicht in Frage. In der dreistimmigen Satzweise (und allen noch mehrstimmigen) ist dagegen die Tonbindung ein sehr wichtiger Satzfaktor. Sie bringt, soweit der Mechanismus des Klangverbindens in Frage kommt, die Harmonien nahe zusammen, kittet sie aneinander. Zwei dreistimmige Klänge, in denen eine Tonbindung querliegt, gleiten ohne merklichen harmonischen Stoß auf die sanfteste Art ineinander über. Durch dieses Mittel lassen sich später selbst Klänge in enge Berührung bringen, die ihrer tonalen Verwandtschaft nach ziemlich weit voneinander abstehen. Erstreckt sich die Tonbindung auf mehr als zwei aufeinanderfolgende Klänge, so wird das enge physische Zusammengehören der Folge überaus auffällig zur Erscheinung gebracht. Bringen wir im dreistimmigen Satz zwei gleichzeitige Tonbindungen an, lassen wir also zwei Drittel der in Betracht kommenden Klangmenge unbewegt, so laufen wir Gefahr, das harmonische Leben, wenigstens soweit seine durch die Stimmbewegung ausgedrückte Mechanik in Frage kommt, ungebührlich zu dämpfen. Wir müssen uns stets fragen, ob das Erregen von Empfindungsbezirken zwischen spannungsvoller Stille und simpler Langeweile, das durch solche Dämpfung veranlaßt wird, sich mit unseren von extremen Ausdrucksmitteln fernzuhaltenden Aufgaben vereinbaren läßt.

Noch auf eine andere, aber doch ähnliche Weise können aufeinanderfolgende Klänge in innigen Kontakt gebracht werden. Hier wiederholt man im zweiten Klang *in einer anderen Stimme* einen Ton, der im ersten Klang schon auftrat, oder (sogar häufiger) bringt in dieser Stimme die Oktave eines solchen. Dieses Bindeglied ist nicht ganz so drastisch wie die Tonbindung, bezweckt aber dasselbe, nämlich die Abwendung etwaiger Überraschungen, und hat deshalb denselben glättenden Einfluß auf die Satzstruktur.

2. *Stimmenpaare: Übergeordnete Zweistimmigkeit.* Ist nach dem Einfügen der Mittelstimme der ursprünglich zweistimmige Satz dreistimmig geworden, so läßt sich mühelos die Gliederung der Gesamtkonstruktion in drei Paare von Stimmen wahrnehmen. Wir unterscheiden

ein obenliegendes Paar (Mittelstimme–Oberstimme), das wir stets das *Erste Stimmenpaar* nennen wollen;

ein untenliegendes (Unterstimme–Mittelstimme), *Zweites Stimmenpaar*; und

ein umfassendes (Unterstimme–Oberstimme), *Drittes Stimmenpaar*.

Jedes dieser drei Stimmenpaare entspricht einer Satzordnung, die im wesentlichen, wenn auch oft in reduzierter Weise, den Satzregeln unserer zweistimmigen Übungen folgt. Dreistimmige Sätze sind demnach in *genetischer Hinsicht* nicht als zweistimmige mit einer hinzugefügten dritten Stimme anzusehen – obwohl in *technischer Hinsicht* gerade das Hinzufügen einer dritten Stimme zu einem vorher angefertigten zweistimmigen Satz als der instruktiv beste Weg gelten muß –, sondern als eine zusammengeschweißte Einheit dreier zweistimmiger Einzelsätze. Solches Ineinanderpresse eines umfangreicheren und gewichtigeren (dreistimmigen) Materials auf ungefähr den früheren zweistimmigen, vom Umfang unserer Singstimmen begrenzten Höhenraum hindert allerdings die Stimmenpaare daran, sich frei auszuleben.

Jedes der beiden ersten Stimmenpaare enthält die neu hinzugefügte Mittelstimme. Diese Mittelstimme, das nach allen Voraussetzungen schwächste Bauglied der Dreistimmigkeit, kann keinesfalls dazu beitragen, den es enthaltenden Stimmenpaaren besondere Kraft einzuflößen. Nicht gerade kraftfördernd wirkt außerdem die Tatsache, daß diese Stimmenpaare je nur eine einzige der beiden Linien des zweistimmigen Ausgangssatzes enthalten; dieser ist aufgespalten und dadurch seiner Stärke und Eigenart beraubt. Diese doppelte Schwäche der beiden ersten Stimmenpaare macht sich auf Schritt und Tritt bemerkbar, und man hat, wie man noch im Verlaufe dieser Übung sehen wird, besondere Kunstgriffe anzuwenden, um ihnen harmonische, melodische oder ausdrucksmäßige Kraft zuzuschließen. Das zweite Stimmenpaar besitzt etwas mehr harmonische Stärke als das erste, indem es ja die Reihe der Baßtöne enthält, die nach den Feststellungen der zwölften Übung besonders bedeutungsvoll ist.

Weitaus wichtiger für die gesamte Innen- und Außenkonstruktion des Satzes ist das dritte Stimmenpaar. Es braucht nicht mit Hilfe einer neuen Stimme zusammengestellt zu werden; es ist in der Form des ursprünglichen zweistimmigen Satzes schon vorhanden. Ein solcher Satz ist für das zu errichtende dreistimmige Stück der Rahmen, der äußere räumliche Umriss der Form. Der Verlauf der Oberstimme – oder das, was man gemeinhin »Melodie« nennt, dieses Wort im allgemeinen, nicht streng technischen Sinn genommen – und der Baßgang, sind das, was in jedem sich bewegenden Tonkomplex normalerweise zuerst ins Ohr fällt, und nur durch besondere Mittel läßt sich die Aufmerksamkeit des Hörers auf andere Regionen des Gefüges lenken. Obwohl im nur dreistimmigen Satz diese Tatsachen nicht allzu auffällig hervortreten, der geringen Tonmenge der beteiligten Harmonien wegen, so ist doch auch hier schon die organisierende und leitende Kraft dieser *übergeordneten Zweistimmigkeit* zu verspüren. Wir werden erst in einem viel fortgeschritteneren Stadium unserer Arbeit ganz begreifen, wie dieses übergeordnete Linienwerk als eines der wichtigsten Bauglieder seine Macht ausübt; hier genüge es, in der verhältnismäßig stark gezeichneten Außenform des dritten Stimmenpaares schon die Andeutungen künftiger Wichtigkeit zu sehen und womöglich zu fühlen.

Liegen die zwei Stimmen des zweistimmigen Ausgangssatzes so nahe beisammen, daß sich nur mit übermäßig häufigem Zusammenfallen zweier Nachbarstimmen auf einem und demselben Ton oder gar durch Stimmkreuzungen die Mittelstimme einfügen ließe, so zieht man sie auseinander. Durch bloße Oktavtransposition (Höherlegen der oberen Stimme oder Tieferlegen der unteren um je eine Oktave) dürfte das meist nicht möglich sein, da entweder dann die Oberstimme den uns zur Verfügung stehenden Sängern zu hoch liegt oder die Unterstimme in zu tiefe Lagen gerät. Man versetze darum den Satz in eine andere Tonalität, das heißt man transponiere die Vorlage um irgendein Intervall, das kleiner als eine 8 ist, intervallgetreu hinauf (obenliegende Vorlagen) oder hinab (untenliegende), so daß sie von der zweiten Stimme weggezogen wird und diese ihrerseits um die Entfernung, die der Umkehrung des Vorlagen-Transpositionsintervalls entspricht, in der anderen Richtung versetzt werden kann. (Der Vorgang ist einfacher als seine korrekte Beschreibung!)

3. *Stimmführung: Dreistimmiger Gesamtklang.* Als zweistimmige Unterlagen für dreistimmige Sätze kommen ausschließlich solche in Frage, die getreu nach den Regeln der zweiten Übung hergestellt wurden; die später geschriebenen, komplizierteren sind noch nicht zugelassen. Sind keine solche Sätze vorrätig, so müssen sie neu angefertigt werden; die Regeln der zweiten Übung dürfen auch dann nicht überschritten werden. Hiermit ist das dritte Stimmenpaar unabänderlich für die nächstfolgende Aufgabe festgelegt, es kann also durch die Satzregeln,

welche in der vorigen Übung für dreistimmige Verbindungen aufgestellt wurden, nicht mehr beeinflußt werden. Die Mittelstimme bewegt sich nach den am Anfang dieser Übung erwähnten Grundsätzen. Damit begibt sie sich in Abhängigkeit von den beiden Linien des dritten Stimmenpaares und hilft, das erste und zweite Stimmenpaar zu bilden. Die Vorschriften, welche diese Abhängigkeit regeln, sind im wesentlichen die der vorangehenden Übung. Sie seien hier dem Sinn nach wiederholt, jedoch in der kürzeren Form, die lediglich aufzählt, was zu vermeiden ist.

Vermieden werden im ersten und zweiten Stimmenpaar:

- a) Stimmkreuzungen,
- b) Quintparallelen,
- c) Oktavparallelen,
- d) Verdeckte Oktaven,
- e) Fortschreitungen nach unten aus einem kleineren Intervall in eine ⑧
- f) Gleichzeitige, gleichgerichtete Sprünge, die nicht den Vorschriften der dreizehnten Übung entsprechen.
- g) Querstände.

Der einzige Punkt, in dem diese Vorschriften zu erweitern sind: Querstände sind auch dann zu vermeiden, wenn durch einen zwischenliegenden Klang die auf zwei Oktaven verteilte Chromatik zwar nicht in voller Stärke sich auswirken kann, aber trotzdem noch auffallend genug ist, um das Gleichgewicht des unkomplizierten Satzes zu stören.



Von den Vorschriften, die in der vorigen Übung das Vorschreiten der harmonischen Gesamtkomplexe regelten, gilt keine in der Form, die sie dort hatte, für unsere jetzigen Versuche. Die erste (»gleichzeitige, gleichgerichtete Sprünge aller drei Stimmen«) ist hier bedeutungslos, weil die Konstruktionsregeln des zweistimmigen Ursatzes schon das gleichzeitige, gleichgerichtete Springen des dritten Stimmenpaares verbot und damit die Vorbedingung zum gleichen Verhalten dreier Stimmen wegfällt. Die übrigen sind zu sehr auf die Verbindung von nur zwei Harmonien zugeschnitten, so daß sie für unsere jetzigen Zwecke geändert werden müssen.

- a) *Zwei Akkorde gleicher Art* (Durdreiklang–Durdreiklang; Mollsextakkord–Mollsextakkord usw.) sollen nicht ohne Anwendung der Gegenbewegung aufeinanderfolgen. Das ist ohne weiteres einzusehen, soweit die Fortschreitungen

von einem Durdreiklang zu einem ebensolchen oder von einem Molldreiklang zu einem Molldreiklang in Frage kommen: Quintparallelen würden sich ergeben, und die sind ja einstweilen nicht erwünscht. (Auch hier verhindert allerdings meist schon die Anlage der im dritten Stimmenpaare wirksamen Übergeordneten Zweistimmigkeit diese einstweilen fehlerhafte Führung.) Aber auch zwei Sext- oder Quartsextakkorde desselben Geschlechts sollen nicht ohne Gegenbewegung aufeinanderfolgen, obwohl hier ja, wenigstens in enger Lage der beteiligten Akkorde, keine unerwünschten Parallelen auftreten können (über Quartparallelen siehe dreizehnte Übung S. 35). Hier ist einfach der Mangel an Abwechslung, der in der kleinen Form unserer »Kompositionen« auffallen würde und dem deshalb durch abwechslungsreichere Harmonischnitte abgeholfen wird.



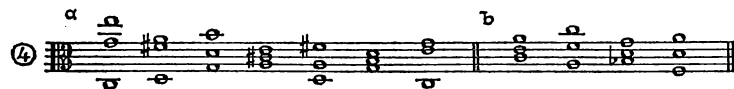
Die Verbindung zweier gleicher Sextakkorde in weiter Lage verbieten sich ohnehin durch die dann auftretenden ⑤-Parallelen.



Nachfolgende Verbindungen sind demnach erlaubt, da sie entweder Sext- und Quartsextakkorde ungleichen Geschlechts enthalten (a) oder solche gleichen Geschlechts, die durch Gegenbewegung unserer Regel angepaßt werden (b).



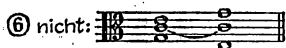
Durch Anwendung der *Gegenbewegung* läßt sich die Einförmigkeit aus Akkordreihen fernhalten, die gänzlich aus Dreiklängen einerlei Geschlechts (a) oder nur aus Sextakkorden bestehen (b).



Mehr als zwei aufeinanderfolgende Quartsextakkorde irgendwelcher Art sind aber auch mit diesem Hilfsmittel nicht empfehlenswert. Der Grund hierfür: Der Baßton des Quartsextakkords tritt gewöhnlich stark hervor (siehe zwölfte Übung S. 13f.); in einer ganzen Reihe solcher Akkorde würde die angehäuften Vordringlichkeit dieser Baßtöne das harmonische Ebenmaß stören.



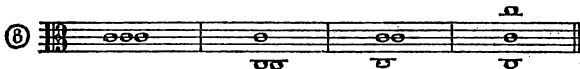
b) *Zwei aufeinanderfolgende Klänge sollen nicht den gleichen Grundton haben.* Die wiederholte Harmonie würde trotz ihrer geänderten Gruppierung durch ihr Übergewicht auffallen. (Das ist die Regel d auf Seite 40 der dreizehnten Übung.)



Denselben harmonischen Effekt erhielten wir, wenn zwei aufeinanderfolgende Klänge, obwohl sie auf verschiedenen Grundtönen stehen, sich zu einer einzigen Harmonie (einem der sechs Grundakkorde oder einem einfachen Tritonusakkord – siehe zweite Übung) zusammenschließen, was besonders dann leicht geschieht, wenn ein dreistimmiger Akkord mit einem A-Intervall mit Verdopplung oder solche A-Intervalle untereinander verbunden werden. Auch solche Bevorzugung einer Harmonie ist nicht zu empfehlen.



c) *Der Anfang und Schluß* darf nur gebildet werden mit einem Klang, dessen Grundton in der Unterstimme liegt: Durdreiklang, Molldreiklang, ⑤, ③ oder ② mit beliebiger Verdopplung. Als Schlußklang kann auch die Verdreifachung eines Tones dienen. Man hat dann aber darauf zu achten, daß dieser Ton sich nicht mit dem vorangehenden Klang zu einem der bekannten, leichtverständlichen gebrochenen Akkorde (Dreiklänge, Tritonusakkorde) zusammenschließt, da ja dann kein Harmoniewechsel stattfinden würde und die vorangehende Satzvorschrift (b) verletzt würde. Der Schluß ist der einzige Platz, wo die Verdreifachung ohne Gefahr geschrieben werden kann.

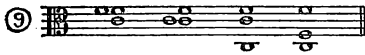


Sext- und Quartakkorde und die A-Intervalle mit obenliegendem Grundton werden als Anfangs- und Schlußklänge nicht verwendet, weil sie für diese wichtigen Konstruktionsglieder nicht standfest genug sind.

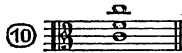
d) *Anfangs- und Schlußklang* müssen den gleichen Grundton haben. Damit sichern wir die Geschlossenheit der tonalen Anlage, lassen aber im übrigen Freiheit für Art und Lage dieser beiden im weitesten Zeitabstand angesetzten Klänge. Ein Stück kann beispielsweise mit einem Akkord in weiter Lage anfangen und mit einem in enger Lage enden. Auch Dur und Moll können ausgewechselt werden, so daß der eine der beiden Grenzakkorde als Dur, der andere als Moll auftritt. Der Anfang in Moll, das Ende in Dur, das ist, wenn beide Geschlechter angewendet werden, das übliche. Weniger gebräuchlich ist der umgekehrte Weg, da

das natürliche Bestreben jeder Kräftespannung, die harmonisch-tonale eingeschlossen, normalerweise dahingeht, ihre Beruhigung in der vollkommensten, entspannten Form zu finden.

e) Der *schwache Quartklang* sollte nur benutzt werden, wenn sich gar kein anderer Ausweg findet.



Auch ohne den ähnlichen Klang wird man meistens auskommen.



An wichtige Stellen (Höhen- und Tiefenpunkte) wird man natürlich auch nach Möglichkeit stabile Klänge setzen.

4. *Harmonisches Gefälle*. Schreiten wir von einem Durdreiklang zu einem Moll-dreiklang (etwa C-Dur – a-Moll), so gehen wir von einem Akkord hohen harmonischen Wertes zu einem anderen, dessen Harmoniewert um ein wenig vermindert ist. Umgekehrt erhöht sich der Wert, wenn wir von Moll nach Dur gehen. Diese Erscheinung ist unabhängig von der tonalen Bedeutung eines Akkordes. Diese kann nämlich wechseln, während der bloße Harmoniewert unverändert bleibt, und umgekehrt. In der folgenden Verbindung bleibt der tonale Wert beider Akkorde der gleiche, denn beide Male handelt es sich um einen mit dem Grundton c'; der Harmoniewert verringert sich jedoch, da wir vom Durdreiklang zum Dursextakkord um zwei Stufen unserer harmonischen Wertreihe (siehe zwölfte Übung) hinabsteigen.



Im Gegensatz dazu bleibt in der folgenden Fortschreitung der Harmoniewert derselbe (beide Klänge sind Durdreiklänge), aber die tonale Bedeutung ändert sich durch das Fortschreiten der Grundtöne von c nach g.



Der von der Tonalitätskonstruktion unabhängige, ständig stattfindende Wertwechsel der Klänge, die Gewichtsverschiebungen von Harmonien, die ein wesentliches Kompositionsmittel aller Zeiten und Stile ist, wird mit dem Namen *Harmonisches Gefälle* bezeichnet.

Gefälle und tonale Ordnung beeinflussen einander niemals. Die tonale Zusammengehörigkeit von Klängen kann auffällig hervortreten, aber im Gefälle können sie große Höhenunterschiede zeigen. Umgekehrt können Klänge gleichen Gefällwertes verwandtschaftsmäßig sehr weit voneinander abstehen.

In unserem bisher verwendeten harmonischen Material beträgt der gesamte Ge-

fällunterschied nur einen kleinen Teil des überhaupt möglichen, vom Durdreiklang bis zur unübersichtlichsten, kakophonischen Zusammenballung zahlreicher Töne; die Wellenausschläge unserer Harmoniegewichtsverlagerung wirken nicht weiter als bis zum Mollquartsextakkord. Innerhalb dieses Rahmens lassen sich immerhin die Gefällunterschiede in allen erdenklichen Kombinationen ausnutzen, und es spricht für die vielfältigen in diesem bescheidenen Material beschlossenen Möglichkeiten, daß jahrhundertlang die Komponisten kaum etwas anderes zu verwenden wußten. Allerdings suchten sie auch nicht die Nerven ihrer Zuhörer mit der Durchwanderung eines weitreichenden Gefällgebietes und durch plötzliche große Höhenunterschiede in den Harmoniewerten übermäßig aufzupeitschen. Erst die neuere Musik hat dieses Gebiet der Satzkunst so entwickelt, daß uns heute zwischen einem angenehmen Wellengeplätscher und einer Sturmflut alle Abstufungen harmonischen Dahinströmens zur Verfügung stehen. Für unsere vorliegenden Versuche halten wir uns allerdings mit weiser Vorsicht mehr auf der Seite des Geplätschers.

Ist man sich erst einmal der Wellenschläge des Gefalles bewußt geworden – selbstredend nimmt sie jeder wahr, aber als einer der wichtigsten Faktoren musikalischer Wirkung kommt sie den wenigsten zum Bewußtsein –, so wird man zweifellos trachten, sie so völlig in das Planen musikalischer formaler Konstruktionen einzubeziehen, daß keinerlei zufälliger, zu starker oder zu schwacher Ausschlag des Gefalles den weise ausgerechneten Plan des Aufbaus stören kann. Hierzu ist es nicht nötig, große und anspruchsvolle Formen aufzurichten; wir können schon jetzt ganz bewußt das harmonische Gefälle als ein wesentliches Bauprinzip in unsere Arbeit einführen und brauchen daher keinesfalls die Höhengrade der Gefällwellen dem Zufall zu überlassen. Solange die beiden Außenstimmen vorgearbeitet sind, haben wir allerdings keine allzu ausgiebige Möglichkeit, das Gefälle völlig nach unserem Gutdünken einzurichten. Für jedes von diesen beiden Stimmen der übergeordneten Zweistimmigkeit gebildete Intervall lassen sich durch Einfügen der Mittelstimme nämlich immer nur zwei voneinander verschiedene Gefällgrade herstellen. Bildet das dritte Stimmenpaar eine ⑤, so kann durch die Mittelstimme der Dur- oder Molldreiklang erzielt werden; die ④ ermöglicht beide Quartsextakkorde; die ③ den Durdreiklang und den Mollsextakkord; die ② den Dursextakkord und den Mollquartsextakkord; die ① den Molldreiklang und den Dursextakkord; die ⑥ den Mollsextakkord und den Dursextakkord.

Wenn das Einbeziehen der Gefälle als konstruktiver Faktor auf der Einschätzung des harmonischen Wertunterschiedes der Klänge beruht, so ist nicht einzusehen, warum wir auf dieser einmal eingeschlagenen Linie nicht noch weitergehen sollten. Selbst zwischen der engen und der weiten Lage eines und desselben Klanges

besteht ja schon ein kleiner harmonischer Spannungsunterschied, und für eine sehr akkurate Berechnung des Gefälles müßte man all solche unendlich feinen Unterschiede in einem umfangreichen Koordinatensystem einordnen, aus dem sich für jeden einzelnen Punkt einer Komposition der bestgeeignete Gefällgrad der benötigten Harmonie zweifelsfrei bestimmen ließe. Nun wird allerdings die Kunst des Tonsatzes, obwohl sie sehr stark rationalisiert und in ihren technischen Bezirken sehr weitgehend logischem Denken unterworfen werden kann, doch nie ganz den gleichen Untersuchungs- und Meßmethoden unterliegen, die man für wissenschaftliche Ziele aufwendet, denn schließlich bleibt selbst in den periphersten, rein handgrifflichen Maßnahmen der Satztechnik die musikalische Schöpfung als das künstlerische (nicht wissenschaftliche!) Endziel stets allgegenwärtig. Für den Musikpsychologen mögen solch minuziöse Wertabstufungen meßbar gemacht werden müssen, und er mag dafür eine Art Hör-Mikroskope oder sonstige Apparaturen erfinden; wie aber das gewöhnliche Mikroskop kaum je einem Maler über die essentiellen Konstruktionsfragen seiner Kunst Auskunft gegeben hat, so wird sich auch der fortgeschrittenste Musiker der Zukunft nicht auf dergleichen Hilfsmittel verlassen. Für ihn, der die feinsten Wertunterschiede ebenso stark wie andere – oder selbst stärker – fühlt und abwägt, genügt eine weniger subtile Maßreihe völlig, ebenso wie auch unsere Satzvorschriften für das Zusammenstellen von Tönen zu Harmonien, obwohl sie auf akustischen (d. h. wissenschaftlichen) Erkenntnissen beruhen, doch immer nur zweckbestimmt-inakkurat im Hinblick auf das zu errichtende Kunstwerk entworfen sind und nicht wissenschaftlich genau im Rückblick auf die ihnen zugrundeliegenden mathematischen, physikalischen, physiologischen und psychologischen Tatsachen. Genaueste Messungen und ihre Verwendung in der Satztechnik würden zudem schon in unseren wenigen Grundharmonien die Arbeit ungebührlich erschweren, nicht zu gedenken der unüberwindlichen Komplikationen, die ein ausgedehntes Material in einer solchen Behandlung zutage treten ließe! Wir können uns darum damit begnügen, unserer Gefällberechnung die in der zwölften Übung gegebene Einteilung der Klänge zugrunde zu legen.

Danach ist der Dreiklang in Dur in enger oder weiter Lage der höchstwertige aller Klänge. Er trägt keinerlei dissonanten Bestandteil in sich, ist völlig spannungslos. Ihm im Range gleichwertig (und hier mißachten wir die durch Tonmenge, Lagenunterschiede und Tonverdopplungen markierten geringen Wertschwankungen) sind

die ⑤ in allen Formen der *Tonverdopplung*:

① ① + ⑤; ① + ⑤ ⑤; ① + ⑤ + ④;

die ③

① ① + ③; ① + ③ ③; ① + ③ + ⑥;

und die *Verdreifachung eines Tones*:

① ① ①; ① + ⑧ ⑧; ① ① + ⑧ usw.

Der nächste Klang in der Wertfolge ist der *Molldreiklang* mit seinem Äquivalent ②③:

① ① + ②③; ① + ②③ ②③; ① + ②③ + ⑥

und ihm folgen, genau in der Ordnung, wie sie zuerst in unseren dreistimmigen Übungen auftraten, die *gradmäßig im Werte abfallenden* übrigen Grundakkorde mit den ihnen entsprechenden tonverdoppelten Intervallen:

Dursexakkord und ⑤⑥

① ① + ⑤⑥; ① + ⑤⑥ ⑤⑥; ① + ⑤⑥ + ③

nicht zu verwechseln mit

① + ③ + ⑤⑥;

Mollsexakkorde und ⑥

① ① + ⑥; ① + ⑥ ⑥; ① + ⑥ + ②③

nicht zu verwechseln mit

① + ②③ + ⑥;

Durquartsexakkord und ④:

① ① + ④; ① + ④ ④; ① + ④ + ⑤

nicht zu verwechseln mit

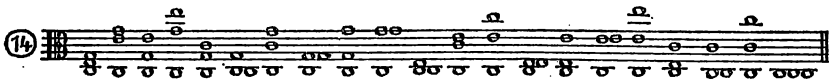
① + ⑤ + ④;

Mollquartsexakkord. Wir hatten früher die ⑤ und ④ als »neutral« bezeichnet. Damit war ein Urteil über ihren Gefällwert nur insofern gesprochen, als sie mangels eines ihren Dur- oder Mollcharakter entscheidenden Tones nicht in die Reihe der dur- oder mollentschiedenen Harmonien eingesetzt werden können. In der obigen Einteilung ist nun die ⑤ mit ihrem starken untenliegenden Grundton dem Durdreiklang an Gefällwert gleichgestellt, weil es erfahrungsgemäß viel leichter und einfacher ist, einen neutralen Klang, falls nicht seine Umgebung einen anderen Entscheid erzwingt, als zu Dur neigend zu empfinden, und nicht zu Moll. Aus demselben Grunde wird die ④, zu der auch der Klang aus Beispiel 13 gehört, mit dem Durquartsexakkord und nicht mit dem Mollquartsexakkord als gleichwertig gefühlt.



In Noten umgesetzt nimmt sich all dies folgendermaßen aus:

Erste Gefällstufe



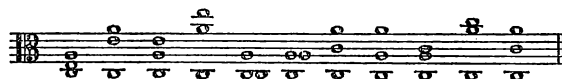
Zweite Gefällstufe



Dritte Gefällstufe



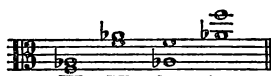
Vierte Gefällstufe



Fünfte Gefällstufe



Sechste Gefällstufe



Man darf auf keinen Fall in den Fehler verfallen (nochmals sei es erwähnt), den Gefällwert eines Klanges mit seinem tonalen Werte zu verwechseln. Im Gefälle steht jede Harmonie für sich, sie ist eine unveränderliche Größe, beurteilt nach einem Maße, das für ein und alle Male aufgestellt ist: ein Durdreiklang wird unter allen Umständen als Durdreiklang angesehen und behandelt. Im tonalen Ablauf wird der Klang erst durch seine Umgebung eindeutig bestimmt. Wohl sagt uns der Akkordgrundton schon einiges über die harmonische Eigenbeschaffenheit des Klanges aus, aber erst durch Vergleich mit den anderen Grundtönen eines Stufenganges können wir herausfinden, welche Rolle unser Klang in der jeweiligen Tonalität spielt. Der höchstwertige Durdreiklang mag hier weit nach dem geringstwertigen Mollquartsextakkord rangieren.

Aufgabe 1 Nimm zweistimmige Sätze, die nach den Regeln der zweiten Übung geschrieben wurden, und füge ihnen eine Mittelstimme ein.

Da solche zweistimmigen Sätze trotz ihrer prinzipiellen Eignetheit als Rahmensätze doch nicht hundertprozentig einer ihnen ursprünglich nicht zgedachten Aufgabe dienen können, wird man oft vor der Frage stehen, ob man Rahmensätze, die

selbst nach eifrigstem Experimentieren sich nicht zu einer dreistimmigen Bearbeitung hergeben, einfach unbearbeitet lassen soll. Im allgemeinen ist diese Frage zu bejahen. Fühlt man sich nach eifrigem Üben jedoch schon sicher genug, einer sonst vorzüglich gelungenen Aufgabe zuliebe kleine Umänderungen in der originalen Zweistimmigkeit vorzunehmen, ohne das mühsam errichtete Bauwerk zu beschädigen, so mag man den Versuch wagen. Solche Änderungen sollten aber nur an der ursprünglichen *Zweiten Stimme*, nicht an der Vorlage vorgenommen werden.

Man tut gut, diese Aufgabe mindestens zehnmal zu lösen. Siehe Musterbeispiele 1 und 2.

5. *Homophoner Satz*. Wir haben schon wiederholt gesehen, welche verschiedene Blickpunkte bei der Beurteilung eines mehrstimmigen Satzes maßgebend sein können. Die Dreistimmigkeit erschien uns schon als ein Zusammengehen dreier Einzelstimmen, ferner als die Verschmelzung von drei Stimmenpaaren, und auch als Kette von dreistimmigen harmonischen Zweiergruppen haben wir sie angesehen. Entsprechend diesen verschiedenen Urteilen kann auch der *Zugangsweg* zum dreistimmigen Satz von mancherlei verschiedenen Richtungen zum Ziele führen. Unser Weg in der vorigen Aufgabe ging über die übergeordnete Zweistimmigkeit, wie jeder einsehen wird, der die Ausführungen über dieses Prinzip mit Verständnis gelesen hat. Wir haben nämlich die beiden Außenstimmen zuerst geschrieben und dann die Mittelstimme eingesetzt. Damit sind jedoch die Möglichkeiten, welche dieser Zugangsweg bietet, nicht erschöpft. Er gestattet uns einige Satzvarianten, die wir im folgenden ausprobieren wollen. Den Definitionen zufolge, die in den Einleitungen zur zehnten und elften Übung gegeben wurden, würden die nach der bisher geübten Art hergestellten Sätze als ins kontrapunktische Gebiet gehörig zu betrachten sein. Die beiden Außenstimmen zum mindesten bewegen sich mit der bei diesem beschränkten Material denkbar größten Unabhängigkeit, und auch die Mittelstimme, obwohl in ihrer Freiheit eingeschränkt, tut, was sie kann, den Satz in Bewegung zu halten. Wir können nun, soweit der Satz Note gegen Note erlaubt, zum anderen Extrem gehen, den Kontrapunkt einschränken und die Homophonie so stark wie möglich betonen. Mit den bisher verwendeten Mitteln geschieht das von Mal zu Mal in auffälliger Weise folgendermaßen:

a) Nimm zwei fertige Außenstimmen wie bisher, bewege aber die Mittelstimme so wenig wie möglich; wende in dieser Mittelstimme zahlreiche Tonbindungen an, statt der Sprünge bevorzuge Sekundschritte.

Aufgabe 2 Schreibe Sätze dieser Art. Siehe Musterbeispiel 3.

b) Schreibe eine Melodievorlage, die als Unterstimme genommen werden kann (Regeln der ersten Übung). Füge eine obere Rahmenstimme bei, die sich wie die eben beschriebene Mittelstimme kleinster Schritte und häufiger Tonbindungen bedient. Diese Rahmenstimme folgt dann natürlich nicht mehr ganz den Gesetzen, die wir für eine zweite Stimme aufgestellt hatten (zweite Übung): sie ist ihrer eingeschränkten kompositorischen Funktion zufolge auch bewegungsmäßig sehr eingeschränkt; obwohl sie noch alle Vorschriften befolgt, die den Zusammenklang des Außenstimmenpaares betreffen, vernachlässigt sie fast gänzlich alle Vorschriften, die den Verlauf der Einzelstimme angehen. Das Reduzieren der Bewegung auf das unvermeidlich Nötigste, die absichtlich gehäuften Tonbindungen drücken diese Stimme von einer nach melodischen Gesichtspunkten gebauten Linie zu bloßem harmonischem Füllwert hinab. Sie erfüllt damit eine so untergeordnete Funktion wie in der vorangegangenen Aufgabe die Mittelstimme. Von einer übergeordneten Zweistimmigkeit kann hier nur noch insofern gesprochen werden, als die Auffälligkeit der Außenstimmen trotz aller Wertminderung der Oberstimme nicht unterdrückt werden kann.

Noch einen weiteren Schritt in der Richtung homophoner Harmoniebetontheit kann ein solches Außenstimmenpaar tun: es kann gleichzeitig und in gleicher Richtung springen – vorausgesetzt, daß man der Oberstimme überhaupt einmal einen Sprung erlauben will. Solche Sprünge kamen schon übungshalber in den vorbereitenden Verbindungsaufgaben der dreizehnten Übung vor (Seite 27 ff.), und sie müssen, wenn wir sie jetzt anwenden wollen, nach den dort gegebenen Vorschriften behandelt werden. Auch späterhin, sofern es sich um homophone Wirkungen handelt, sind solche Sprünge unbedenklich anzuwenden. In kontrapunktischen Sätzen vermeidet man sie, solange man nicht gelegentlich durch verstärkte harmonische Wirkungen dem linearen Gewebe entgegenarbeiten will. Mehr hierüber später!

Wenn in einem solchen Satze schon die obere Rahmenstimme sich sehr ruhig verhält, wird die Mittelstimme, um den homophonen Charakter zu wahren und um die wenn auch noch so sehr reduzierte übergeordnete Zweistimmigkeit nicht zu stören, sich womöglich noch mehr zurückhalten und sich gerade so viel bewegen, wie zum geplanten Harmoniewechsel nötig ist. Auf diese Weise können Sätze zustande kommen, in denen sich die eine der beiden hinzugefügten Stimmen überhaupt nicht von der Stelle bewegt und die andere ihr darin möglichst ähnlich zu sein sich bestrebt. Solche Stücke werden kaum den Eindruck blühenden musikalischen Lebens erwecken; da aber solche Stellen oft genug in

anspruchsvollen Kompositionen angewendet werden müssen (wenn auch meistens nicht in der hier auftretenden allerprimitivsten Form), ist es gut, sie jetzt schon kennenzulernen.

In all diesen Sätzen kann man, wenn man es für nötig hält, die auf Seite 48 dieser Übung gegebene Vorschrift b außer acht lassen und Harmonien wiederholen. Wir streben ja jetzt nicht – wie wir in kontrapunktischen Sätzen tun würden – möglichste Mannigfaltigkeit an, sondern mehr die ohrenfällige wohlklingende Harmonieschönheit, und für diesen Zweck mag das Verweilen auf einer angenehmen, in ausgewechselter Lage wiederholten Harmonie von guter Wirkung sein.

All die erwähnten Unterschiede zwischen kontrapunktischer und homophoner Setzweise können in solch primitiven Sätzen kaum mehr als andeutungsweise ausgearbeitet werden. Es handelt sich mehr darum, dem Lernenden schon jetzt zu zeigen, daß er seinen Willen mit Entschiedenheit in eine bestimmte Richtung zu lenken hat, um unterschiedliche stilistische Wirkungen hervorzubringen – selbst wenn es in vielen Fällen mehr beim Wollen bleibt und ein homophon geplantes Material einfach seiner Eigenart und den Satzregeln nach notgedrungen kontrapunktischer ausfällt als vorgesehen, und umgekehrt.

Der angehende Tonsetzer erfährt hier, was ihm in seiner Satzarbeit immer wieder begegnen wird: Es gibt keine feststehenden Satzregeln! Außer einigen axiomatischen Erfahrungstatsachen – etwa der, daß die Gegenbewegung kaum Satzprobleme aufwirft – gibt es lediglich Handgriffe, die für eine Reihe von Setzweisen gut sind, während sie in anderen völlig gegen den Sinn der Struktur wirken. Oft ist es schwierig zu wissen, an welchen Stellen welchen Satzvorschriften zu folgen ist; nur durch Materialkenntnis und Stilerfahrung gelangt der Komponist zum rechten Entscheid. Schon mit der Handhabung eines so geringfügigen Materials wie dem unsrigen muß der Schüler anfangen, sich diese Kenntnis und Erfahrung anzueignen. Das Einhalten unserer Arbeitsvorschriften wird ihm dazu verhelfen – und trotzdem ist es mit dem blinden Einhalten einiger »Du darfst« oder »Ist verboten« nicht getan! Als oberste Aufgabe muß uns stets vorschweben, mit irgendeinem gegebenen Tonmaterial die bestmögliche Musik zu schreiben.

Aufgabe 3 Schreibe Sätze der geschilderten Art. Siehe Musterbeispiel 4.

c) Der umgekehrte Weg: Schreibe zuerst eine Oberstimme (Regeln der ersten Übung!) und füge eine Unterstimme bei. Diese Unterstimme behandelt man hier wie im vorigen Paragraph die Oberstimme: Man hält sie so ruhig wie

möglich. Man kann sie aber auch in einem anderen Sinne melodisch unbedeutend machen. Das geschieht, indem man ihr starke harmonische Stützwirkung gibt: Man unterdrückt nach Möglichkeit die typisch melodischen Sekundschritte und bringt viele Sprünge an. Unter diesen bevorzugt man die Quintsprünge und die Quartsprünge, da sie als melodisch auseinandergezogene Form der grundtonhaft stärkstgebauten Intervalle besonders gute Harmoniegrundlagen abgeben. Es handelt sich also hier darum, das Melodische nicht nur einfach zu unterdrücken, sondern durch Betonung des gegenteiligen harmonischen Prinzips die Aufmerksamkeit des Hörens auf dieses zu lenken und vom Melodischen abzuwenden.

Die Mittelstimme behandelt man ebenso wie die Mittelstimme der vorigen Aufgabe.

Aufgabe 4 Schreibe Sätze der geschilderten Art. Siehe Musterbeispiele 5. und 6.

6. Konstruktion vom zweiten Stimmenpaar aus. Es ist durchaus nicht immer nötig, die normale Rangordnung der Stimmenpaare, wie wir sie in dieser Übung (Seite 44ff.) festgelegt hatten, einzuhalten. Wir wollen vielmehr zur Übung einmal das Paar Unterstimme–Mittelstimme als zweistimmigen Hauptträger eines dreistimmigen Satzes einrichten, so daß die Paare Mittelstimme–Oberstimme und Unterstimme–Oberstimme die untergeordneten Plätze einnehmen. Zwei verschiedene Wege sind hier möglich.

a) Wir schreiben (wieder nach den Regeln der ersten Übung) die *Unterstimme als Vorlage* und fügen nach den Regeln der zweiten Übung eine 2. Stimme bei, die als *Mittelstimme* dienen soll. Alles, was bei den ersten vollständigen dreistimmigen Sätzen (Aufgabe 1 dieser Übung) für die Oberstimme des dritten Stimmenpaares galt, gilt nun für die Mittelstimme. Die Oberstimme muß so weit wie möglich melodisch eingeschränkt werden, damit die Mittelstimme als die wichtigere verstanden werden kann. Es ist freilich gegen die Natur einer Oberstimme, sich von ihrer Teilnahme an der naturgegebenen übergeordneten Wichtigkeit der Außenstimmen wegdrängen zu lassen. Vielfach wird sich mit den gegebenen Regeln nicht allzuviel gegen ihre Vordringlichkeit unternehmen lassen, und in solchen Fällen müssen wir damit zufrieden sein, soweit wie möglich unseren Willen durchgesetzt zu haben.

b) Schreibe *zuerst die Mittelstimme* nach den Regeln der ersten Übung. Füge die Unterstimme hinzu und behandle sie, wie in den vorigen Aufgaben beschrieben. Vervollständige mit einer äußerst reduzierten Oberstimme.

Die als Endergebnis der beiden letzterwähnten Satzmethoden entstehenden

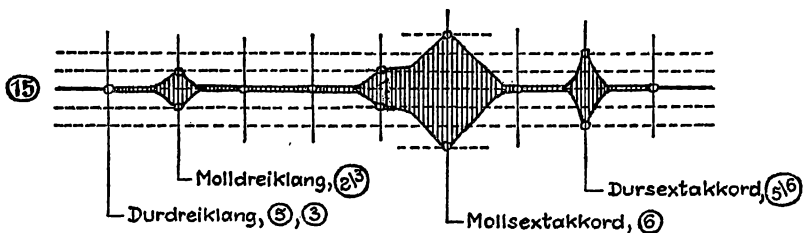
Stücke unterscheiden sich in ihrer stark eingeschränkten Lebenskraft nicht wesentlich von denen, die im vorangehenden Abschnitt 5 geübt wurden. Man wird aber schon erkannt haben, worin der Unterschied liegt: es sind die sich ändernden Zugangswege zum Ziel, die uns vor immer neue Aspekte stellen, und für den Lernenden ist es unbedingt nötig, seine Entscheidungen über technische Vorgänge so stark wie möglich vom Konstruktiv-Notwendigen abhängig zu machen, statt sich auf bloße Geschmacksurteile zu verlassen.

Aufgabe 5 Schreibe Sätze mit wichtiger Mittelstimme, wie beschrieben. Siehe Musterbeispiel 7.

7. Konstruktion vom Gefälle aus. Unseren Versuchen, den Nachdruck von einem Satzmittel auf ein anderes zu verlegen, können wir noch einen weiteren hinzufügen: Wir können das harmonische Gefälle, das wir bisher nur als Ergebnis der anderen Geschehnisse im Satz erkannten, zum Ausgangspunkt nehmen.

Dies geschieht wieder wie bisher auf der Grundlage einer einstimmigen Linie, die entweder als Unterstimme oder als Oberstimme dienen muß. Die Aufgabe sei nun, einen Satz mit dem geringstmöglichen Gefälle zu schreiben. Die Idealform eines solchen würde ausschließlich die auf Seite 52 als auf der ersten Gefällstufe stehenden Klänge enthalten oder würde sich, falls ein Verharren auf einer qualitativ niedrigeren Ebene erwünscht ist, ausschließlich der Klänge der zweiten Gefällstufe (oder irgendeiner folgenden) bedienen. Nun fragt es sich aber, ob es überhaupt wünschenswert ist, die harmonische Bewegung eines Satzes nur hinsichtlich der Stimmführung, der übergeordneten Zweistimmigkeit und der tonalen Verwandtschaft zu organisieren und auf irgendeine Wellenbewegung im Gefälle zu verzichten. Im allgemeinen wird das kaum ratsam sein, und deshalb ist es empfehlenswert, die Gefällanlage eines Satzes sorgsam zu planen.

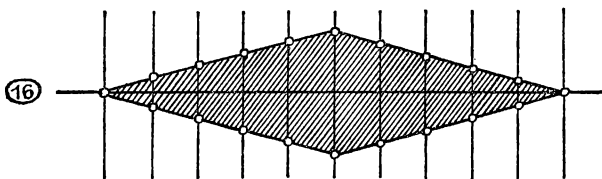
Die graphische Darstellung des Gefalles in einer Aufgabe könnte sich auf die Spannungsunterschiede unserer Klänge stützen und alle Harmonien der ersten Gefällstufe mit einem Punkt auf einer den Zustand der Spannungslosigkeit darstellenden Linie markieren, den Molldreiklang mit seinen Äquivalenten aber, da er im harmonischen Werte ein wenig abnimmt und dadurch an (dissonanter) Spannung gewinnt, mit zwei Punkten, die einen von der Mittellinie nach beiden Seiten gehenden kurzen Ausschlag begrenzen. Der Zwischenraum zwischen diesen beiden Punkten würde mit zunehmender Gefällspannung größer werden, bis er mit dem Mollquartsextakkord sich beiderseitig am weitesten von der Linie der Spannungslosigkeit entfernen würde. Eine einfache Gefällanordnung würde demnach etwa folgendes Bild ergeben:



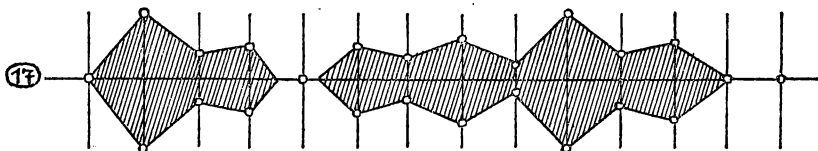
Um dieses Muster in Klänge umzusetzen, schreibe man zu der ausgewählten Melodievorlage, falls sie als Unterstimme gelten soll, eine Oberstimme, die uns erlaubt, den geplanten Gefällverlauf herzustellen. Wo Durdreiklänge oder die ihnen entsprechenden A-Intervalle auftreten sollen, müssen wir eine 8, 5 oder 3 über die Unterstimme schreiben, für die Molldreiklänge die 8, 5 oder 2³. Die Mittelstimme muß dann das Ihrige tun, um den Klang im gewünschten Sinne zu vervollständigen. Von einer auf diese Weise angemessenen Oberstimme darf man nicht allzuviel erwarten, da sie einem völlig anderen Zwecke als dem ihr in erster Linie zukommenden linearen dienstbar gemacht wurde. Berücksichtige melodische Wendungen lassen sich auf diesem Wege nicht erzielen. Auch die Frage nach Kontrapunkt oder Homophonie verschwindet hier fast gänzlich; wir müssen froh sein, wenn unter den harten Konstruktionsbedingungen die Sätze überhaupt voranschreiten, und ihr Stil mag ohne unsere gewollte Beeinflussung sich getrost, dem Drucke des Gefällzwanges folgend, beliebig und schwankend, teils nach der kontrapunktischen, teils nach der homophonen Seite hin entwickeln. Die nächste Aufgabe fange man mit der Oberstimme an und füge gemäß einer vorausgeplanten Gefällordnung die Unterstimme und die Mittelstimme hinzu.

Andere Aufgaben für die Gefällanlage können sein:

a) Von einem Ausgangsdurdreiklang *zunehmende Spannung* bis zum Mollquartsextakkord, dann umgekehrt *abnehmend* bis zum Schlußdreiklang.



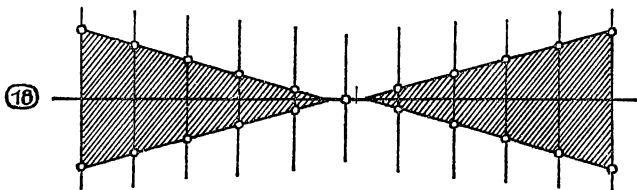
b) *Heftige Wellenbewegung.*



Die graphischen Darstellungen dienen nur zur ungefähren Orientierung. Sie sind, da sich solche Vorgänge, die sich auf feinste gefühlsmäßige Regungen gründen, doch nie ganz analysieren und darstellen lassen, absichtlich nicht in einer genauen Gradeinteilung gegeben. Der Schüler wird trotzdem mit ihrer Hilfe erkennen, um was es sich handelt, und darüber hinaus muß er seine eigene Erkenntnis- und Erfindungsgabe betätigen.

In all diesen Versuchen halten wir uns selbstredend immer an die bisherigen Satzregeln, und nur für weiter abliegende Experimente dürfen wir in Einzelfällen einige Vorschriften mißachten. Wir können zum Beispiel:

c) eine Gefällanlage errichten, in der sich das stärkste, spannungsfreie Harmoniegefühl *in der Mitte des Stückes* konzentriert und der Anfang und das Ende so weit wie möglich von dieser Gefühlsebene abweichen (was unsere Regel über den Anfangs- und Schlußklang dem besonderen Zwecke zuliebe zeitweilig aufheben würde).



Da die Gefällanordnung hauptsächlich durch die Stellung der beiden Außenstimmen bestimmt wird und die Mittelstimme erst in zweiter Linie daran teilnimmt, ist es nicht nötig, Sätze zu schreiben, bei denen (wie unter 6. beschrieben) das Stimmenpaar Unterstimme–Mittelstimme als die Stütze der Satzkonstruktion behandelt wird.

Aufgabe 6 Schreibe dreistimmige Sätze und nimm die Gefällanlage zum Ausgangspunkt. Siehe Musterbeispiel 8.

C. Musterbeispiele

Der zweistimmige Rahmensatz ist der zweiten Übung des Übungsbuches für den zweistimmigen Satz (S. 46) entnommen. Die zweite und dritte Note der Unterstimme wurden durch \flat erniedrigt, um den Querstand H-b zur fünften Note der Mittelstimme zu vermeiden.

1. Vorlage

19

Auch dem folgenden Beispiel liegt ein zweistimmiger Satz der zweiten Übung zugrunde.

2.

20

Vorlage

Wenig bewegte Mittelstimme:

3. Vorlage

21

Oberstimme reduziert:

4.

22

Vorlage

Unterstimme reduziert:

5. Vorlage

23

ebenso:

6. Vorlage

24

Mit wichtiger Mittelstimme:

7.

Vorlage

25

Der Gefällplan für das nächste Beispiel ist so:

8.

26

Fünfzehnte Übung

Dreistimmige Sätze

Melodieformeln in der Oberstimme

A. Arbeitsmaterial

1. Die in den Aufgaben 1 und 2 der vierzehnten Übung hergestellten Sätze übernehmen wir ohne Änderung oder wir stellen neue dreistimmige Sätze her, die genau den dort ausgearbeiteten entsprechen.

2. Die zuerst in der Oberstimme, später auch in den beiden anderen Stimmen einzufügenden Melodieformeln sind dieselben wie im zweistimmigen Satz:

W (Wechselton)

D (Durchgang)

V (Vorhalt)

V (Vorausnahme)

N (Nebenton)

N (anspringender Nebenton)

N (abspringender Nebenton)

Die beiden restlichen Formeln, die freien Töne \acute{F} und F , verwenden wir in dieser Übung noch nicht, da durch sie leicht Unordnung in den Satzverlauf kommen könnte.

B. Arbeitsvorgang

1. Wechseltöne.

Durdreiklang

Molldreiklang

Hier sehen wir sämtliche Formen, die ein sekundmäßiger Wechselton in der Oberstimme des Dur- oder Molldreiklangs annehmen kann. Betrachten wir sie aufmerksam, so sehen wir sie in drei Gruppen gegliedert:

Erste Gruppe. Der W bildet mit *einem* der unter ihm liegenden Akkordtöne ein B-Intervall (c, d, e, f, g, k, m, o, p). Dies sind die besten aller W-Konstruktionen, die W-Wirkung kommt unmißverständlich zum Ausdruck, selbst wenn dem W ein verhältnismäßig großer rhythmischer Wert zugeteilt wird.

Zweite Gruppe. Der W steht zu *keinem* der unter ihm liegenden Töne im Verhältnis eines B-Intervalls, er ergänzt sie vielmehr zu einem der uns als selbständige Akkorde mit feststehendem Grundton bekannten Klänge (a, j), auch wenn diese durch andere Schreibweise zwar ihr Aussehen, aber nicht ihren Klang ändern (h, n).

Dritte Gruppe. Der W erzeugt einen Klang, dem wir infolge seiner harmonischen Unbestimmtheit keinen feststehenden Grundton zuerteilen können: b = übermäßiger Dreiklang, i = tritonischer Sextakkord, l = tritonischer Dreiklang. (Über diese Akkorde wird später ausführlicher gesprochen werden.)

Die Wechseltöne der ersten Gruppe können ohne Einschränkung verbraucht werden. Die der beiden anderen Gruppen kommen als Wechseltöne nur zur

Geltung, wenn man ihnen keine zu starke Bedeutung gibt. Ein W der zweiten oder dritten Gruppe an wichtige akzentuierte Stelle gesetzt und durch seinen Zeitwert bevorzugt, wird infolge der Güte des durch ihn entstehenden Akkords (in der zweiten Gruppe) oder durch dessen hervorstechende Eigenart (in der dritten Gruppe) leicht als Bestandteil eines selbständigen Klanges aufgefaßt, und damit ist die W-Wirkung zerstört. Die Form n ist nur selten mit Glück anzuwenden. In ihr ist der durch den W entstehende Akkord der beste aller Klänge (Durdreiklang), er ist darum nur bei kleinem rhythmischem Werte als W zu erkennen und auch nur dann, wenn durch den Widerspruch zwischen der harmonischen Wichtigkeit des Klanges und seiner rhythmischen Stellung keine Störung des Satzes entsteht.

Bei den Sextakkorden (siehe Beispiel 2) ist die Lage ähnlich. Zur ersten Gruppe gehören: a, g, h, i, j, o; zur zweiten Gruppe: d, e, k, n; zur dritten: b, c, f, l, m, p.

Dursixtakkord

Mollsextakkord

The image shows musical notation for 16 examples (a-p) of sextaccords. Examples a) through h) are labeled 'Dursixtakkord' (Major Sextaccords) and examples i) through p) are labeled 'Mollsextakkord' (Minor Sextaccords). Each example shows a sixteenth note with a 'W' above it, followed by a quarter note, and then a sixteenth note with a 'W' above it, all on a single staff. The examples are arranged in four rows: the first row contains a) through d); the second row contains e) through h); the third row contains i) through l); and the fourth row contains m) through p). Each example is separated by a double bar line.

Für die Anwendung dieser Wechseltöne gilt das gleiche wie für die vorerwähnten. In A-Intervallen mit verdoppelten Tönen nehmen Wechseltöne dieselbe Stellung ein wie in den entsprechenden Intervallen des zweistimmigen Satzes; sie werden deshalb nach den dort geltenden Gesichtspunkten behandelt. *Stimmkreuzungen*, die dabei durch Wechseltöne leicht vorkommen, sind unbedenklich erlaubt.

③ usw.

The image shows musical notation for example 3, which is a sixteenth note with a 'W' above it, followed by a quarter note, and then a sixteenth note with a 'W' above it, all on a single staff. The example is marked with a circled '3' and followed by 'usw.' (etc.).

Aufgabe 1

Notiere nach dem Muster der beiden vorangehenden Beispiele alle sekundmäßigen Wechseltöne, die in der Oberstimme der Quartsextakkorde möglich sind, und beurteile ihre Verwendbarkeit.

Diese und später folgende ähnliche Aufgaben können der Raum- und Zeitersparnis wegen auf einer einzigen Linie statt auf drei Linien geschrieben werden.

The image displays six rows of musical notation, each representing a different chord type. Each row contains four examples (labeled a) through x)) showing the movement of the upper voice (D) between two chords. The chords are:
 - **Durdreiklang** (a-d): D major triad to D major triad with various chromatic alterations in the upper voice.
 - **Molldreiklang** (e-h): D minor triad to D minor triad with various chromatic alterations in the upper voice.
 - **Dursextakkord** (i-l): D major sext chord to D major sext chord with various chromatic alterations in the upper voice.
 - **Mollsextakkord** (m-p): D minor sext chord to D minor sext chord with various chromatic alterations in the upper voice.
 - **Durquartsextakkord** (q-t): D major quart sext chord to D major quart sext chord with various chromatic alterations in the upper voice.
 - **Mollequartsextakkord** (u-x): D minor quart sext chord to D minor quart sext chord with various chromatic alterations in the upper voice.

Hier sind alle Durchgänge notiert, die entstehen, wenn die Oberstimme bei ruhenden Unterstimmen sich in den nächsthöheren oder nächsttieferen Akkordton bewegt. Bei denjenigen Formen, die ihr Ziel mit einem *einzigsten Durchgangston* erreichen, bildet sich stets mit einem der darunterliegenden Töne eine Sekunde (①₂, ②) oder Septime (⑥₇, ⑦); sie haben eine sehr starke melodische Wirkung, weil sich der D-Ton scharf gegen seinen ihm im B-Intervall verbundenen Ergänzungston stellt und damit den linearen Drang auffällig aus der harmonisch ausgewogenen Umgebung hervorhebt (b, c, d, f, usw.).

In den Formen, die den Raum zwischen den zwei Akkordtönen mit zwei D-

Tönen ausfüllen (a, e, j, k, n, o, t, x), ist einer dieser Töne stets Teil eines B-Intervalls, der andere ist Akkordton eines der sechs selbständigen dreistimmigen Klänge oder einer der vorerwähnten verminderten oder übermäßigen. Der harmonische Gehalt dieser Fortschreitungen ist darum etwas höher als der der zuerst erwähnten. Der melodische Drang kommt zwar durch die größere Menge der D-Töne deutlich zum Ausdruck, er übt aber durch seine teilweise Akkordbindung keinen allzustarken Gegenzug auf die ruhende Harmonie aus.

Aufgabe 2 Wir schreiben nun diejenigen Durchgänge auf, die zwischen zwei *verschiedenen* Harmonien auftreten können.

Die DD des vorstehenden Beispiels verbanden zwei verschiedene Töne eines einzigen Akkords; jetzt gehen wir vom Akkordton eines Akkords zum Akkordton eines zweiten Akkords. Dabei ist zu beachten:

a) Der Anfangsakkord solcher Zweiergruppen ist zuerst der Durdreiklang, dann der Molldreiklang und so fort durch die Reihe unserer Akkorde bis zum Mollquartsextakkord.

b) In der Wahl des zweiten Akkords sind wir innerhalb der uns gesteckten Grenzen frei; er muß aber einen anderen Grundton als der erste Akkord haben.

c) Der D besteht aus einem einzigen Ton. Kennt man diese Lösung, so lassen sich die mehrtönigen, größere Strecken durchlaufenden DD ohne besondere Übungsaufgaben leicht anwenden.

d) Es ist nicht nötig, von einem Anfangsakkord mehr als eine nach oben gehende oder eine nach unten gehende Fortschreitung zu schreiben.

Muster, bei dem der Anfangsakkord der Durdreiklang ist:

Exercise 5 shows four examples of D-chords (D major triad) with chromatic alterations. Each example is labeled 'oder:' and shows a different chromatic alteration of the notes. The first example shows the D major triad (D, F#, A) with a chromatic alteration of the F# to F natural. The second example shows the D major triad with a chromatic alteration of the A to A# (minor third). The third example shows the D major triad with a chromatic alteration of the D to D# (minor second). The fourth example shows the D major triad with a chromatic alteration of the D to D natural (minor second).

Bei den Durchgängen können wir uns (wie schon im zweistimmigen Satz) erlauben, hie und da chromatische Töne einzufügen. Wenn sie nur gelegentlich und mit ausgesprochenem Durchgangscharakter auftreten (also keine Klänge bilden, die als selbständig aufgefaßt werden können), fallen sie nicht aus dem Stil unserer einfachen Versuche.

Exercise 6 shows four examples of D-chords (D major triad) with chromatic alterations. Each example is labeled 'a)', 'b)', 'c)', and 'd)'. Example a) shows the D major triad with a chromatic alteration of the D to D# (minor second). Example b) shows the D major triad with a chromatic alteration of the F# to F natural (minor second). Example c) shows the D major triad with a chromatic alteration of the A to A# (minor third). Example d) shows the D major triad with a chromatic alteration of the D to D natural (minor second).

Zweifel, die *Notation* solcher chromatischer Durchgänge betreffend, werden vermieden, wenn man sich an folgende Regeln hält:

- a) Jede durch den D-Ton gebildete ⑤ oder ④ wird als solche geschrieben und nicht als verminderte Sext, übermäßige Terz usw.
- b) Der Zielton wird durch einen diatonischen Halbtonschritt erreicht, ausgenommen in Fällen, wo die vorgenannte Regel dies unmöglich macht (Beispiel b).
- c) In Fällen, die durch diese beiden Regeln nicht erfaßt werden, vermeidet man nach Möglichkeit verminderte und übermäßige Intervalle.

Die vorstehenden Beispiele können deshalb nicht so geschrieben werden:



Obwohl diese drei Vorschriften uns jetzt und noch für einige Zeit gute Dienste leisten werden, überdies auch für immer in ähnlichen Fällen wie den erwähnten als Richtschnur dienen können, müssen wir leider feststellen, daß sie nicht ausnahmslos für alle erdenkbaren Fälle gelten. Es gibt in Stilen mit sehr komplizierten Klängen, in denen die durchgängigen Töne nicht zu allen mit ihren erklingenden Akkordtönen in gleichem Funktionsverhältnis stehen, verzwickte Durchgangsbildungen, die mehrere verschiedene Schreibweisen zulassen. Was immer wir auch später noch über solche Fälle erfahren werden, soviel steht schon jetzt fest: die alte Regel, wonach man beim Aufwärtsschreiten erhöhende Versetzungszeichen anwendet (#, ♯) und erniedrigende (b, ♭) beim Abwärtsgehen, ist falsch. Man würde damit vielfach (wie die folgenden Beispiele zeigen) gegen unsere unter a) angeführte Schreibregel verstoßen.



Wenn wir schon in Durchgängen diese deutlich in der Schreibweise ausgedrückte Chromatik anzuwenden gestatten, bei welcher Aufeinanderfolgen von unbezeichneten (#- oder b-losen) Noten und ihren erhöhten oder erniedrigten Ableitungen auftreten, so ist natürlich ebenfalls nichts gegen die aus der stufenweisen Folge *diatonischer* Halbtonschritte gebildete Chromatik einzuwenden:



3. *Parallelen ungleicher Funktion.* Ein näheres Eindringen in diese Art des Setzens leitet uns zu einer wichtigen Erkenntnis in bezug auf parallel geführte Intervalle. Wir stellten in der dreizehnten Übung fest, daß Quartparallelen nunmehr zugelassen seien, die Parallelführung von Quinten jedoch auch weiterhin zu vermeiden sei. Auch diese, durch die Edikte unzähliger Theorielehrer scheinbar zum Gesetz erhobene Satzpraktik kann nach vernünftiger Prüfung des Tonmaterials nicht in voller Strenge bestehen bleiben.

Führungen wie diese



enthalten zwar auf dem Papier eine ⑤-Parallele; sie wird aber keineswegs als auffällig oder satzstörend wahrgenommen. Haben nämlich die beiden Linien einer ⑤-Parallele verschiedenartige Funktionen, so ist die Parallelwirkung stets geschwächt. (Siehe die den zweistimmigen Satz betreffenden Betrachtungen ähnlicher Art.) Von den beiden kritischen Tönen des vorangehenden Beispiels, e' und h', ist der untere Akkordton, der obere aber D, sie haben also verschiedenartige Funktionen, die Parallelführung in die ⑤ des nächsten Akkords ist unschädlich gemacht.

Es ist leicht einzusehen, warum das so ist. Die Aufmerksamkeit des Hörers ist zwischen zwei zugleich auftretenden Ereignissen geteilt: der in den gewichtigen Akkordtönen ausgedrückten Harmoniefortschreitung und der im D sich hindrängenden melodischen Kraft. Da beide nach verschiedenen Prinzipien wirksam sind, reißen sie den in der Parallele liegenden engen Zusammenhang auseinander, so daß das Ohr ihn nur wahrnimmt, wenn es sich eigens auf das Hören des Parallelvorgangs einstellt – und das hervorzurufen ist ja nicht der Sinn einer Verbindung, die sich der Melodieformeln bedient und in ihnen bewußt den melodischen Drang von Stimmen gegen den der harmonischen Fortschreitung stellt. Die folgenden, mit W und D versehenen Fortschreitungen sind daher zugelassen.



Man wird hier allerdings bemerken, daß bei einem Nachlassen des melodischen Drängens die Gefahr des störenden Paralleleindrucks sich wieder einschleicht. Geben wir nämlich einem Formelton größeren rhythmischen Wert (D in b, W in d), so kann der sich mit diesem Tone bildende Zusammenklang wiederum als ein – wenn auch komplizierter – Akkord mit Eigenbedeutung aufgefaßt werden. Der als D geplante Ton wird dann nicht mehr als D gehört, der W verliert seine Formelbedeutung, beide werden zu Akkordtönen, und damit ist die der störenden Parallelwirkung günstige gleiche Funktion wieder hergestellt. Wir müssen also bei der Anwendung der Parallelen mit ungleicher Funktion aufpassen, daß nicht der rhythmische Wert eines Parallelgliedes die beabsichtigte Wirkung stört oder aufhebt (in den erwähnten Fällen b und d ist das noch nicht der Fall). Wenn das richtig ist, müssen diejenigen Formeltöne, welche statt im Septimen- (Sekund-)Verhältnis zu einem der unter ihnen liegenden Töne stehen einen unserer sechs Hauptakkorde oder ein A-Intervall mit Verdopplung bilden helfen, sich kaum zur Darstellung der ⑤-Parallelen mit ungleicher Funktion eignen.



In diesen wie in zahlreichen ähnlichen Fällen läßt sich, da der hier auf den D oder W fallende Klang ja stets ein harmonisch sehr hochwertiger Klang ist, eher der *erste* Ton der Oberstimme als Melodieformel (Nebenton) verstehen, wodurch der zweite zum Akkordton wird und die ⑤-Parallele ungestört zur Wirkung kommt.

Die ⑤-Parallelen ungleicher Funktion wollen wir einstweilen nur zwischen Ober- und Mittelstimme anwenden. Zwischen Mittel- und Unterstimme könnten sie ohnehin noch nicht vorkommen, da die Akkordtöne dieses Stimmenpaares sich nach den Regeln der dreizehnten Übung bewegen, die ja keinerlei ⑤-Parallelen zulassen. Zwischen den beiden Außenstimmen wollen wir sie vermeiden, weil in Verbindung mit der wichtigen Baßlinie der parallele Zug der anderen Außenstimme trotz der ungleichen Funktion allzusehr wie eine Stimmkopplung wirkt.



Es ist für den Anfänger oft nicht ganz leicht, die feinen Unterschiede dieser melodisch-harmonischen Grenzfälle zu erkennen. In manchen zugespitzten Konstruktionen dürfte sogar auch der erfahrene Musiker Schwierigkeiten haben, wenn er entscheiden soll, ob in einer solchen Parallelfortschreitung der melodisch wirkende parallele Schritt zweier Stimmen oder das harmonische Vorwärtsschreiten der Verbindung deutlicher hervortritt. Und da überdies, wie schon angedeutet wurde, der Hörer seine Aufmerksamkeit willkürlich auf einen der beiden Vorgänge schärfer einstellen kann, so müssen wir den Beurteilern von Quintparallelen ungleicher Funktion eine gewisse Freiheit der Entscheidung zugestehen: Der eine wird mit vollem Rechte Parallelen – d. h. gleicher Funktion – hören, wo der andere ebenso richtig die verschiedenartige Funktion der an der parallelen Fortschreitung beteiligten Töne noch leicht erkennt. Solange nur so einfache Bildungen wie die in den vorangehenden Beispielen in Rede stehen, wird der Lernende leicht entscheiden können, was er vor sich hat und was geschehen muß; kommt er aber in Lagen, wo er nicht eindeutig den Charakter einer Quintparallele und die nötige Behandlungsweise feststellen kann, so ziehe er lieber den sicheren Weg vor und vermeide die Parallele entweder durch eine andere Führung der Mittelstimme oder durch andere Formeltöne in der Oberstimme.

Töne ungleicher Funktion schwächen eine Parallele ab, gleiche Funktion läßt sie stark hervortreten. Gleiche Funktion haben in allen Fortschreitungen – mit oder ohne Melodieformeln – zunächst einmal die Akkordtöne, und wenn diese parallel geführt sind, läßt sich selbst durch mehrere eingeschobene Formeltöne dem Parallelenzug kein ernsthafter Widerstand leisten.

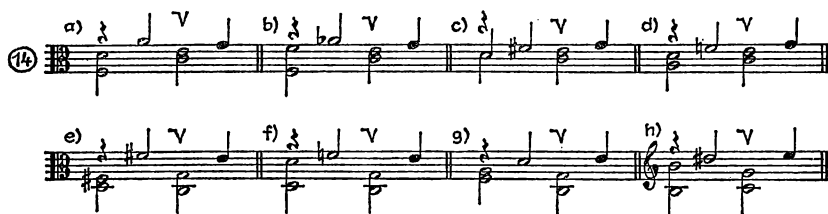


Zugegeben muß allerdings werden, daß die Entscheidung Parallele oder nicht Parallele sehr vom Tempo der Komposition abhängt. Die Fig. b des obigen Beispiels 12 wird im Allegrozeitmaß eine stärkere harmonische (gleichlaufende, gleichfunktionale) Wirkung haben als in einem langsameren Tempo, wo der Hörer in voller Aufmerksamkeit den melodischen Vorgängen in den Formeltönen folgen kann und darum die von ihnen überdeckte Parallele nicht bemerkt. *Oktavparallelen* auf- und abwärts lassen sich selbst mit gehäuften Gegenmitteln (kurzer Zeitwert, schnelles Tempo, Gegenbewegung der restlichen Stimme, eingeschobene Formeltöne) nicht zudecken; wir wenden sie deshalb nicht an.



All diese Erwägungen gelten selbstredend immer nur für die Setzweise mit realen Stimmen. Im Satz für Tasteninstrumente, wo das Verrücken von Harmonien als das Hauptereignis und die melodische Linienführung als ihr Ergebnis anzusehen ist, kommt in der Regel das subtile Wechselspiel zwischen harmonischer und melodischer Kraft nur schwach zur Geltung. Melodische, direkte Parallelen, solange sie nicht gerade zwischen oberen und unteren Rahmentönen des Satzes stattfinden, werden vom Harmoniegeschehen aufgesogen, ihre etwaige funktionale Ungleichheit spielt eine sehr untergeordnete Rolle. Erst wenn der Satz für Tasteninstrumente mit Anleihen aus realeren Setzweisen versehen wird, wenn den Tasten Melodien gegeben werden, die anderen Instrumenten natürlicherweise innewohnen (den Tasten niemals, da sie ja immer nur einzelne Punkte von Linienzügen aneinanderreihen können, dem kontinuierlichen Strömen melodischer Strecken aber ebenso machtlos gegenüberstehen wie ein Klischeeraster den Pinselstrichen des Malers), wenn ferner diese Melodien in ihrer vollen linearen Bedeutung, ohne übermäßige Unterstreichung ihres harmonischen Gehalts gekoppelt werden, dann treten auch alle hier angestellten Erwägungen in ihr volles Recht. (Der Satz für Tasteninstrumente wird späterhin geübt werden.)

4. Vorhalte und Vorausnahmen.



Hier haben wir sämtliche aufsteigenden und absteigenden Vorhalte, die sich in der Oberstimme des dreistimmigen Durdreiklages anbringen lassen. Wie zu erwarten ist, geht von den nach unten sich auflösenden Vorhalten die stärkste ∇ -Wirkung aus, da die im Vorhalt angehäuften Spannung sich am befriedigendsten auf dem Wege des geringsten Widerstandes (im Schritt nach unten, im Fallen) auslöst. Unter ihnen sind wiederum die Formen e und f die entschiedensten, da sie sich der Septimen bedienen. Die Formen a und b bilden im Augenblick der Vorhaltespannung einen selbständigen Akkord: den Mollsextakkord im einen Falle, einen der früher erwähnten unbestimmten Akkorde im anderen Falle; immerhin ist aber die im Schritte von einer $\textcircled{6}$ oder $\textcircled{5\flat}$ zur $\textcircled{5}$ ausge-

drückte Intervallwertverbesserung im Moment der Auflösung so überzeugend, daß trotz des hohen Akkordwertes des V-Klages der V-Effekt kräftig erhalten bleibt. Die aufwärtsgehenden Auflösungen sind weniger überzeugend. In c und d täuscht das im Augenblick des V eintretende e' der ③ eine abwärtsgehende Auflösung vor (die, wie gesagt, als die natürlichere erwartet wird), wonach die späterfolgende Aufwärtsauflösung abgeschwächt eintritt. Das ist besonders bei d mit seiner engen 12-Verbindung f'-e' der Fall. In g nimmt kein zum V-Ton eintretender Akkordton eine Auflösung voraus, diese Form ist darum als die ausgesprochenste aller aufwärtsgehenden Auflösungen anzusehen. In h wird das Gefühl der Auflösung durch den wertverbessernden Schritt 2-3, der sich zwischen V- und Auflösungsklang vollzieht, hervorgerufen; keinerlei Septimen- oder Sekundspannung reizt die Aufmerksamkeit, die Lösung kann daher nicht so überzeugend eintreten wie in g, zumal der Wertverbesserung der Terzen zu gleicher Zeit eine Wertverschlechterung von Sexten (5-6 g'-dis'', 6 g'-e'') entgegenwirkt.

- Aufgabe 3* Bilde nach dem Muster des vorangehenden Beispiels 14 alle Vorhalte, die in der Oberstimme
- des Molldreiklangs
 - des Dursextakkords
 - des Mollsextakkords
 - des Durquartsextakkords
 - des Mollquartsextakkords

möglich sind. Als Vorbereitungsklang kann jeder beliebige passende Akkord genommen werden.

Vorsicht bei der Beurteilung dieser Verbindungen! Manche unter ihnen sind, obwohl sie ein vertrauenerweckend vorhaltsmäßiges Aussehen haben, keineswegs Vorhalte, da sie im Fortschreiten vom Vorhalt zu seiner Auflösung keine Wertverbesserung zeigen, wie z. B. diese hier:

Im Gegensatz zu den Durchgängen vermeiden wir bei den Vorhalten vorläufig noch jede chromatische Führung.

In den folgenden Beispielen finden wir alle absteigenden Vorhalte zu A-Intervallen mit verdoppelten Tönen, die ⑧ und ① mit eingeschlossen. Außer dem vorbereiteten V-Ton ist nur der Auflösungsklang angegeben; der zur Vorbereitung gehörende Akkord kann beliebig gewählt werden.

Die Vorhalte vor der ⑧ (①) und ⑤ sind sämtlich vollwertig. Diejenigen von der ⑤, welche in ihrer Auflösung den oberen Ton dieses Intervalls verdoppeln (e, f), beeinträchtigen natürlich die hier allbeherrschende Macht des Grundtons ein wenig.

Die Vorhalte vor der ④ haben nur bedingten Wert, da ja die ④ in unabhängiger Form auch nur bedingt zugelassen ist, sie sind aber in einer ausnahmsweise auftretenden selbständigen ④ verwendbar. Ein Vorhalt vor dem Mischklang ④ + ⑤ (i) steht etwas höher im Werte als die Vorhalte vor der einfachen ④, entsprechend der größeren harmonischen Kraft der beigemischten ⑤, immerhin ist aber auch er immer mit Vorsicht anzuwenden.

Von den Vorhalten vor der ③ und ②③ sind diejenigen vor dem Grundton des betreffenden Intervalls (n, x) echt und stark. Auch diejenigen Formen, in denen der Vorhalt sich über dem verdoppelten Grundton in die ③ auflöst (q, r), sind gleich ihren zweistimmigen Prototypen als höchstwertig anzusehen. Die Formen aa und bb lösen natürlich keine V-Wirkung aus, da ja die »Auflösung« von einem Höherwertigen in ein weniger Wertvolles fortschreitet. Bei den Formen o, p, y und z zieht man immer diejenigen, die ihren Auflösungston mit einem Ganztonschritt erreichen, den anderen vor; in den halbtonschrittigen kann der sehr scharf einschneidende Zusammenklang der ⑫, welcher sich im Moment der V-Wirkung bildet, dem Gleichgewicht einfacher Sätze oft recht empfindlich entgegenwirken.

Für die Vorhalte vor den beiden Sexten gilt ungefähr dasselbe, nur wird man sich hier noch mehr überlegen müssen, ob man durch die der retardierenden Vorhaltswirkung folgende Auflösung mehr den Harmoniewert des Intervalls durch Verdopplung des Grundtones betonen will (t, u, dd, ee) oder aber die Eigenart der Sexte (nämlich die Unstabilität) durch Verdopplung des unteren Tones zu markieren beabsichtigt (s, cc). Auch hier sind die Auflösungen, die durch den weniger klingenden Zusammenklang der ② zustande kommen, denjenigen mit einer ⑫ vorzuziehen, solange nicht gerade der stark aufdringliche Klang des Halbtonzusammenklangs das unbedingt nötige Mittel des künstlerischen Ausdrucks ist (keinesfalls in unseren jetzigen Versuchen!).

Die entsprechenden aufwärtsgehenden Vorhalte sind:

The image displays ten musical examples (a-o) of ascending suspensions (Vorhalte) in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. Each example consists of a suspended note (quarter note) followed by its resolution (quarter note) over a bass line of two notes (half note). The examples are labeled with circled numbers indicating the interval:

- a) ③
- b) ⑤
- c) ③
- d) ④
- e) ⑤
- f) ③
- g) ⑤⑥
- h) ③
- i) ③
- j) ③
- k) ⑤⑥
- l) ②③
- m) ②③
- n) ②③
- o) ②③
- p) ⑥
- q) ⑥

Unter diesen Vorhalten sind alle diejenigen, die mit einem der unter ihnen liegenden Töne eine $\textcircled{7}$ bilden, von stärkster ∇ -Wirkung; bedeutend schwächer sind die mit einer $\textcircled{6\text{v}}$ oder einem noch milderen ∇ -Intervall. Aufwärtsgehende Auflösungen, die durch einen Halbtonschritt vollzogen werden, sind darum vorzuziehen.

Vorsicht mit Quintparallelen in ∇ -Bildungen! Sie entstehen leicht durch die gleiche Funktion einesteils der den ∇ vorbereitenden und auflösenden Töne und anderseits eines gleichgerichteten Schrittes in einer der unteren Stimmen, obwohl der Auflösungston, durch den ∇ gestaut, verspätet eintritt. Hier wird allerdings wieder die Bewertung stark durch das Tempo des Vortrags beeinflußt. Eine Führung wie diese:



wird in schnellem Tempo die Parallele der Quint deutlich hervortreten lassen (weshalb wir sie noch vermeiden), in langsamer Bewegung kann sie jedoch durch die auf den ∇ konzentrierte Aufmerksamkeit überhört werden und deshalb zugelassen sein. Oktavparallelen, welche durch Vorhalte verschleiert sind, verlieren auch in langsamem Zeitmaße nichts von ihrem Koppeffekt, sie sind darum durchweg von der Verwendung ausgeschlossen.



Das problematische oder problemreiche Wesen des Vorhaltes stellt uns stets vor interessante Satzaufgaben, wie wir schon im zweistimmigen Satz sahen und in der vorstehenden Betrachtung erneut erfahren haben. Sein Gegenbild, die *Vorausnahme* (∇), macht es uns mit ihrer die Eigenart des Folgetones frühzeitig preisgebenden Unselbständigkeit um so leichter: bei ihrer Anwendung sind keinerlei Vorsichtsmaßregeln zu befolgen, die sich nicht aus der Verbindung der ohne ∇ gedachten Akkordtöne ohnehin ergeben würden.





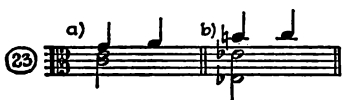
Aufgabe 4 Nimm dreistimmige Sätze, wie sie als Ergebnis der vierzehnten Übung vorliegen, oder konstruiere nach der bekannten Methode solche Sätze und füge ihren Oberstimmen die bisher besprochenen Melodieformeln ein (W, D, V abwärts und aufwärts, V). Diese Aufgabe sollte auch etwa zehnmal gelöst werden!

5. *Nebentöne.* Wir kennen schon vom zweistimmigen Satz her die enge Verwandtschaft zwischen V und N. Wir brauchen uns lediglich alle Vorhalte der vorangegangenen Beispiele und Aufgaben ohne Vorbereitungsklang vorzustellen, um sämtliche innerhalb unseres Rahmens möglichen Nebentöne zu bekommen. Hier gelten dieselben Vorsichtsmaßregeln, dieselben Bewertungsgrade wie beim V. Nur wirken die Nebentöne in jeder Beziehung schärfer als die Vorhalte, da das Gefühl der Anspannung des Klanges bei ihnen ohne jede vorhergehende Ankündigung hervorgerufen wird. Grund genug, die bei der zweistimmigen Arbeit ausgesprochene Warnung zu wiederholen: Sei vorsichtig mit dem N; zu reichliche Anwendung dieser Melodieformel macht den Satz überscharf in harmonischer Beziehung oder unklar in tonaler Hinsicht; und solange wir nicht mit überscharfen oder verschwommenen Klanggruppen als einem bewußt anzuwendenden Kunstmittel arbeiten, ist uns die Klarheit aller harmonischen Verhältnisse eine Hauptforderung.

Als Beispiel mögen einige dreistimmige Klänge mit Nebentönen in der Oberstimme folgen:



Vorsicht ist wiederum geboten bei Nebentönen, die mit den darunterliegenden Tönen einen leichtverständlichen Akkord oder ein A-Intervall bilden (a, i, m); sie verlieren leicht den N-Charakter und können als selbständige Klänge gehört werden. – Über die N-Wirkung von k siehe die vierte Übung (zweistimmiger Satz). In Fällen wie den folgenden ist, soweit lediglich der Intervallwert der beteiligten Klänge berücksichtigt wird, ohne daß tonale Bedeutung in Frage kommt, infolge des höheren Harmoniewertes des ersten Klanges keinerlei N-Wirkung zu erzielen. Die Gruppe a beispielsweise wird entweder als zusammenhängender oder zusammengehöriger Akkord c'e'g'a' gehört, oder das a' ist als D oder N' (je nach dem Folgeton) zu verstehen.



Auch bei den Nebentönen enthalten wir uns wie bei den Vorhalten einstweilen noch der Chromatik.

6. *Springende Nebentöne*. Die beiden springenden Nebentöne N' und N dürften nach allen vorangegangenen Erörterungen kaum noch problematisch erscheinen. Beim N' (der, wie wir wissen, vom nächstfolgenden Ton durch einen Sprung getrennt ist) gibt es eine schwache, der V' ähnelnden Form, in welcher der den N' bildende Ton mit dem *Folgeklang* zu einem unserer sechs Hauptakkorde oder einem A-Intervall verschmilzt (b, c, d, e, f)



sie ist ihrer sanften Wirkung wegen überall ohne Gefahr anzuwenden. Die stärkere zweite Form (a, g), in der keine so einfache harmonische Beziehung zwischen dem N' und dem Folgeklang besteht, kann mitunter in Sätzen, die sich im übrigen nur komplizierter Satzmittel bedienen, zu auffällig hervortreten, darum sei man zurückhaltend mit ihr.

Hier folgen einige Beispiele mit N (der bekanntlich vom vorangehenden Ton durch einen Sprung getrennt ist).

25)

a) b) c) d) e) f) g) usw.

In e, f und g sieht man ihn durch einen übermäßigen oder verminderten Schritt erreicht. Wir können uns diese Erweiterung jetzt schon leisten, vorausgesetzt, daß sie stilistisch in den Zusammenhang paßt und wir sie singen können. Unter dieser Voraussetzung können wir sogar so weit gehen, folgende Gewagtheiten zu schreiben:

26)

Hier liegt eine Art Querstandverbindung vor. Dieser Querstand liegt aber in einem *einzigem* Akkord, während beim normalen Querstand (den wir wiederholt als ein zu umgehendes Hindernis besprochen haben) die kritischen Töne auf zwei Akkorde verteilt sind. Der Querstand im Einzelakkord ist trotz seiner Kompliziertheit durchaus korrekt; da aber das Korrekte nicht notwendig das beste ist, kann er sich in einfacher Umgebung oft unangenehm bemerkbar machen. Das beste Kriterium ist auch hier wieder: Können wir diese Verbindungen singen? Wenn nicht, dürfen wir sie nicht schreiben.

Quintparallelen ungleicher Funktion sind auch in Verbindung mit allen Nebentönen (N, N, N^b) unbedenklich anwendbar. Wir dürfen also schreiben:

27)

Hingegen kommt leicht *eine Art verdeckter Quinten* zustande, die unbedingt zu vermeiden ist: die stufenweise Fortschreitung 56-5



Selbst wenn man im allgemeinen sehr vorsichtig mit ästhetischen Werturteilen in bezug auf rein technische Vorgänge sein soll, kann man doch getrost feststellen, daß diese Quasiparallelen, verglichen mit den regulären Fortschreitungen, einfach häßlich sind. Es ist die Unentschiedenheit, die in ihnen steckt – halb Quintparallele, halb Sextfortschreitung –, die wie ein Stuhl mit ungleich langen Beinen wenig ästhetische Befriedigung aufkommen läßt.

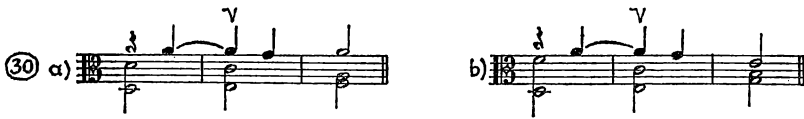
Die *Quart*, in einen ähnlichen »schiefen« Parallelgang versetzt (③ in der Schreibweise einer verminderten Quarte geht stufenweise zu ④), der sich manchmal bei Durchgängen ergeben könnte, ist kaum weniger häßlich – aus dem gleichen Grunde – und darum ebenfalls nicht anzuwenden.



Ebenso wie im zweistimmigen Satz können auch im dreistimmigen mannigfache Kombinationen von Melodieformeln vorkommen (z. B. V N; eingeschobene Töne zwischen V und Auflösung usw.). Ich kann mir hier die Wiederholung des über alle solche Fälle Gesagten ersparen und verweise für eine gedächtnis-auffrischende Übersicht auf die entsprechende Stelle in der sechsten Übung. Auf eine Andeutung, die schon früher gemacht wurde (bei Beispiel 23 dieser Übung), sei hier in verallgemeinerter Form nochmals zurückgekommen. Melodieformeln werden, wie wir bisher in der Arbeit mit ihnen erkannt haben, den A-Intervallen und unseren Grundakkorden (die ja aus A-Intervallen bestehen) als störende Zutaten angefügt, die sich in ihren Intervallen von denjenigen der sie beherrschenden Hauptharmonie absetzen. Sie unterliegen daher dem Bewertungsmaße der Reihe 2. Da nun aber jedes Intervall dieser Reihe 2 (und damit auch jeder mehrstimmige Klang) in tonalen Zusammenhang mit anderen Klängen gesetzt und damit im Maßbereich der Reihe 1 steht, ändert sich auch seine Bewertung.

Ein intervallmäßig wichtigerer Klang mag in tonaler Beziehung einem solchen von größerer Verwandtschaftskraft nachgestellt erscheinen. Damit sind natürlich auch die den Klängen beigegebenen Melodieformeln diesem Wandel der Beurteilung (oder besser: einer zwischen harmonischer und tonaler Bedeutung

unterscheidenden Bewertung) unterworfen. Ein an sich (dem Intervall nach) schwacher Vorhalt mag z. B. an Vorhaltkraft gewinnen, wenn er sich in einen tonal wichtigen Klang auflöst:



Zweifellos kommt in a) der Vorhalt viel stärker in seiner Eigenart zur Geltung, da er in einen Klang sich auflöst, der als Dominante zum Endklang empfunden wird, während in b) eine so starke Beziehung nicht vorhanden ist.

7. *Besondere Arbeitsanweisung.* Die Materialkenntnis, die wir uns durch alle vorangegangenen Aufgaben angeeignet haben, erlaubt uns jetzt schon, bestimmte künstlerische Wirkungen anzustreben: Unsere Aufgaben sollen von jetzt an nicht mehr nur schulmäßig korrekt gelöst werden, sie sollen darüber hinaus den höchstmöglichen musikalischen Wert zu erreichen suchen. Bei aller Vagheit dieser Bezeichnung läßt sich auf der Grundlage der in den bisherigen Aufgaben entwickelten technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten doch ein ungefährer Wertmaßstab aufstellen, mit dem die Qualität unserer Leistungen zu bemessen ist. Dies um so mehr, als die wenigen Harmonien und Melodiemöglichkeiten, die wir besitzen, nicht nur die Technik und den Stil einschränken, sondern auch den Ausdrucksrahmen unserer Musik sehr beengen.

Mit sechs Harmonien und drei Stimmen läßt sich keinesfalls die Größe, Wucht und Ausdruckskraft eines vollen Orchesters erreichen.

Andererseits läßt sich damit auch nicht so viel Unheil anrichten, so daß die Möglichkeit der Materialüberspannung ebenso wie die qualitativen Abgleitens auf ein Minimum beschränkt ist.

Der musikalische Wert unserer Erzeugnisse wird bemessen: einmal nach der Güte und Gewandtheit ihres Satzes (wobei, wie oft erwähnt, Korrektheit nicht das einzige Kriterium ist!), sodann nach ihrer (immer wieder zu betonenden!) Singbarkeit und schließlich nach dem emotionalen Eindruck, den sie auf Ausführende und Hörer ausüben. Dieses letzte Kriterium haben wir bisher kaum beachtet, von jetzt an soll es aber als eine der Haupttrichtlinien für unsere Arbeit dienen: wir müssen mit aller Macht danach streben, mit jedem einzelnen Stück bestimmte Gefühlszonen (und jedesmal andere) im Hörer anzurühren, und Satzart, Tempo und Dynamik müssen in jedem Falle auf das genaueste diesem Ziel angepaßt werden.

Um für alle möglichen Fälle darzustellen, welches technische Mittel jeweils nötig ist, um einen bestimmten Empfindungskomplex zu erregen, müßte eine

auf psychologischer Grundlage arbeitende Musikästhetik eine umfangreiche Untersuchung und Klassifizierung dieses noch ganz unerforschten Gebietes vornehmen. Der Zweck des vorliegenden Buches ist nicht, diese Aufgabe zu übernehmen; darum muß der Schüler (wie alle Musiker seit Anbeginn der Musik) sich auf eigene und fremde Erfahrungen und aufs Ausprobieren verlassen, wenn er seine technischen Mittel zu bewußt geregelten Auslösern von Empfindungen gestalten will.

Unsere Klassenkameraden, die unsere technischen Fähigkeiten und musikalischen Absichten kennen, die außerdem ja auch durch unser gegenseitiges Aufeinanderangewiesensein den guten Willen haben, uns zu unterstützen, sind für diese Versuche ein weitaus besseres Publikum, als wir es jemals im freien Musikbetrieb finden werden. Ihr fachmännisches Urteil über unsere Arbeiten dürfte (selbst wenn wir uns in unserer Genialität erhaben über Meinung und Urteil der Menge fühlen) Veranlassung genug sein, zu verbessern und unentwegt von neuem zu probieren, um die größte Eindruckskraft unserer Stücke zu erzielen.

Bei solcher Arbeit wird es sich schon bald zeigen, ob kompositorisches Talent dem Schreiber die Hand lenkt, oder ob seine Begabung nur für die Herstellung brauchbarer Formen genügt; der Komponist wird schon jetzt versuchen, diese kleinen Kompositionen zu technischen, stilistischen und eindrucksstarken Meisterwerken zu machen.

Aufgabe 5 Stelle dreistimmige Sätze her, die denjenigen der Aufgaben 1 und 2 der vierzehnten Übung entsprechen, und füge ihren jeweiligen Oberstimmen Melodieformeln (außer \dot{F} und F) ein.
Vielmals zu lösen!

Obwohl wir als »Text« unserer Gesangsstücke nur die Silben lala (oder ähnliche) benützen, ist bei der Notation doch auf genaueste Bezeichnung der Artikulation durch Bindebögen, Balken und Fahnen zu achten.

C. Musterbeispiele

(Siehe Musterbeispiel 3 der vierzehnten Übung.)

①

Munter

f

f

f

p

p

p

W N W N V V D

Detailed description: This musical score is for exercise 1, titled 'Munter'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a 2/4 time signature. The melody starts with a forte (*f*) dynamic and features notes marked with 'W' (accents) and 'N' (accents with a slur). The bass line is also marked with *f*. The second system continues the piece with a piano (*p*) dynamic. The melody includes notes marked with 'N', 'W', 'V', 'V', and 'D'. The bass line is also marked with *p*.

Dasselbe mit komplizierteren Melodieforneln.

②

Ruhig

p

pp

pp

mf

p

p

D D N N D N D V D D N N

Detailed description: This musical score is for exercise 2, titled 'Ruhig'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a 3/4 time signature. The melody starts with a piano (*p*) dynamic and features notes marked with 'D' (accents) and 'N' (accents with a slur). The bass line is marked with *pp*. The second system continues the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody includes notes marked with 'V', 'D', 'D', 'N', and 'N'. The bass line is marked with *p*.

Sechzehnte Übung

Tonale Funktionen

A. *Arbeitsmaterial*

1. Auch in dieser Übung benötigen wir kein anderes Klangmaterial als die sechs Grundakkorde und die ihnen gleichwertigen A-Intervalle mit Verdoppelung.

2. Reihe 1. In den bisher bearbeiteten dreistimmigen Sätzen sind wir, nachdem wir das im *Einzelakkord* sich abspielende Geschehen genau verfolgt hatten, mit verschiedenen Konstruktionsprinzipien, welche die *Fortbewegung* von Harmonie zu Harmonie regulieren, in Berührung gekommen.

Das einfachste und nächstliegende unter ihnen war die Stimmbewegung. Wir sahen sie als Aktion jeder Einzelstimme auftreten, verfolgten ihr Wirken in den drei Stimmenpaaren, aus denen ein dreistimmiger Satz besteht, und beobachteten schließlich die Gesamtbewegung der dreistimmigen Satzeinheit.

Als ein zwar aus der Stimmbewegung herstammendes, in seiner Wirkung und Funktion aber wesentlich verschiedenes Prinzip lernten wir die übergeordnete Zweistimmigkeit kennen, die sich bei der Beschränktheit unseres Klangmaterials allerdings nicht mit derselben organisierenden Kraft wie in mehr als dreistimmigen Sätzen auswirken kann.

Das dritte, sich bis jetzt ebenfalls nur in mäßiger Stärke offenbarende Konstruktionsprinzip war das »harmonische Gefälle« der einander gegenübergestellten Harmoniewerte.

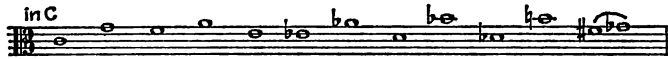
Musiker älteren Stils pflegen dieses Zerlegen der Satztechnik und ihr Verfolgen bis in die letzten Gründe bewegungsmäßiger Vorgänge als überflüssig, als Ausgeburt eines mit kleinlich systematisierender und katalogisierender Bosselei sich befriedigenden Hirnes anzunehmen. Ihnen genügt es allerdings, sich durch vage, aus Tonleitern abstrahierte Faustregeln bei ihren Satzarbeiten leiten zu lassen, falls sie überhaupt an Gesetzmäßigkeit und Gesetzfähigkeit in diesen angeblich so wenig konkreten Gebieten menschlicher Tätigkeit glauben. Freilich, die Musik in ihrem Wesen und das, was wir gefühlsmäßig mit ihrem Anhören (oder Sichvorstellen) verbinden, ist kaum nach Regeln und Gesetzen zu

fassen – wenigstens nicht nach solchen, die dem Geben und Nehmen unseres alltäglichen Musikbetriebes von Nutzen sein könnten. Die Satztechnik aber, mit der wir zwischen den unrealen Ideen des Komponisten und den schwer analysierbaren Vorgängen im Gemüte des Aufnehmenden die sehr reale Form des musikalischen Kunstwerkes errichten müssen, ist so greifbar und robust wie die Erfahrungstatsachen bei der Behandlung von Stein, Stahl und Beton oder irgendeinem anderen Konstruktionsmaterial. Diese handgreifliche Technik ist durchaus unerlässlich für den Hersteller der erwähnten Form, und trotzdem hat sie mit dem Wesen dieser selbst und dem von ihr ausgelösten Effekt doch nur soviel gemein wie etwa das sehr praktische Wissensgebiet der Sozialökonomie mit dem philosophischen Begriff der Tugend: Obwohl das Wesen der Tugend unter keinen Umständen durch selbst die weisesten Aktionen der Sozialökonomie berührt werden kann, dürfte immerhin das Streben einer Bevölkerung nach tugendhaftem Leben durch gehobene soziale Bedingungen gefördert werden können, und hierfür kann die Sozialökonomie Mittel finden. In ähnlichem Sinne wollen die vorerwähnten Satzprinzipien uns helfen, das Satzmaterial möglichst vollständig zu beherrschen und so der Musik die bestmöglichen Lebensbedingungen zu schaffen. Unser beständiges Wachsamsein gegenüber den *gesamten* Vorgängen im musikalischen Satzgeschehen muß uns mit der Zeit dahin bringen, daß wir, anstatt auf unklare ästhetische Urteile uns zu verlassen, dem rein Technischen im musikalischen Formen dasselbe selbstverständliche Vertrauen – fern von jeder Überschätzung! – entgegenbringen wie allen anderen organisierten Bewegungsvorgängen im weniger künstlerischen Alltagsleben und den aus ihnen sich ergebenden Wirkungen auf unseren Lebensverlauf.

Stimmführung, übergeordnete Zweistimmigkeit und harmonisches Gefälle, obwohl sie den Harmonieverlauf wundervoll regeln, sind uns doch noch keine unumstößliche Gewähr für die vollkommene harmonische Überzeugungskraft einer nach ihren Gesetzen errichteten Musik. Sie erfüllen nur dann ihre organisierende Aufgabe, wenn ein noch höheres, ihnen übergeordnetes harmonisches Prinzip ihr gegenseitiges Verhalten regelt und sie in bezug auf einen sie alle umfassenden Generalnenner einstellt. Dieser Generalnenner ist die *Tonalität*, und das Prinzip, welches alle anzuwendenden Satzmittel ihr einordnet, finden wir in den *Tonverwandtschaften*. Über sie haben wir schon im zweistimmigen Satz gesprochen; wir haben dort auch schon in einfacher Art tonale Gebäude aufgerichtet. Diese Arbeit war uns durch eine einstimmige Tonlinie, die Reihenfolge der aus den Harmonien eines Stückes entnommenen Grundtöne – den Stufengang –, ungemein erleichtert worden. Auch in Zukunft wird uns

der Stufengang als das anschaulichste und am leichtesten anwendbare Mittel zur Behandlung der Tonverwandtschaften, zur tonalen Organisation dienen, und nur das reichere Material des mehrstimmigen Tonsatzes zwingt uns, der Frage tonaler Organisation sehr viel mehr Aufmerksamkeit zu widmen als bisher.

Die Wertreihe der Tonverwandtschaften ist, wie wir wissen, in den Punkten der Reihe 1 niedergelegt. Zur Gedächtnisauffrischung wird sie hier nochmals gezeigt.



3. *Verwandtschaftsgrade*. Was es mit dieser Reihe 1 für eine Bewandnis hat, sei hier auf der Grundlage der im zweistimmigen Satz angestellten Betrachtungen kurz wiederholt:

- a) Sie besteht nicht aus »Tönen«. Die Notation von Tönen ist lediglich ein Notbehelf. Gemeint ist mit jedem Ton der Gegenpol eines harmonischen Kraftstroms, der von der Tonika (= ϕ) ausgeht.
- b) Die Tonika steht als der Zentralton der Tonalität abseits, oberhalb der Verwandtschaften.
- c) Die Verwandtschaften der Reihe folgen einander in stetig absteigendem tonalem Werte. Die Dominante hat den höchsten Verwandtschaftswert.
- d) Der entfernteste Verwandte ist der Tritonus. Seine Beziehungen zur Tonika sind so lose und mehrdeutig, daß er im entgegengesetzten Sinne abseits (unterhalb) der Verwandtschaften steht.

Die ϕ ist der ruhende Punkt einer Verwandtschaftsreihe und damit einer Tonalität. Solange sie nicht durch eine neue ϕ abgelöst wird, steht sie als Fundament, als tonales Zentrum, inmitten der ihr zugehörigen Verwandtschaftsspannungen. Sie selbst ist unbeweglich; sie ist, obwohl sie die wichtigste tonale Funktion ausübt, doch *tonal inaktiv*. Ohne ein tonales Zentrum, eine Tonika, ist keine geregelte harmonische Musik denkbar. In Fällen, wo aus Unkenntnis harmonischer Naturgegebenheit oder aus pervertiertem musikalischem Bestreben angeblich untonale (atonale) Konstruktionen errichtet werden, ist im besten (oder schlechtesten, je nach der Ansicht!) Fall das tonale Zentrum unklar ausgedrückt oder durch häufigen Wechsel auch der schnellsten Wahrnehmungsfähigkeit entzogen – vorhanden ist es jedoch immer, da es ja nicht in unserer Macht liegt, die Tonverwandtschaften auszuschalten. Unklare, schwankende oder schnell wechselnde Tonalität mag selbstverständlich ein Kunstmittel sein, dem zur Abwechslung mit stabileren tonalen Anordnungen mitunter eine wichtige Rolle anvertraut werden kann. Als Hauptkonstruktions-

prinzip harmonisch-tonaler Anlagen ist sie jedoch für ein einigermaßen kultiviertes Hörvermögen, solange es nicht vorübergehend nach außerordentlichen Reizen verlangt, ebenso wenig künstlerisch formfähig wie ein willkürlich zusammengestellter Haufen von steinernem Baumaterial anstelle eines organisierten Baues.

Der unbeweglichen, tonal inaktiven Tonika stehen die in den Tönen der Reihe 1 dargestellten Verwandtschaftsgrade gegenüber. Sie sind im Gegensatz zu ihrem Zentrum voll potentieller Energie, sie wollen handeln. Sie werden stets aktiv, wenn mehrere Töne auf melodische oder harmonische Weise miteinander verbunden werden. Die harmonischen Inhalte solcher kleinen Verbindungsgruppen (harmonisch: Klänge; melodisch: Zellen und Felder) werden dann von unserem musikalischen Auffassungsvermögen zueinander und zu noch anderen Tönen (klingenden oder nur vorgestellten) in Beziehung gesetzt. Ihre potentielle Energie setzt sich in das starke Drängen nach einer ϕ um: jeder von ihnen strebt danach, sich einer ϕ anzuschmiegen. Da die nichttonikalen Harmonien unselbständig sind, brauchen sie die Bezugnahme auf eine ϕ , um tonal verständlich zu werden. Sowie in einer tonalen Anlage eine Harmonie und dadurch der sie vertretende Stufengangton als ϕ empfunden wird (wir werden später sehen, wie er dazu gebracht werden kann), richten sich, ebenso wie alle Magnetnadeln nach dem Pol, die anderen Harmonien, ausgedrückt durch ihre Stufengangtöne, nach der Harmonie der ϕ aus und drehen sich ihr zu. Je näher im Sinne der Reihe 1 diese Stufengangtöne der ϕ (dem Ursprungs- und Zeugerton der Reihe) stehen, um so stärker ist in ihnen das tonale Streben nach der ϕ , und es vermindert sich gradweise, je mehr wir in dieser Reihe zu den weitabliegenden Verwandten gelangen. Hat infolge der Aktivität der nichttonikalen Verwandtschaften die harmonische Bewegung von diesen sich zur inaktiven ϕ geschwungen, so ist entweder für einen Moment oder für dauernd der tonale Kreis geschlossen. Das tonale Ziel ist erreicht, die harmonische Aktivität ist bis zum nächsten erneuten Anstoß zur Ruhe gekommen.

Nun ist allerdings die Reihe 1 nur dort uneingeschränkt gültig, wo es sich um Vorgänge handelt, die so überwiegend harmonisch-tonaler Natur sind, daß Rhythmus und Melodie keinen für uns als wesentlich fühlbaren Einfluß ausüben. Der einzige Vorgang dieser Art, der in einem musikalischen Vorgang von einiger Ausdehnung auftreten kann, ist die Regelung des Verhältnisses einer gegebenen Tonalität zu anderen (Modulation). Melodische und rhythmische Strömungen vermögen solcher Regelung nichts Wesentliches hinzugeben oder wegzunehmen. Zwar fügen sich die Stufengänge, welche aus den Toniken aufeinanderfolgender Tonalitäten gebildet werden, auch zu einer *melodischen* Linie zusammen; diese ist aber schon so weit einer unmittelbaren

melodischen Wirkung entrückt, daß sie uns kaum noch als lineares Gebilde zum Bewußtsein kommt. Und ebenso bleibt uns die rhythmische Beschaffenheit eines solchen Toniken-Stufenganges (nämlich das gegenseitige Längenverhältnis seiner Glieder) als zu sehr im Hintergrunde sich abspielend, verschleiert und unklar. So herrscht hier also unmittelbar und despotisch die Reihe 1: Eine ϕ , die, von ihren Verwandten umgeben, das Zentrum einer Tonalität darstellt, wird von einer anderen abgelöst, die ebenso inmitten ihrer eigenen Verwandtschaftsgruppe die zentrale Stellung einnimmt.

Dieser Vorgang kann sich beliebig oft wiederholen, und die von den einzelnen Toniken beherrschten tonalen Strecken können beliebige Teillängen der Zeitdauer des Gesamtablaufes einnehmen. Die Aufeinanderfolge solcher in sich gefestigter Toniken in modulierenden Anlagen regelt sich tonal-qualitativ ganz nach den in der Reihe 1 niedergelegten Verwandtschaftsgraden. Von einem in sich beschlossenen tonalen Zentrum läßt sich am leichtesten dasjenige neue Zentrum modulatorisch erreichen, das dem ersten Verwandtschaftsgrad seiner Reihe 1 der δ (= Dominante) entspricht. Fast ebenso widerstandslos erreicht man die Tonalität der φ (= Unterdominante), und je weiter in der Reihe 1 abliegende Punkte man zu Zentren neuer Tonalitäten machen will, um so größere tonale Anstrengungen sind nötig, um sie überzeugend darzustellen, so daß Modulationen nach Toniken, welche den ganz rechts liegenden Verwandtschaften der Reihe entsprechen, als fremdartig, weitgehend und verhältnismäßig unbefriedigend empfunden werden. Ist ein neues tonales Zentrum durch Modulation erreicht worden, so regeln sich etwaige von ihm ausgehende weitere Modulationen wiederum nach demselben Prinzip: in seiner eigenen Reihe 1 finden sich jetzt die Bewertungsmaßstäbe für die neuerliche Modulation, und für jede noch weiterhin erreichte ϕ gilt immer wieder ihre eigene Reihe 1 als Grundlage neuer Modulationsteile.

4. *Tonale Hauptfunktionen.* In einer einzelnen Tonalität hingegen, also in einem Harmonieverband, den man ohne Beziehung zu anderen Tonalitäten betrachtet, ist die Harmoniekraft in der Form tonaler Ordnung nicht das einzige harmonische Konstruktionselement. Hier müssen wir, wenn wir die Beziehungen der Verwandtschaftstöne zur Tonika einer Tonalität kennenlernen wollen, auch den Einfluß der beiden anderen musikalischen Urkräfte – Rhythmus und Melodie – mitberechnen. Da wir aber bis jetzt, wie schon oft betont, den Rhythmus noch nicht als meßbare Größe einbeziehen können, müssen wir wenigstens den melodischen Einfluß deut- und faßbar machen, so daß er als konstruktives Agens des inneren Ausbaues einer Tonalität verstanden werden kann. Früher haben wir schon gesehen, wie die harmonische und die melodische Kraft in entgegengesetzter Richtung die Tonalität durchströmen. Finden wir die harmonisch stärk-

sten Verwandten einer ϕ in den linksliegenden Regionen der Reihe 1, so müssen folglich die melodisch wichtigsten (harmonisch schwächsten) Verwandten rechts liegen – wobei der als abseits stehend betrachtete Tritonus außer acht gelassen werden kann. Auf der Basis c würden hiernach die harmonisch starken Verwandten sich in der Reihe g f a e . . . ordnen, während die melodisch wichtigen die Reihenfolge h des b d . . . haben würden. Beim Beurteilen der tonalen Bedeutung dieser beiden Energieströme in den Verwandtschaftsbeziehungen zur ϕ ist es jedoch nicht nötig, in beiden Richtungen weiter als bis zum zweiten Gliede zu gehen, da die so erfaßten vier Verwandtschaften – zwei auf der linken Seite der Reihe und zwei auf der rechten – die Grundlage aller tonalen Konstruktionen bilden, und das wenige, welches innerhalb einer Tonalität ohne ihr Mitwirken überhaupt geschehen kann, als nebensächlich nicht besonderen Gesetzen unterworfen zu werden braucht.

Damit haben wir außer den schon früher besprochenen starken Verwandtschaftsgraden δ und φ noch zwei andere hervorstechend wichtige Verwandtschaften voll hoher aktiver Energie gewonnen: den *Leiteton aufwärts* und den *Leiteton abwärts*. Der erste wird in der C-Familie durch das h, der zweite durch das des dargestellt. Für sie verwenden wir folgende Zeichen:

↑ = aufwärtsgehender Leiteton (h in der Tonalität c)

↓ = abwärtsgehender Leiteton (des in der Tonalität c)

Wodurch unterscheidet sich nun die in den Leitetönen wirksame Verwandtschaftsenergie von der an die δ und φ gebundenen? Die δ und φ sind dem bloßen Tonraume nach von der ϕ durch verhältnismäßig große Abstände getrennt, und doch hält die harmonisch-tonale, sinnlich nicht direkt wahrnehmbare Anziehungskraft sie im Banne der ϕ so, wie die Anziehungskraft der Sonne die größten Planeten-Verwandten Jupiter und Saturn zum Kreisen zwingt. In den Leitetönen ↑ und ↓ ist der harmonische Verwandtschaftsdrang zur ϕ gering, dafür ergeben sie sich aber räumlich-melodisch (Halbtonschritt) um so williger ihrer Anziehung, so wie die Planeten Merkur und Venus die Sonnenkraft aus nächster Nähe verspüren, ohne aber an Masse und Macht den größeren Planeten gleichzukommen. Zusammenfassend können wir also sagen: Obwohl in bloßen Tonverwandtschaften, wie sie sich in musikalischen Formen am klarsten in der *Aufeinanderfolge* von in sich gefestigten und von Verwandten umgebenen Toniken (tonalen Zentren) äußern, die Reihe 1 dergestalt wirksam ist, daß in der Richtung von links nach rechts ihre Werte in absteigender Ordnung einander folgen, findet innerhalb der *Einzeltonalität* eine etwas andersgeartete Interpretation der Verwandtschaftswerte statt. Hier findet in der δ und φ die *harmonische* Verwandtschaft zur ϕ ihren stärksten Ausdruck, und in den beiden Leitetönen tritt die *melodische* Verwandtschaft am auffallendsten in Erscheinung.

Wir wollen die bisher besprochenen tonalen Funktionen (die ϕ , die beiden Dominanten, die beiden Leitetöne) die *tonalen Hauptfunktionen* nennen, und unter ihnen kommt den Dominanten und den Leitetönen der Name *aktive Hauptfunktionen* zu. Wie alle anderen von uns angewendeten Satzmittel sind auch die tonalen Hauptfunktionen ständig unserem bewertenden Urteil ausgesetzt: die ϕ , zu der alle anderen Verwandtschaftsgrade in Beziehung gebracht werden, ist unbedingt die höchstwertige aller tonalen Funktionen, und innerhalb der vier zu der latenten, inaktiven tonalen Hauptfunktion der ϕ in Beziehung tretenden aktiven tonalen Hauptfunktionen bemerken wir folgende Rangordnung: $\delta \uparrow \varphi \downarrow$. Der Beweis für diese Behauptung wird sich aus der Diskussion der nachfolgenden wichtigen Tatsachen ergeben.

Die δ ist als die stärkstmögliche aktiv-tonale Verwandtschaftsfunktion zweifellos die wichtigste der vier aktiven tonalen Funktionen. In ihr äußert sich der Drang zur ϕ am eindringlichsten und durchaus unmißverständlich. Wenn immer wir zwei beliebige Töne hören, die melodisch oder harmonisch den Abstand einhalten, der zwischen ϕ und δ besteht – die 5 (⑤) nämlich –, werden wir nicht nur unserer Gewohnheit des Intervallhörens gemäß den einen als Intervallgrundton und den anderen als seinen untergeordneten Gefährten ansehen, so wie es uns die Reihe 2 lehrte; wir werden darüber hinaus unwillkürlich trachten, dieses Quintintervall neben seiner *generellen* Intervallbedeutung noch als *tonale* Erscheinung zu verstehen: wir versuchen ihm die Bedeutung der auf der ϕ stehenden ⑤ zu geben, interpretieren es also im Sinne der Reihe 1. Sein unterster Ton (Grundton) wird von uns dann als ϕ und sein oberer daher als dessen δ verstanden. Ich sagte »unwillkürlich«, denn wir gelangen zu diesen Urteilen gänzlich ohne jede Willensanstrengung. Hören wir zum Beispiel die ⑤ $c'-g'$ isoliert, ohne jeden tonalen Zusammenhang, so analysiert sie unser Tonbewußtsein zuerst als ein Intervall der Reihe 2 mit dem Grundton c' . Dann erscheint sie uns als eine ⑤, die eine ϕ vertritt, und rückt damit automatisch in die Verwandtschaftsreihe des C, in der das c' als ϕ und das g' als seine δ auftritt.

Gegenprobe: Wollen wir, ohne durch irgendwelchen tonalen Zusammenhang genötigt zu sein, ein harmonisches oder melodisches Quintintervall über seinen bloßen Intervallwert hinaus so auffassen, daß sein unterer Ton *nicht* als ϕ , sondern als eine δ erschiene (wodurch der obere Ton zum Vertreter einer entlegeneren Verwandtschaft absänke), so müßten wir unsere interpretatorischen Kräfte schon ziemlich anstrengen. Die vorerwähnte ⑤ $c'-g'$, auf diese Weise betrachtet, würde jetzt zur ϕ gehören, die (da sie ja nicht effektiv vorhanden ist) erst mit Hilfe unserer Einbildungskraft erschaffen werden muß, und das ist selbstredend viel komplizierter als der vorbeschriebene Vorgang, wo die ϕ (c') ja durch einen

der Intervalltöne tatsächlich klingend auftrat. Haben wir also die Möglichkeit, die zwei Töne eines Intervalls ohne unser willentliches Zutun als Vertreter tonaler Hauptfunktionen zu verstehen, so werden wir, wenn uns weder unser Wille noch die tonalen Umstände zwingen, stets diese Deutung jeder anderen vorziehen, und daraus ergibt sich – um wieder auf die ⑤ zurückzukommen – notwendigerweise ein Klassenunterschied der Quinten in einer Tonalität. Verglichen mit derjenigen, deren beide Töne wir als ϕ und begleitenden δ -Ton verstanden, sind alle anderen möglichen Quinten weniger wichtig, da sie ja unmöglich die in der Tonalität nur von einer einzigen ⑤ einnehmbare günstige Funktionsstellung ($\phi \delta$) besetzen können.

Was für die ⑤ gilt, ist ebenso für alle anderen A-Intervalle gültig. Jedes kann uns so erscheinen, daß sein Grundton, in eine imaginäre Reihe 1 versetzt, möglichst nach links in die Nähe der ϕ dieser Reihe rückend gedacht wird oder gar (im günstigsten Falle) mit ihr zusammenfällt. Hören wir das Intervall h-dis', so werden wir es als ③ hören und sofort versuchen, diese ③ als Durklang der ϕ h zu verstehen, und nur, wenn uns die tonale Umgebung zwingt, werden wir unsere Absicht ändern. Auch die ②③ würde unser analytisches Hören auf dieselbe Weise behandeln, und die ④⑥ als Umkehrung der ③ und die ⑤⑥ als Umkehrung der ②③ lassen am leichtesten eine Deutung zu, bei der ihr oberer Ton als ϕ verstanden wird.

Von der bloßen *Möglichkeit* dieses tonalen Intervallverstehens zu seiner *bewußten Anwendung* ist nur ein kleiner Schritt, und deshalb können wir, die wir durch alle harmonisch tonalen Erfahrungen, welche von unseren Vorfahren in Jahrhunderten gesammelt und uns übermittelt wurden, zu unserem heutigen Stande des Musikverstehens und Musikbeurteilens entwickelt haben, als Regel in unsere Satzarbeit einsetzen: Wenn immer wir ein A-Intervall hören, haben wir die Tendenz und den Willen, ihm eine tonale Bedeutung zu geben. Erst versuchen wir, uns das Intervall mit der denkbar stärksten tonalen Kraft ausgerüstet (als ϕ) vorzustellen, wodurch sein Grundton als der die ϕ repräsentierende Ton verstanden wird. Gelingt das aus irgendeinem Grunde nicht (etwa weil eine stärkere ϕ in der Umgebung uns an dieser Deutung hindert), so versuchen wir, dem Intervall andere tonale Bedeutung zu geben, indem wir seinen Grundton als Repräsentanten einer anderen tonalen Funktion (vorzugsweise eine der vier aktiven Hauptfunktionen) auffassen.

Unter dieser Voraussetzung wollen wir nun sehen, wie nach der δ die anderen aktiven tonalen Hauptfunktionen in den Intervallen, die den tonalen Körper aufbauen, wirksam sind. Hierbei müssen wir uns etwas von der ausschließlichen Betrachtung der A-Intervalle abwenden und auch die B-Intervalle in den Kreis unserer Untersuchungen einbeziehen. Da diese aber denselben Regeln tonaler

Bewertung folgen, werden sie unserer jetzigen Betrachtung keine besonderen Schwierigkeiten entgegensetzen. Nachteilig ist nur, daß wir die hier zu behandelnden Sonderfälle einer später folgenden summarischen Behandlung der B-Intervalle vorausnehmen müssen.

Hören wir zwei Töne im 1^2 (12)-Abstand, so ist es offenbar nicht möglich, sie sich in eine Situation versetzt zu denken, wo der eine die ϕ und der andere die δ einer Tonalität darstellt. Hingegen fügen sie sich willigst einer hauptfunktionalen Deutung, die den einen zur ϕ , den anderen zu deren \uparrow macht. In solcher Gruppierung wäre der obere Ton die ϕ , der untere der \uparrow (z. B. $c\uparrow$ – des ϕ in Des). Freilich ist auch die umgekehrte Deutung möglich ($c\downarrow$ – des \downarrow in C), aber der Versuch, unsere Aufmerksamkeit in eine dieser beiden Richtungen zu lenken, überzeugt uns leicht, daß zur zweiten Deutung wieder eine (wenn auch nicht bedeutende) Willensanstrengung nötig ist, während die erste sich völlig mühelos einstellt. Wer im Hören solcher Konstellationen nicht allzu geübt ist oder wer vielleicht seinem Gehör nicht völlig vertraut, mag die Feststellung, daß $\phi\downarrow$ – des schwerer aufzufassen sei, als $\uparrow\phi$ – des, vielleicht anzweifeln. Ihm sei mit einem etwas unweghaften Beweis geholfen: Die Umkehrung der als wertvoller bezeichneten Funktionsstellung 12 $\uparrow\phi$ – des ist die 7 des-c', und ihr ist wohl zweifellos ohne jede Mühe die Deutung ϕ des – $\uparrow c'$ zu geben, während wir, um sie als \downarrow des – $\phi c'$ auffassen zu können, unser in die Intervalle projiziertes tonales Gefühl sozusagen auf den Kopf stellen müßten. Daß Umkehrungen in solchen Betrachtungen für die nichtumgekehrten Intervalle stehen können, bewiesen die 3 und 23, für deren Umkehrungen (56 und 6) prinzipiell das gleiche galt, was über die stärkeren, stabileren Hauptformen gesagt wurde.

Nicht ganz so verhält es sich mit denjenigen B-Intervallen, deren beide Töne durch eine zwischenliegende Oktave getrennt sind, z. B. c –des'. Hier ist es kaum möglich, den oberen Ton (des') als Grundton des Intervalls oder als tonikal wirkenden Ton zu verstehen. Der untenliegende Ton (Baßton c) wird vielmehr als der das Intervall beherrschende Ton empfunden, und ihm wird daher auch leichter die tonikale Funktion zugebilligt. Der Grund hierfür ist in der in dem weiten Abstand sozusagen schemenhaft durchscheinenden Quinte (c –g) zu suchen, die von unserem Gehör zum besseren Verständnis des großen Abstandes hineininterpretiert wird, und die dem c eine auffällige Grundtonkraft gibt. (Dasselbe ist übrigens schon bei den beiden Septimen 67 und 7 der Fall). Über die harmonischen und tonalen Eigenschaften weit auseinanderliegender B-Intervallklänge wird später noch ausführlicher zu reden sein.

Hiermit dürfte also die größere tonale Wichtigkeit des \uparrow gegenüber dem \downarrow erwiesen sein, und damit haben wir das Prinzip gefunden, nach welchem die angegebene Rangordnung der vier aktiven tonalen Hauptfunktionen aufgestellt worden ist: Das Maß der zum Verstehen einer tonalen Funktion nötigen Willensanstrengung bestimmt den Rang; mit der Leichtigkeit ihrer Deutung wächst ihr Wert.

Die \mathcal{Q} gibt uns hierüber weitere Aufschlüsse. Hören wir zwei Töne, die im Quartverhältnis zueinander stehen, so lassen sich unter den gleichen Bedingungen wie vorher – nämlich ohne Eingreifen unseres Willens – die beiden Töne dieses Intervalls mit tonalen Hauptfunktionen gleichsetzen; der obere Ton läßt sich als \mathcal{Q} des unteren verstehen ($c \phi - f \uparrow$ in C). Unbedingt verläßlich ist dieses Urteil jedoch keineswegs. Wir können nämlich den oberen Ton als eine ϕ und den unteren als die dazugehörige δ auffassen ($c \delta - f \phi$ in F); ja, diese Deutung liegt noch näher. Einmal weil in ihr sich die beiden überhaupt stärksten tonalen Funktionen ausgedrückt finden – allerdings im Gegensatz zur ⑤ in der schwächeren Form, welche den ϕ -Ton obenliegen hat –, während in der erstgenannten Interpretation ($c \phi - f \mathcal{Q}$ in C) die angenommene ϕ c mit einem in ihrer eigenen Reihe 1 nach der δ erscheinenden Verwandtschaft ($f \mathcal{Q}$) auftreten würde. Zum anderen, weil uns die Struktur des ④-Intervalls zwingt, seinen oberen Ton als Grundton zu hören, und wenn dies für das alleinstehende, in keine Tonalität eingereichte Zusammenwirken zweier Töne als unabänderlicher Zwang angesehen werden muß, so werden wir durch das gleiche Intervall, wenn es als Mitglied einer tonalen Entwicklung auftritt, natürlicherweise leicht verleitet werden, seinen wichtigsten Ton als mit der im Augenblicke stärkstmöglichen tonalen Funktion, hier also der ϕ , verknüpft zu verstehen. Es besteht wie gesagt kein Zweifel, daß unser Gehör beim Deuten tonaler Beziehungen stets zunächst nach der wichtigsten Funktion sucht und in Fällen, wo zweierlei Deutungen möglich sind, zunächst diejenige bevorzugt, welche die bestmöglichen tonalen Funktionen enthält. Wenn demnach eine ④ statt als $\phi \mathcal{Q}$ ($c-f$ in C) auch als $\delta \phi$ ($c-f$ in F) verstanden werden kann, muß man in den meisten Fällen, wo die ersterwähnte Funktionsstellung gelten soll, solche harmonischen Verhältnisse schaffen, die keinen Zweifel über den \mathcal{Q} -Charakter des einen Tones aufkommen lassen. Tut man das nicht, so wird der Hörer statt der beabsichtigten Funktionsstellung $\phi \mathcal{Q}$ unweigerlich die leichter zu begreifende $\delta \phi$ hören. Wie solche Verhältnisse geschaffen werden können, wird später beschrieben werden.

Da die Harmonie der \mathcal{Q} , um mit Hilfe von zwei hauptfunktionalen Tönen und ohne andere tonale Unterstützung ausgedrückt zu werden, immer an das unstable Intervall der ④ gebunden ist, und in der ④ die erwähnten beiden Deutungsmöglichkeiten $\phi \mathcal{Q}$ und $\delta \phi$ in unserem Auffassungsvermögen so sehr

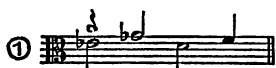
nahe beieinanderliegen, daß ihr Auseinanderhalten auch wieder einige Willensanstrengung erfordert – wozu dann noch diejenige für die endgültige Entscheidung tritt –, so sind die Urteilsbedingungen für die \mathcal{Q} komplizierter als bei jeder der beiden vorher besprochenen aktiven tonalen Hauptfunktionen δ und \uparrow , und deshalb ist die in der $\textcircled{4}$ am klarsten ausgedrückte Funktion der \mathcal{Q} diesen beiden nachgeordnet.

Nun zum \downarrow . Um ihn so darzustellen, daß ein Intervall, das ihn enthält, in seinen beiden Tönen tonale Hauptfunktionen ausdrückt, nehmen wir wieder die $1\downarrow^2$ ($\textcircled{12}$) c' -des', die uns schon für den \uparrow als Untersuchungsobjekt diente. Dort fühlten wir im des' die ϕ sich ausdrücken, was dem c' die Bedeutung des \uparrow gab. Damit ist schon bewiesen, daß die Deutung, welche des' als \downarrow und c' als ϕ angesehen wissen will, wiederum die oft zitierte größere Willensanstrengung benötigt, und darum ist der \downarrow dem \uparrow rangmäßig nachgestellt, soweit die inner-tonale Organisation in Frage kommt. Die \downarrow -Funktion muß aber außerdem auch hinter derjenigen der \mathcal{Q} rangieren, da diese ja, in ihrem typischen Quartintervall dargestellt, trotz ihrer hochgradigen Doppeldeutigkeit immerhin die hochwertigen Verwandtschaftstöne ϕ \mathcal{Q} oder gar δ ϕ enthält, während in der Funktionsstellung ϕ \downarrow weder eine \mathcal{Q} noch selbst der als funktional besser definierte \uparrow auftritt.

Man könnte nun freilich einwenden, daß die für die \mathcal{Q} festgestellte Umdeutungsmöglichkeit auch für die δ und den \uparrow bestehe. Die Verbindung ϕ δ (c -g in C) ließe sich auch als \mathcal{Q} ϕ (c -g in G) verstehen und \uparrow ϕ (h -c in C) kann auch als ϕ \downarrow (h -c in H) aufgefaßt werden. Tatsächlich benutzen wir ja diese Umdeutungsmöglichkeiten zum Zwecke von Modulationen. Im Vorangegangenen ist aber wohl genügend klargelegt worden, wie dieses Umdeuten vor sich geht. Die Willenskraft, welche nötig ist, die weniger günstigen Funktionsstellungen als die gewünschten oder notwendigen anzuerkennen, bringt sie von vornherein in Nachteil gegenüber den stärker funktionalen, leichter deutbaren.

Nach diesen Erwägungen dürfte kein Zweifel über die Berechtigung der oben aufgestellten Rangreihe der vier aktiven tonalen Hauptfunktionen mehr bestehen. Auch die Tatsache der fortgesetzten unbewußten tonalen Intervallanalyse unseres Hörvermögens dürfte überzeugend genug erwiesen sein. Wir können zur Sicherheit unsere Regel auf Seite 91 noch durch folgenden Nachsatz ergänzen: Kann der Grundton eines Intervalls nicht als ϕ verstanden werden, so versuchen wir, ihm δ -Bedeutung zu geben. Geht auch das nicht, so möchten wir ihn infolge der Wertordnung der aktiven tonalen Hauptfunktionen als \uparrow fungieren sehen; danach als \mathcal{Q} , dann als \downarrow , und wenn er keine dieser Hauptfunktionen ausüben kann, wird er noch immer als Vertreter einer der noch übrigen sieben Verwandtschaftsgrade deutbar.

Gerade diesen letzten bei der Beurteilung der tonalen Bedeutung von Intervallen (und damit überhaupt von allen Klängen, wie sich immer wieder zeigen wird) so bemerkenswert hervortretenden Faktor, nämlich das Heranziehen der nächstwertigen Hauptfunktion nach mißlungenem Ausprobieren einer höheren, möchte ich durch ein ausführlich dargestelltes Beispiel noch näher erläutern. In einer zweistimmigen Harmoniereihe wie der folgenden geht unser Beurteilungsvermögen, nachdem es sich (unbewußt) über die einfache harmonische Tatsache der Intervallfolge ① ②③ ③ ②③ klargeworden ist, durch folgende Stadien tonaler Bewertung (ebenso unbewußt):



- 1) Die Töne der ②③ es'-ges' werden in die bestmögliche hauptfunktionale Stellung gebracht, wodurch dem es', dem Grundton des Intervalls, die Funktion der ϕ »angedacht« wird und das ges' als Ton ohne hauptfunktionale Bedeutung wirkt. Andere mögliche Deutungen (z. B. dis' \uparrow -fis' [ϕ e]; oder es'-ges' \downarrow [ϕ f] können ohne die obenerwähnte Willensanstrengung nicht erreicht werden.
- 2) Bei Auftreten des d' ändern wir unsere Meinung. Da die ③ d'-fis' (hier geschrieben: d'-ges') einen höheren Intervallwert hat als die vorangehende ②③, legen wir nunmehr diesem neuen Intervall ③ hauptfunktionale Bedeutung bei und verstehen seinen Grundton als ϕ (die an sich mögliche Deutung d' δ -fis' \uparrow würde wiederum die stärkere Willensanstrengung erfordern). Damit würde die vorangehende ②③ die ihr ursprünglich zugewiesene tonale Bedeutung verlieren, und ihr Grundton würde als \downarrow verstanden werden, welcher der nunmehrigen ϕ d' voranging. Dieses d' erscheint uns in seinem ϕ -Charakter plausibler als die ursprüngliche ϕ es', einmal weil es als Grundton des höherwertigen Intervalls der ③ auftritt, und zum anderen weil es auch noch durch eine ihm vorangegangene weitere tonale Hauptfunktion – eben das es' in seiner Bedeutung als \downarrow – unterstützt erscheint. Daß dieses es' als \downarrow wirken würde, konnten wir, als uns der Klang es'-ges' als erste Erfahrung einer Erfahrungsreihe ansprang, allerdings noch nicht vorauswissen, und so ist es erst beim Auftreten der Harmonie d'-fis' (ges') möglich, das es' als \downarrow zu verstehen, und keinesfalls vorher. Als wir im ersten Klang noch das es' als ϕ hörten, konnten wir natürlich ebenfalls noch nicht wissen, daß das d' späterhin auch als ein diese ϕ es' unterstützender \uparrow verstanden werden könnte – und nun, da uns der Rückblick auf beide Harmonien zwar diese Deutung gestatten würde, verhindert uns der höhere Intervallwert der zweiten mit ihrer dadurch stärkeren ϕ -Möglichkeit, diese Entscheidung zu fällen.
- 3) Die Lage ändert sich abermals, wenn das f' der Oberstimme eintritt. Statt der ③ (d'-fis' bzw. d'-ges') hören wir nun wiederum nur eine geringwertigere ②③.

Damit würde immerhin noch der ϕ -Charakter des d' gewahrt bleiben, da ja sowohl der vorangehenden ③ wie auch der abschließenden ⑳ dieser Ton als Grundton gemeinsam angehört. Auch das es' der Anfangsharmonie würde dann noch seine Funktion als \downarrow beibehalten. *Nun ist diese Funktionsdeutung aber nicht die bestmögliche!* Haben wir nämlich nach dem Vernehmen des Abschlußklanges die Möglichkeit zum Vergleichen aller Deutungsformen gewonnen, so werden wir uns, dem Wege geringsten Widerstandes folgend, selbstverständlich für die leichtest eingängliche, das heißt die bestmögliche entscheiden. Diese ist aber jetzt, nachdem der ③ durch Umwandlung in die ⑳ sozusagen das tonale Rückgrat gebrochen wurde, auf Grund der oben festgestellten Wertordnung der aktiven tonalen Hauptfunktionen $es' - d' \uparrow$ und nicht $es' \downarrow - d' \phi$. Bedingung für diese endgültige Bedeutung ist natürlich, daß das Aufhören der Intervallfolge uns den letztgehörten Klang als Abschlußharmonie empfinden läßt. Ein langsames Durchspielen (oder noch besser: Durchsingen) der Intervallfolge mit genauer Analyse der bei jedem neuen Toneintritt ausgelösten tonalen Empfindungen wird die Richtigkeit unserer Beobachtung bestätigen.

Obwohl eine solche nochmalige Analyse alle Zweifel über die bestehende Urteilskraft unseres tonalen Empfindens zerstreut haben dürfte, soll doch noch die Zergliederung einer etwas längeren Intervallfolge den Weg zum Verstehen auch komplizierter Ordnungen zeigen.



In dieser Intervallreihe geht bis zum Klang der ③ d' - fis' (d' - ges') dasselbe vorstatten wie vorher. Beim Eintreten des f' sind wir zwar ebenso wie vorher geneigt, das bisher gehörte als zur ϕ es' gehörig zu verstehen. Da wir aber noch nicht wissen, ob der Klang ⑳ d' - f' den Abschluß der Reihe bilden wird, kann ein endgültiges Urteil noch nicht statthaben. Mit dem Eintreten des Tones des' werden nunmehr alle vorhergegangenen Deutungen hinfällig. Wir könnten nun allerdings den bisherigen Vorgang sich wiederholen lassen und genau in der beschriebenen Weise durch die zwei Stadien der Beurteilung gehen, die zuerst das d' , dann das des' und zum Schluß wiederum das d' als ϕ erscheinen lassen würde. Schlösse die Reihe mit dem Klang ⑳ des' (cis')- e' , so wäre das wahrscheinlich die bestmögliche Deutung. Nun geht aber die Reihe noch um einige Schritte weiter, es folgen noch die ③ c' - e' und die ⑳ c' - es' . Müßte nun nicht auf Grund der bisherigen Erfahrungen im Verlaufe des Erklingens der Endharmonien unsere Analyse, nachdem sie die Eindrücke aufgenommen, bewertet und rückblickend umgewertet hat, dem des' die Rolle der ϕ zusprechen? Wahrscheinlich wäre das nur, wenn uns ein sehr langsames Vorführen des ganzen Ablaufs

gestattete, durch all die geschilderten Stadien der Beurteilung zu gehen und mit vollem Bewußtsein fortwährend jeden neueintretenden Ton im ganzen Umfange tonal zu analysieren – somit uns also auf das gerade im Augenblick Geschehende völlig einzustellen und den Überblick des Ganzen zu verlieren. Das ist freilich ein mühsames Unterfangen, den selbst das eifrigste, begabteste und bestgeübte tonale Beurteilungsvermögen bald aufgibt zugunsten einer mehr summarischen Bewertung.

Wann im Verlauf von Folgen wie den gegebenen das Einzelbewerten von Klängen zugunsten dieser summarischen Bewertung aufgegeben wird, ließe sich experimentell feststellen, indem man die beiden Faktoren Tempo der Intervallfolge und Ermüdung der Aufmerksamkeit beim Hörer in stets wechselnde Beziehung zueinander bringt. Unserer musikalischen Erfahrung wäre aber mit der Festlegung von Übergangspunkten gar nicht geholfen; ihr genügt es, über die beiden extremen Formen der Beurteilung Bescheid zu wissen. Bei der summarischen tonalen Bewertung unserer Intervallfolge nimmt dann unser tonales Beurteilungsvermögen nach dem Anhören des gesamten Ablaufs einfach den ihm noch am frischesten im Gedächtnis haftenden Eindruck zur Grundlage seines Urteils, läßt das anfänglich Vernommene sozusagen im tonalen Schatten unklar werden und ordnet das, was ihm sonst noch als leicht einordnungsmöglich erscheint, dieser jüngsten Erfahrung unter. Damit wird dann die letztgehörte Harmonie zur ϕ , in unserem Falle das c' . Nach Feststellung und Einordnung dieser Tatsache findet dann unser Urteilsvermögen, daß diese ϕ , ehe sie im Endklang als ② auftrat, schon gerade vorher in stärkerer Form (als ③) erschienen war und darum der Abschluß nicht in voller Stärke auftrat, soweit die Möglichkeiten des harmonischen Gefalles in Betracht kommen. Und zu dieser ϕ werden dann rückblickend noch die Harmonien ③ des $-f'$ und ② des $-e'$ (fes') als ϕ -verstärkende \downarrow -Klänge verstanden.

In allen Fällen, die unserem ersten Beispiel ähneln, können wir also zufolge der Kürze und Übersichtlichkeit der Anlage das Späterkommende leicht dem Vorhergegangenen unterordnen, wenn diesem die stärkere tonale Funktion zugesprochen werden kann. Im zweiten Falle ist das aber der Menge und des häufigen Wechsels der Erscheinungen wegen nicht mehr möglich. Und dies beweist, daß durch die physische Beschaffenheit einer Klangfolge allein die Tonalität nicht eindeutig ausgedrückt werden kann, da unsere eigene Denkfähigkeit das Urteil über die tonlich gegebenen Tatsachen beeinflusst. Diese Denkfähigkeit ist aber andererseits auch nicht allmächtig! So wenig die Deutung lediglich von der Beschaffenheit der Klänge abhängt (hinge sie von ihr ab, so gäbe es keine variablen Urteile; mit jeder gegebenen Intervallkonstellation wäre ein für allemal die mit ihr untrennbar verbundene Deutungsmöglichkeit unserem tonalen Verständnis

präsentiert), so wenig können wir die Klänge in Funktionsdeutungen hineinzwängen, in die sie sich nicht fügen wollen. Wäre unsere Deutungsfähigkeit mehr vermögend, als sie ihrer Natur nach ist (oder besser: wäre es ohne alle Willensanstrengung möglich, alle beliebigen tonalen Deutungen zu hören), so hätten wir statt der hier aufgezeigten wohlthätigen geringen Variabilität der Deutungsmöglichkeiten vollkommen freie Hand bezüglich unserer Urteile – und das würde auf psychologischem Felde dasselbe harmonische und tonale Chaos zur Folge haben, die im physischen ein wahlloses Zusammenschmeißen von Tönen hat. Die materialgebundenen Eigenheiten der Klänge, einerseits (Harmoniewerte, melodische Ordnung, Akzentstellungen) und andererseits des Beurteilers psychologische Empfindungsskalen zwischen gespannter Aufmerksamkeit und Ermüdung, Lust (hochwertige Intervalle) und Unlust (geringwertige), Erwartung und Erfüllung (diese bestätigend oder enttäuschend), das sind also im wesentlichen die Faktoren, die unser Urteilsvermögen beim Verstehen tonaler Vorgänge leiten.

5. *Die übrigen tonalen Funktionen.* Nach der ausführlichen Besprechung der tonalen Hauptfunktionen können wir uns nun den verbleibenden tonalen Verwandtschaftsgraden zuwenden. Verglichen mit den Hauptfunktionen spielen diese, wie schon früher erwähnt, nur eine untergeordnete Rolle. Ihre Eigenarten werden wir weiter unten kennenlernen, wenn wir über Darstellung und Verwendung der Verwandtschaftsfunktionen sprechen. Hier sei nur bemerkt, daß wir in Analysen und Beschreibungen, die von diesen weniger wichtigen Verwandtschaften handeln, zu ihrer Darstellung folgende Zeichen benutzen können, um verbale Umständlichkeiten zu vermeiden:

in C A E Es As D B
 VI III II^{III} v^{VI} II VI^{VII}

Wie man sieht, sind dies die Zahlen und falsch liegenden Brüche, die wir zur Bezeichnung der Intervalle in der Reihe 2 benutzen, nur sind hier zum Zeichen, daß es sich nicht um Töne und Intervalle, sondern um Verwandtschaften handelt, römische Ziffern benutzt.

In dieser Maßnahme könnte einer, der ohnehin nicht mit unseren Ideen einer Satzlehre einverstanden ist, den Beweis erblicken, daß wir selbst nicht an die mit soviel Mühe erklärte, in den Reihen 1 und 2 sich äußernde Doppelnatur tonaler Konstruktion glauben; zusammenklingende und auseinandergezogene Intervalle einerseits und Tonverwandtschaften andererseits scheinen demnach eben doch nichts weiter zu sein als die Töne unserer alten ehrlichen Dur- und Moll-Tonleitern, für die wir zum Überfluß wieder die vertrauten, römisch numerierten Stufenbezeichnungen der Schulharmonie einführen.

Das ist ganz offensichtlich ein falscher Schluß! Wir bleiben uns *stets* bewußt, daß zwischen den Verwandtschaftsfunktionen der Reihe 1 und den einfachen intervallischen Bausteinen der Reihe 2 ein prinzipieller, nie zu überbrückender Unterschied besteht. Da wir somit nicht Gefahr laufen, die Begriffe durcheinanderzuwerfen, dürfen wir getrost, um analytische und schreiberische Anstrengungen zu sparen (und *nur* hierfür!), zu einem an sich völlig inadäquaten Hilfsmittel greifen und den Tönen, welche für die *undarstellbaren* Verwandtschaftsspannungen stehen, Zeichen unterschieben, die sie haben würden, wenn man sie als Bestandteile der Reihe 2 ansähe. Ein Fehler – der Versuch, Undarstellbares darzustellen – wird dadurch mit einem zweiten Fehler – der mißdeutbaren Bezifferung – übertrumpft, um uns die Arbeit zu erleichtern; aber wir wissen ja über die Natur dieser Fehler Bescheid und nehmen die römischen Nummern weder als Intervallmarken noch als Tonzeichen oder Stufengrade. Sie sind lediglich falsche, aber handliche Andeutungen von sonst nicht graphisch darstellbaren Vorgängen.

Für den im Tritonusabstand stehenden weitestentfernten Verwandtschaftsgrad läßt sich ein Zeichen anwenden, das dessen tonalitätaufspaltende Tendenz zeigt: \mathcal{Y} .

Die Reihe 1 mit allen Funktionsbezeichnungen nimmt sich demnach so aus:

in A

②

ϕ δ ζ VI III II^{III} V^{VI} II VI^{VII} \downarrow \uparrow \mathcal{Y}

Aufgabe 1

- Füge in der Akkordliste der zwölften Übung (Bsp. 9) alle Funktionsbezeichnungen ein. (Für die erste Sechsergruppe ergeben sich die Zeichen ϕ ϕ v | VI VI ζ ζ .)
- Betrachte dieselbe Akkordliste als zu anderen Tonalitäten gehörig und füge wiederum alle Funktionsbezeichnungen ein. (In As würde die erste Sechsergruppe so aussehen: III III ϕ \downarrow VI VI.)
- Nimm jeden Akkord der Liste einzeln und versieh ihn mit sämtlichen Funktionsbezeichnungen, die er als Bestandteil jeder der zwölf möglichen Tonalitäten tragen könnte. (Der erste Akkord würde folgendermaßen bezeichnet werden müssen: in c ϕ ; in des \uparrow ; in d v | V^{II}; in es VI; in e v | V^I; in f δ ; in fis \mathcal{Y} ; in g ζ ; in as III; in a II | III; in b II; in h \downarrow .)

B. Arbeitsvorgang

1. *Darstellung der tonalen Hauptfunktionen. Tonika.* Tonale Aktivität ist das Kreisen der Tonverwandtschaften um einen Zentralton, die ϕ . Ehe wir darangehen, diese Aktivität durch Töne auszudrücken, müssen wir uns fragen, was die aus dem Material einerseits, den künstlerischen Absichten andererseits sich ergebenden technischen Bedingungen hierfür sind; und was insbesondere das tonale Zentrum solchen Kreisens betrifft, müssen wir folgende Fragen beantworten: Was ist eine ϕ ? Wodurch ist sie es? Mit welchen Harmonien wird sie dargestellt?

Was eine ϕ ist, finden wir am besten durch die Analyse heraus. Hierfür ziehen wir aus einem gegebenen Musikstück zunächst den Stufengang aus, wir schreiben die Grundtöne der im Stück enthaltenen Harmonien der Reihe nach nieder. Vergleichen wir die so erhaltenen Töne miteinander, so werden wir bald solche finden, die sich vor anderen auszeichnen. Auszeichnen kann sich ein Stufengangton:

- a) durch seine Stellung. Bevorzugte Stellen im Satz sind der Anfang und das Ende, ferner Teilschlüsse und Endungen kleinerer Abschnitte;
- b) durch die Häufigkeit seines Auftretens. Ein Ton, der häufig wiederkehrt, hat naturgemäß größeres Gewicht als andere, die sich infolge einmaligen Auftretens nur wenig bemerkbar machen;
- c) durch Unterstützung, die er von anderen Tönen erhält. Unterstützt wird ein Ton durch seine Verwandten, und unter ihnen ist derjenige die Hauptstütze, der durch seinen 5-Abstand als δ empfunden wird. Die nächstkräftige Stütze ist der im melodischen Sinne wirkende \uparrow , dann die harmonisch wirksame φ und schließlich der \downarrow . Diejenigen beiden Stützen, welche, wie wir erfahren haben, oft Anlaß zu Mißdeutungen geben (φ und \downarrow), werden dieser Schwäche wegen häufig nur in naher zeitlicher Anlehnung an eine der beiden stärkeren aktiven Funktionen ihre stützende Tätigkeit ausüben können.

Ein Stufengangton kann also, kurz gesagt, durch *Stellung*, *Menge* oder *Stütze* hervorgehoben werden. (Diese Tatsachen sind schon flüchtig in der siebenten Übung erwähnt worden.)

Ist ein Ton im Stufengang durch einen dieser Faktoren vor anderen ausgezeichnet oder hat er gar zwei oder alle drei für sich, so wird er als ϕ empfunden. Die tonale Stabilität eines Stückes ist um so größer, je fühlbarer die Kraft der ϕ ist, je mehr also der Stufengangton, welcher die ϕ vertritt, durch eines oder mehrere der genannten Mittel in seiner Bedeutung gefestigt erscheint.

In Fällen, wo weder durch Stellung noch durch Menge oder Stütze eine ϕ

fühlbar gemacht wird, gerät unser musikalisches Gleichgewicht ins Schwanken; es bemächtigt sich unser ein unbehagliches Gefühl, das um so fühlbarer ist, je unklarer die gehörte tonale Struktur ist, oder je mehr unsere Erwartung tonaler Ordnung enttäuscht wird. Ich bin überzeugt, daß dieses Unbehaglichsein eine gelinde Form der Seekrankheit ist – was ja nicht verwunderlich ist, da das Sinnesorgan für tonales Gleichgewicht dasselbe ist wie das für das räumliche: das Ohr und in ihm die Cochlea mit den Bogengängen. (Denen, die erst bei einem gewissen Grade von Schwindelgefühl erhoben und befriedigt sind, ist ein derartiger unregelter tonaler Wogengang wohl gerade das, was ihnen Genuß bereitet – warum nicht, wenn einer von der Musik dieselben Wirkungen wie von einer Hexenschaukel erwartet?)

In anderen Fällen mag mehr als ein einziger Ton als wichtig hervortreten – ein zwingender tonaler Eindruck wird da kaum zu erzielen sein – oder einer mag durch Stellung, ein anderer durch Menge, ein dritter durch Stütze als ϕ fühlbar sein; oder aber zuerst kann einer alle Mittel der Tonikabildung auf sich konzentrieren, dann ein anderer und so fort. In all den letztgenannten Fällen sprechen wir von Modulation.

Alle bisher gelösten Aufgaben sind sehr einfache tonale Gebilde. Die Konstruktionsregeln, denen wir bei ihrer Herstellung folgten, verhinderten uns, allzu weit von einer sicheren Mittellinie tonalen Baues abzuweichen. In allen Übungen ist die ϕ zum mindesten durch *Stellung* festgelegt. Anfangs- und Endklang sind von vornherein durch die Führung der Vorlage und der 2. Stimme berechnet, und ein genaues Betrachten der zwischen Anfangston und Endton eines Stufenganges liegenden Töne wird leicht zeigen, wie weit der solcherart durch Stellung ausgezeichnete Ton auch noch durch Menge oder Stütze gekräftigt wird. In manchen Stufengängen der bisher ausgearbeiteten Übungsstücke wird, vielleicht außer der Stellung, nichts auf eine feste ϕ hinweisen; in solchen Stücken kann natürlich kein starkes tonales Gefühl aufkommen. In anderen mag die ϕ der Menge nach sehr verstärkt sein; hier wird ein sehr stabiles Tonalitätsgefühl erzeugt, das allerdings sich auf unkomplizierte, oft brutale Weise bemerkbar macht – wie ja überall die Ausübung von Macht lediglich durch plumpen Druck mit Gewaltmitteln zwar zum Gehorsam zwingt, aber keineswegs immer befriedigt. Eine durch Stütze fixierte ϕ schiene demnach die vernünftigste tonale Grundlage zu sein – aber auch im tonalen Bereiche ist, wie überall, Einseitigkeit nicht die Quelle höchsten Glücks; erst mit der weisen Verarbeitung und Gegenüberstellung aller drei Arten tonikaler Konstruktion gelangen wir zu wirklich befriedigenden tonalen Ergebnissen.

Aufgabe 2

Ziehe aus allen in der vierzehnten Übung geschriebenen Aufgaben die Stufengänge heraus, versieh sie mit den Funktionszeichen ϕ δ \uparrow φ \downarrow und beurteile ihre tonale Beschaffenheit. Es ist nicht nötig, die römischen Ziffern für die übrigen Verwandtschaftsfunktionen und das Tritonuszeichen einzutragen. Diese Zeichen dienen, wie weiter oben ausgeführt, fast ausschließlich dem Zwecke der Schreibvereinfachung in Beschreibungen. Sind die Hauptfunktionen festgestellt, so ist im wesentlichen das tonale Gerüst erkannt, und die tonalitätsfüllenden und -ergänzenden übrigen Verwandtschaftsfunktionen bedürfen fast niemals gesonderter Analyse.

Die Frage ist jetzt, wie wir unser Harmoniematerial benutzen, um eine im Stufengang durch Stellung, Menge und Stütze befestigte ϕ darzustellen. Haben wir die Absicht, das tonale Zentrum in größtmöglicher Kraft und Deutlichkeit merkbar zu machen, so ist das beste und stärkste Material gerade gut genug. Die beste und stärkste Form der *übergeordneten Zweistimmigkeit* wird diejenige sein, in der die beiden Außenstimmen die $\textcircled{8}$ bilden. Hier haben wir, wenn die $\textcircled{3}$ $\textcircled{2\flat}$ oder $\textcircled{5}$ dazwischengelegt erscheint, die Verdopplung des Baßtones und dadurch dessen sicherste Bestätigung. An Stellen, wo weniger Entschiedenheit gewünscht ist, wird die zwischen den Außenstimmen sich spannende $\textcircled{5}$ (oder ihre oktaverweiterte Form) bessere Dienste tun, und für sanfte Wirkungen kann man zu den Terzen greifen.

Der Stellung nach, die ein Klang in der Reihe der *Gefällwerte* einnimmt, ist die stärkste Form, die eine ϕ annehmen kann, der Durdreiklang, der mit den soeben erwähnten Graden der übergeordneten Zweistimmigkeit gelinde schattiert werden kann. Ihm steht der Molldreiklang wenig nach. Warum gerade die beiden Dreiklänge sich besonders gut für tonikale Zwecke eignen, wissen wir von der früher angestellten Analyse ihrer Töne und Intervalle (siehe zwölfte Übung): ihre Zusammensetzung aus A-Intervallen sichert ihnen, wenn sie als ϕ auftreten, von vornherein den Vorrang gegenüber allen nicht ausschließlich aus A-Intervallen aufgebauten ϕ -Klängen (die wir bekanntlich noch nicht anwenden). Aber auch den übrigen aus A-Intervallen bestehenden Klängen gegenüber sind sie im Vorteil, da das Zusammentreffen von Grundton und Baßton der ϕ -Wirkung besonders verstärkend zur Seite tritt. Man erkennt hier leicht, wie eine an sich schon günstige beziehungslose (harmonische) Einzelkonstruktion mit ihrer Kraft und Stabilität alle größeren (tonalen) Gruppenbildungen, an denen sie funktional beteiligt ist, günstig beeinflusst. Die Dreiklänge sind schon als bloße Intervallzusammenstellung von denkbar höchster Qualität,

und dieser Vorzug macht sie besonders geeignet, als ϕ zu fungieren. Zur tonalfunktionalen Bedeutung des Gesamtakkords, wie sie im Stufengangton ausgedrückt ist, kommt nun noch die schon bekannte tonale Funktion der einzelnen Akkordtöne. Bei den beiden Dreiklängen, wenn sie als ϕ fungieren, zeigt sich dann, daß ihr Grund- und Baßton dem Tone entspricht, der die ϕ -Funktion ausübt (der Ursprungs- und Zeugeton der betreffenden Reihe 1); ihre ⑤ ist folglich identisch mit dem Ton, der zu dieser ϕ die δ -Verwandtschaft ausdrückt. Obwohl dieser Ton hier keine eigene δ -Funktion ausüben kann, da er ja Bestandteil der ϕ -Harmonie ist, ist doch das Miteinanderwirken von Tönen, deren einer die stärkste tonale Funktion überhaupt (ϕ), deren anderer die stärkste *aktive* Funktion (δ) vertritt, so durchschlagend, daß in Verbindung mit den erwähnten anderen günstigen Faktoren die denkbar kräftigste ϕ -Wirkung erzielt werden muß, sobald die tonikale Stellung eines Dreiklangs entschieden ist. Das Verhältnis zwischen ϕ -Ton und δ -Ton in Sextakkorden, die als ϕ auftreten, ist, wie leicht zu sehen ist, sehr viel ungünstiger. Der die ϕ vertretende Ton liegt statt in der Unterstimme in einer höheren Region des Akkords. Zu dem die δ ausdrückenden Ton wird er zwar manchmal als unterer Ton des höchstwertigen ⑤-Intervalls auftreten, nämlich dann, wenn der Sextakkord in weiter Lage erscheint. Diese ist aber, da sie ja nicht den Baßton enthält, benachteiligt gegenüber der ⑤ im Dreiklang. Ist der Abstand zwischen ϕ -Ton und δ -Ton eine ④ (z. B. in enger Lage der Sextakorde), so ist von vornherein ein höherwertiges Intervall (⑤) durch ein geringeres (④) ersetzt, und in den Dreiklängen kann zwischen dem als ϕ fungierenden identischen Grundton-Baßton nicht einmal diese Wertminderung zwischen ⑤ und ④ eintreten. Aus diesem Grunde nimmt man die Sextakorde nur dann als tonikale Harmonien, wenn kein sehr starker ϕ -Effekt benötigt wird. Die beiden Quartsextakorde in tonikaler Funktion enthalten die der ϕ und der δ entsprechenden Töne in einer Stellung, welche der δ – die ja Baßton ist – so viel Kraft auf Kosten des ϕ -Tones gibt, daß sie in vielen Fällen mehr als δ -Akkorde wirken und auch als solche angewendet werden. Mehr hierüber später.

Wie weit man dem durch all diese Harmonien ausgedrückten Dur- und Mollcharakter einer ϕ im Verlaufe eines Satzes nachgeben will, ist eine Frage des Stiles und der ästhetischen Wirkung. Wie man weiß, hielt man in älteren Stilen auf eine strenge Scheidung von Dur und Moll, und nur gelegentlich gab es kleine Übergriffe – wenn ein Mollstück mit der Dur- ϕ schloß oder bei ähnlichen Lizenzen. Die mit fortschreitender Entwicklung zunehmende Zahl dieser Freiheiten mußte notwendigerweise allmählich zu der fundamentalen Erkenntnis leiten, daß zwar ein Unterschied zwischen Dur- und Mollharmonien besteht,

so etwa wie ein Gegensatz zwischen Dur- und Molltonalität, aber nirgendwo zu entdecken sei: für beide benutzt man das gleiche harmonische Material, und nur die ϕ entscheidet den Dur- oder Mollcharakter. Allbekannt ist freilich der (noch immer nicht befriedigend erklärbare) traurige, niederdrückende, melancholische – oder wie man es immer nennen will – Effekt eines Mollklanges, und wenn wir eine Moll- ϕ in ihrem Charakter noch bestärken wollen, brauchen wir nur in der von ihr beherrschten tonalen Entwicklung möglichst viel andere (nicht-tonikale) Mollklänge anzubringen. Dieselben Mollklänge könnten aber ebensogut zu einer Tonalität gehören, der eine Dur- ϕ vorsteht, und dann wäre das Stück – im Sinne der früheren Theorie – trotz seines mengenmäßig überwiegenden Mollinhalts als in Dur stehend zu betrachten. In unseren Übungen können wir natürlich mit Hilfe der Dur- oder Mollformen unserer Grundharmonien alle erdenklichen Grade freudiger und trauriger Wirkungen hervorrufen, und nur die Beschränktheit unseres Materials wird uns an allzu weiten Ausschlägen hindern. Um solche verschiedenartigen Gefühle im Hörer auszulösen, müssen wir uns natürlich über die genaue Wirkung eines jeden Dur- oder Mollklanges an jedem Punkte unserer Konstruktionen unbedingt klar sein. Das rein *technische* Problem einer Dur- oder Mollkonstruktion betreffend brauchen wir uns über diese *ästhetischen* Erwägungen hinaus nur in bezug auf die Dur- oder Mollform der ϕ eines Stückes Gedanken zu machen.

Toniken, die keine Terz (③ oder ②③) enthalten, müssen sich zum Erzeugen von Dur- oder Mollwirkungen ganz auf ihre Umgebung verlassen: der ihnen fehlende entscheidende Ton mag in einem der vorangehenden oder folgenden Klänge auftreten und von unserem aktiven Gehör in ergänzende Beziehung zum terzlosen ϕ -Klang gebracht werden. Obwohl also diese terzlosen Harmonien der bloßen Klangfülle nach den drei- und mehrstimmigen Akkorden nachstehen, ist die tonale Funktion solcher »leeren« Klänge gleichwohl ebenso stark wie diejenige der ausgefüllten ϕ -Harmonien, da sie ja ebenso wie diese harmonievolleren Genossen die beiden Töne enthalten, welche der ϕ und der δ der betreffenden Tonalität entsprechen. Auch im harmonischen Gefälle nehmen sie ja nach den Feststellungen in der vierzehnten Übung dieselbe Wertstufe ein wie die entsprechenden vollständigen Akkorde. Tonikale Harmonien, die *nur* als

③ (③ + ⑧, ③ + ⑤⑥, ⑧ + ③)
oder

in C

③

②③ (②③ + ⑧, ②③ + ⑥, ⑧ + ②③)

in C

④

aufzutreten, also keine ⑤ enthalten, sind zwar hinsichtlich des Dur- und Mollcharakters entschieden, ihnen mangelt aber die absolute und unfehlbare ϕ -Wirkung der beiden vollen Dreiklänge – kein Wunder, fehlt ihnen doch der Ton, welcher die δ vertritt! Die Tonverdreifachung, wenn sie in ϕ -Funktion auftritt, hat natürlich wie immer keinerlei harmonischen Inhalt. Sie hängt deshalb in ihrer tonalen Wirkung gänzlich von der Konstruktion der betreffenden Tonalität ab: noch mehr als sonst müssen einer solchen ϕ -Stellung, Menge und Stütze zu Hilfe kommen (Anweisung für die Behandlung der Tonverdreifachung siehe vierzehnte Übung, Seite 48).

2. *Darstellung der tonalen Hauptfunktionen. Dominante.* Die δ ist der nächste und tonal stärkste Verwandte jeder ϕ , und sie besitzt alle Vor- und Nachteile eines solchen: da, wo ihre Kraft als Stütze der ϕ oder zu anderen wichtigen tonalen Zwecken erwünscht ist, ist sie von unschätzbarem Wert – und sie wirkt verheerend, wo solche Entschiedenheit nicht am Platze ist. Es ist darum empfehlenswert, sich mit dieser Funktion und den für sie geltenden technischen Begriffen besonders gut vertraut zu machen.

Die δ -Wirkung kommt am vorteilhaftesten zum Ausdruck durch die Durformen unserer Klänge. Auch terzlose Harmonien eignen sich recht gut zum δ -Gebrauch, wohingegen mit ausgesprochenen Mollklängen nur dann die δ -Wirkung zu erzielen ist, wenn die ϕ durch die bekannten Mittel außerordentlich stabil gemacht wurde. Wir können so weit gehen und sagen, daß außer im Falle einer sehr stark befestigten ϕ jeder δ -Klang dur- oder terzlos sein muß. Warum gerade in den Dur-Formen die δ -Wirkung so kräftig zum Ausdruck kommt, ist leicht zu begründen. In ihren Tönen finden sich nämlich wiederum – in Analogie zum vollständigen Dreiklang in ϕ -Stellung – je zwei, die tonale Hauptfunktionen vertreten: der Grundton entspricht dem Tone δ , einer der übrigen Töne dem \uparrow der Tonalität; hier sind also die beiden wichtigsten der aktiven tonalen Hauptfunktionen vereinigt. Im δ -Durdreiklang drängt sich der δ -Effekt dann am stärksten in den Vordergrund, wenn dem in der Unterstimme liegenden Akkordgrundton durch die übergeordnete Zweistimmigkeit der andere wichtige Funktionston (\uparrow) in der Oberstimme entgegengestellt wird. Logischerweise muß demnach ein Akkord mit der umgekehrten Anordnung dieser beiden Funktionstöne (\uparrow Unterstimme, δ Oberstimme) fast ebenso stark dominantisch wirken – das ist im Dursextakkord der Fall! –, während der δ -Effekt *nicht* in voller Kraft sich auswirkt, wenn der δ -Ton (der Grundton des Klanges) in der Mittelstimme liegt (Sext- oder Quartsextakkord). Schwächend beeinflußt den δ -Sextakkord, wie auch schon aus der bloßen Verteilung seiner Tonfunktionen im tonal unbezogenen Einzelakkord ersichtlich ist (Terz-Baßton, Grundton in höherer Lage), das gegen

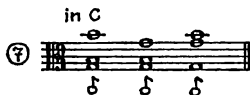
das Schwerkgewicht gehende Oberliegen des kräftigeren und wichtigeren von beiden Funktionstönen; und ferner suggeriert der beim δ -Sextakkord im Baß liegende \sharp infolge seiner melodischen Strebetendenz immer einen aufwärtsgehenden Halbtonschritt, der (selbst wenn er in der Fortschreitung zum nächsten Klang nicht wirklich ausgeführt wird) immerhin viel schwächer als der melodisch entschiedenere Ganztonschritt oder ein harmonisch bedeutsamer Sprung wirken würde, und schon die bloße Möglichkeit, den Baßton (\sharp) als melodisch zu einer ϕ hinstrebend sich vorzustellen, an einer Stelle des Gefüges nämlich (Unterstimme), wo man naturgemäß eher harmonische Bestimmtheit als melodischen Drang erwartet, nimmt dem im δ -Akkord zunächst einmal als harmonisch-tonaler Faktor wirken sollenden \sharp -Ton etwas von seiner tonalen Eindringlichkeit. Die $\textcircled{5}$ mit irgendeiner Verdopplung hat, falls man sie als δ -Klang benutzt, wie immer fast dieselbe starke Wirkung wie der Durdreiklang, obwohl bei ihr ja die geschilderte besonders günstige Dominantform (δ -Ton Unterstimme, \sharp -Ton Oberstimme) nicht darstellbar ist und der δ -Effekt lediglich durch den die δ darstellenden Grundton-Baßton erzeugt wird. Hier sehen wir wieder das so oft sich ereignende Ineinandergreifen der Reihen 1 und 2: für die vollständige tonale Funktion (Reihe 1) fehlt dem Klang ein wichtiger Ton (\sharp), dieser Ausfall wird aber teilweise ausgeglichen durch die starke Intervallform ($\textcircled{5}$) des Klanges (Reihe 2). In den Quartklängen $\textcircled{4} + \textcircled{8}$, $\textcircled{4} + \textcircled{5}$ und $\textcircled{8} + \textcircled{4}$



ist ihrer oft erwähnten Konstruktionschwäche wegen der δ -Effekt noch mehr zurückgedrängt als in den Quintklängen $\textcircled{5} + \textcircled{8}$, $\textcircled{5} + \textcircled{4}$ und $\textcircled{8} + \textcircled{5}$.

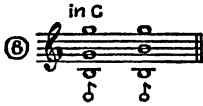


In der $\textcircled{3}$ als δ -Klang mit identischem Grund- und Baßton und mit beliebiger Verdopplung ($\textcircled{3} + \textcircled{8}$, $\textcircled{3} + \textcircled{6}$, $\textcircled{8} + \textcircled{3}$)



ist die δ -Wirkung sehr ausgesprochen, da ja die beiden aktiven Hauptfunktionstöne δ und \sharp in ihr enthalten sind, und deshalb sind diese Klänge als vollwertig-

ge, sehr starke δ -Harmonien verwertbar. Die $\textcircled{56}$ mit Verdopplung ($\textcircled{56} + \textcircled{8}$) und $\textcircled{8} + \textcircled{56}$)

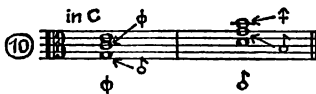


wie auch der zu dieser Gruppe gehörende Klang $\textcircled{56} + \textcircled{3}$



können an Stelle des δ -Dursextakkords überall da gebraucht werden, wo dieser Klang stehen könnte.

Interessant ist es, den dominantischen Durquartsextakkord mit dem Durquartsextakkord der ϕ zu vergleichen. In beiden liegt der Grundton, von dem ja die tonale Funktion des Akkords abhängt, nicht im Baß; beide sind also in bezug auf die Stärke ihrer tonalen Funktion den Dreiklängen der ϕ und der δ nachgeordnet. Der ϕ -Durquartsextakkord enthält die beiden Töne, welche die stärkstmöglichen tonalen Funktionen vertreten (ϕ und δ), ist also tonal stärker als der Durquartsextakkord der δ mit seinen, die wichtigsten aktiven tonalen Funktionen repräsentierenden Tönen (δ und \uparrow).



Trotzdem leidet der ϕ -Durquartsextakkord an einer Schwäche, von der der δ -Durquartsextakkord frei ist: die räumliche Nähe seines Grundtones (ϕ) zum \uparrow der Tonalität. Da sein Baßton ohnehin schon der δ -Ton ist und sein Grundton nur $1/2$ Ton vom \uparrow absteht, erliegt der Akkord allzu leicht der starken Aktivität des δ - und des \uparrow -Tones, schreitet in den Durdreiklang der δ fort und verliert damit völlig seinen ursprünglichen tonalen (ϕ -)Wert. Sein Grundton ist dann nichts weiter als ein N (oder sonstige Melodieformel) zum \uparrow (dem sich zum Überfluß noch ein weiterer Ton als Melodieformel anschließt), und sein Baßton kommt damit in voller δ -Kraft zur Geltung.



Stufengang:

Der dominantische Durquartsextakkord hingegen wird durch keinerlei so gefährliche Nachbarschaft gestört. Würde man ihn ebenso behandeln wie in der eben erwähnten Weise den ϕ -Durquartsextakkord – nämlich ihn in den Durdreiklang seines Baßtones überführen –, so würden wir ihn mit einem Klang verbinden, der keinen die tonalen Hauptfunktionen vertretenden Ton enthält und deshalb als tonaler Wert mit unter dem ihm vorangehenden δ -Akkord steht.



Stufengang:

Der Spezialfall der Verbindung $\frac{3}{4}\phi\delta$ mit Hilfe des ϕ -Quartsextakkords bringt uns nun zu der Frage nach den Beziehungen, die im allgemeinen alle in Grundakkorden ausgedrückten Tonikaklänge zu ebensolchen Dominantklängen eingehen können. Zwei Fälle sind hier denkbar. Im ersten befindet sich die δ in Abhängigkeit von der ϕ . Diese selbst ist durch Menge und (oder) Stellung so stark gefestigt, daß jeder Klang, der auf dem die δ vertretenden Grundtone steht, sich willig dem tonikalen Zwang fügt und die δ -Funktion übernimmt. (Dies ist der früher erwähnte Fall, wo auch Mollklänge als Dominanten verwendet werden können.) Die δ -Klänge brauchen dann nicht einmal in unmittelbarer Nähe der ϕ -Klänge zu stehen, um die gegenseitige Abhängigkeit deutlich zu machen. Selbst dann wird unter dieser Voraussetzung ein δ -Klang noch als solcher empfunden, wenn zwischen ihm und der ihn beherrschenden ϕ mehrere andere Harmonien erscheinen.

Im zweiten Falle ist umgekehrt die ϕ abhängig von der δ . Die ϕ ist dann weder durch Stellung noch durch Menge stark und deutlich gemacht und muß sich daher auf die Stütze der δ (und vielleicht noch anderer Verwandter) verlassen. Hier kann die δ kein Mollklang sein; nur Durklänge (oder terzlose) dienen diesem Zwecke, und auch nur dann, wenn sie nahe bei dem ϕ -Klang stehen: am besten als unmittelbar vorangehende oder folgende Harmonie; selbst ein einziger, zwischen beide eingeschobener fremder Klang ist schon imstande, das klare Abhängigkeitsverhältnis zu stören. Ist es im ersten Falle die starke, vorherbefestigte ϕ , die dieses Verhältnis dominiert, so im zweiten das unmittelbare Zusammengehören zweier Stufengangtöne; »Zusammengehören« nicht nur im tonalen Sinne ($\delta - \phi$), sondern sogar in direkter, rein intervallischer Hinsicht (⑤, Reihe 2). Nun können sich allerdings auch solche Quintverbandpaare im Stufengang finden, deren unterer Ton keineswegs die durch Stellung und Menge fixierte ϕ ist (z. B. der Stufengangschritt d-a in der Tonalität C). Dann ist entweder ein solches Quinttonpaar, durch günstige

Stellung und öfteres Auftreten gefördert, stark genug, die ursprüngliche ϕ auszusteichen und seinen eigenen Grundton zur neuen ϕ zu machen (zu modulieren!), oder aber es kommt nicht gegen die Kraft der ursprünglichen ϕ auf und bleibt als mehr oder weniger wichtiges Verwandtschafts-Tonpaar im Bezirke dieser ϕ wirksam.

3. *Dominanten ohne Tonika.* Alle vorerwähnten δ -Harmonien konnten nur dann als Dominanten verstanden werden, wenn entweder eine starke ϕ sie beherrschte, oder wenn im Gegenteil sie die Beherrscher einer sonst nicht genügend befestigten ϕ waren. Jedesmal war jedoch ein die ϕ repräsentierender Klang nötig, um das gegenseitige Verhältnis beider Harmonien klarzumachen. Wir kommen nun zu Dominanten, *die dessen nicht bedürfen*, die unabhängig von einer ϕ ihre δ -Wirkung ausüben.

Wiederum gibt es zwei Arten dieser Dominanten. Die eine besteht aus einzelnen, selbständigen Akkorden, die nicht wie die bisherigen Dominanten durch ihre tonale Stellung, sondern infolge ihrer *Intervallstruktur* schon Dominanten *sind*, die also nicht erst zu Dominanten *gemacht* werden müssen. Sie seien vorerst hier nur als Möglichkeit erwähnt; die Diskussion ihrer Struktur und Gebrauchsfähigkeit müssen wir uns für später aufheben, weil sie mit unseren Grundharmonien noch nicht darstellbar sind. Dagegen wollen wir im folgenden die zweite Art von tonika-unabhängigen Dominanten ausführlich besprechen. Bei ihnen ist es wiederum das unmittelbare gegenseitige Aufeinanderbezogensein von *zwei* Klängen, und zwar ausnahmslos aufeinanderfolgenden Klängen, auf dem die δ -Wirkung beruht. Die Bedingungen hierfür sind, soweit unsere einfachen Grundharmonien in Frage kommen:

- a) ein Stufengangton bewegt sich zu dem um einen Ganzton abstehenden nächsthöheren Ton; der Klang über dem ersten Stufengangton ist beliebiger Art (dur, moll, terzlos), der über dem zweiten ist ein Durklang.

- b) ein Stufengangton bewegt sich eine 4 aufwärts (5 abwärts); der Klang über dem ersten Stufengangton ist moll, der über dem zweiten dur.

In beiden Fällen ist der zweite Klang stets eine δ . Wie kommt das?

Der Stufengangschritt der Verbindungen im Beispiel 13 suggeriert zunächst die Funktionsfortschreitung $\phi \delta$, da wir ja, wie wir wissen, alle Fortschreitungen im Sinne der bestmöglichen tonalen Funktionen zu deuten trachten

und der 2-Schritt unseres Stufenganges keine bessere Deutung als $\varphi \delta$ zuläßt. Die auch noch mögliche wertvolle Deutung ϕ II wertet zwar den ersten Stufengangton auf, nimmt aber dafür so viel vom zweiten weg, daß die Deutung ϕ II unbedingt als besser anzusehen ist. Nehmen wir also einmal als gegeben an, daß wirklich der Stufengangschritt $\varphi \delta$ gemeint ist und dadurch der zweite Akkord als δ fungiert, so würden die verschiedenen einzelnen Akkordtöne jeder Fortschreitung die größtmögliche Zahl von hauptfunktionalen Tönen aufweisen. In der Verbindung in Beispiel 13a haben dann die in ihrer Höchstzahl 6 auftretenden verschiedenen Akkordtöne folgende tonale Bedeutung:

(15)

 Stufengang:

 φ

 δ

 (ϕf)

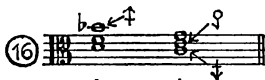
Vier von ihnen vertreten tonale Hauptfunktionen, von denen drei wiederum die drei stärksten aktiven sind. Die ϕ erscheint nicht im Stufengang, der sie darstellende Ton wird daher nur durch Rückschluß von den Tönen der Akkordverbindung in seiner Funktion verstanden: ist b die φ und c die δ , so muß f die ϕ sein. Nun haben wir die φ - und δ -Eigenschaft der Töne b und c allerdings nur vorausgesetzt, es fehlt uns noch eine Regel, ein Gesetz, auf das wir unser Urteil gründen könnten. Gelänge es uns, durch ein solches Gesetz die tonale Funktion eines dieser beiden Töne zu belegen, so wäre (da wir ja ihren Abstand voneinander kennen) auch die tonale Qualität des anderen klargestellt. Durch folgende Erwägungen wird der Sachverhalt deutlich werden.

Ein Stufengangton, der die ϕ darstellt, wird durch alle in seiner horizontalen oder vertikalen Umgebung liegenden Töne aktiver Hauptverwandschaft verstärkt und gestützt – das ist nunmehr schon zur Genüge bekannt. Darüber hinaus dürfen wir von dieser Erfahrung auch ein die δ betreffendes Gesetz ableiten. Es ist ein Gesetz, das sich ganz auf Materialkenntnis, Arbeitserfahrung und daraus erwachsene Schlußfolgerungen stützt; es muß sich natürlich auch unmittelbar durch physikalische und psychologische Tatsachen begründen lassen, bis jetzt ist es mir jedoch nicht gelungen, diese Begründung zu finden. Unser Gesetz, das sich in voller Strenge jetzt nur in aufeinanderfolgenden Klängen durchsetzen kann, später aber auch in komplizierten Einzelakkorden wirksam sein wird, lautet: Der Stufengangton, welcher die δ vertritt, wird durch die drei ihm nachgeordneten Töne aktiver Hauptfunktionen, die im gleichen Klang oder in diesem *und* dem vorangehenden auftreten, verstärkt und gestützt. Enthält also eine solche Einzel- oder Doppelharmonie alle vier Töne aktiver Hauptfunktionen ($\delta \uparrow \varphi \downarrow$), so findet nicht etwa ein Wett-

streit zwischen ihnen statt, sondern sie vereinigen ihre Kräfte, um den ohnehin schon stärksten Funktionston unter ihnen noch mehr zu verstärken, den Stufengangton, der den δ -Klang über sich trägt, zu besonders intensiver δ -Wirkung zu bringen. Auch die weniger vollständigen Gruppierungen $\delta \uparrow \varphi$, $\delta \uparrow \downarrow$, $\delta \varphi \downarrow$, $\delta \uparrow$, $\delta \varphi$ und $\delta \downarrow$ haben dieselbe Wirkung; auch in ihnen wird der Ton, welcher die δ ausdrückt, durch die anderen hauptfunktionalen Töne in seiner δ -Wirkung verstärkt. In bezug auf den \uparrow gilt dasselbe: der Stufengangton, welcher den \uparrow darstellt, wird durch die beiden ihm nachgeordneten Töne aktiver Hauptfunktionen, die im gleichen Klang oder in diesem *und* dem vorangehenden auftreten, verstärkt und gestützt. Die Gruppierungen $\uparrow \varphi \downarrow$, $\uparrow \varphi$ und $\uparrow \downarrow$ bringen also den im Stufengangton ausgedrückten \uparrow -Effekt besonders stark zur Geltung.

Der Stufengangton, welchen wir in den vorangehenden Beispielen 13 und 14 als Grundton des δ -Klanges angenommen hatten, enthält in dem über ihm selbst liegenden und ihm im vorangehenden Klang die aktiven Hauptfunktionstöne $\delta \uparrow \varphi$ (siehe Beispiel 15); und nach dem gerade aufgestellten Gesetz muß diese Akkumulation von dominantverstärkenden hauptfunktionalen Tönen unsere Voraussetzung bestätigen: dieser Klang ist tatsächlich dominantisch; und da die δ hier *c* ist, ist als die zugehörige ϕ das *f* zu verstehen. Ist der zweite Klang die δ , so wird der erste notwendigerweise in die Stellung der φ (Beispiel 13) oder der II (Beispiel 14) gedrängt. Die ϕ , welche als einer der Funktionstöne in den Verbindungen des Beispiels 13 erscheint, ist infolge der überaus starken δ -Wirkung nicht imstande, die aus der Erkenntnis dieser δ -Wirkung sich durch Rückschluß ergebende ϕ (*f*) irgendwie voranzunehmen oder zu suggerieren – immerhin hilft dieser Funktionston innerhalb des ersten Klanges doch mit, diese ϕ , sobald sie durch den Rückschluß erkannt ist, nachträglich zu verstärken und zu bestätigen (gehörpsychologisch ziemlich kompliziert – nicht wahr? Aber das sind wohl alle Beurteilungen tonaler Geschehnisse!).

Nicht genug damit! Eine Gegenprobe soll uns die Richtigkeit des Vorangehenden bestätigen. Hierfür wollen wir mit einer anderen Voraussetzung beginnen.



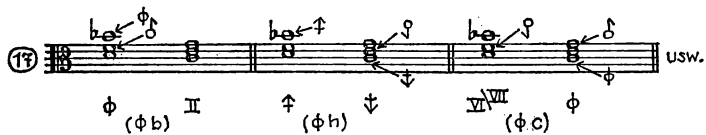
Stufengang:

\uparrow \downarrow

Nehmen wir an, der Stufengang einer unserer Fortschreitungen, z. B. in Beispiel 13a sei nicht $\varphi \delta$, sondern $\uparrow \downarrow$ (was allerdings gewisse Notationsschwierigkeiten verursachen würde, aber infolge des zum mindesten auf in zwölftönig

gleichschwebende Temperatur gestimmten Instrumenten bestehenden Ganztonabstandes zwischen \uparrow und \downarrow immerhin möglich ist), dann würde der \uparrow b als die jetzt kräftigste der tonalen Hauptfunktionen durch φ und \downarrow gestützt erscheinen, was den Ton h zur (nicht vorhandenen) ϕ machen würde. Natürlich könnten wir den Hörer zwingen, die Verbindung auf diese Weise zu hören, wir brauchen dafür nur eine etwas umfangreichere Konstruktion zu errichten, in der die ϕ h durch die früher besprochenen Mittel befestigt werden müßte. Da dies aber hier nicht unsere Absicht ist und wir nur die beiden Klänge unserer Verbindung in ihrer isolierten δ -Wirkung bewerten wollen, würden wir uns mit der Annahme der ϕ h in Widerspruch zu der früher aufgestellten Regel (siehe Seite 91 dieser Übung) setzen, wonach wir stets trachten, die *bestmöglichen* tonalen Funktionen aus Fortschreitungen, Einzelklängen und Akkordtönen herauszuhören. Die Deutung der beiden Stufengangtöne als φ δ ergab sich ohne jede Schwierigkeit, ohne irgendeine interpretatorische Aktivität unsererseits. Die Stufengangdeutung \uparrow \downarrow jedoch stellt an unsere tonale Deutfähigkeit schon bedeutende Anforderungen, und dadurch ist sie der ersten unbedingt unterlegen. Das trifft auch auf alle anderen möglichen tonalen Deutungen zu, die wir derselben Verbindung geben könnten, und damit dürfte wiederum die dominantische Natur unserer Verbindungen bestätigt sein. (Im Laufe der vorangehenden Beweisführung habe ich nur eine einzige Verbindung des Beispiels 13 analysiert. Demnach dürfte es nicht schwer sein, Verbindungen des Beispiels 14 auf dieselbe Weise zu untersuchen – falls man nach weiteren Bestätigungen sucht.)

Aufgabe 3 Versuche, die beiden Beispiele 13a und 14a (oder zwei beliebige andere, je eins aus 13 und 14) in sämtlichen außer φ δ (II δ) möglichen Funktionsstellungen ihrer Stufengangtöne zu hören, um die vorausgegangenen Betrachtungen nochmals bestätigt zu finden. Zum Beispiel:



Es kommt hier natürlich nicht darauf an, sämtliche Möglichkeiten der Reihe nach niederzuschreiben – das wäre ja kein Problem. Es handelt sich vielmehr darum, diese Verbindungen in den verschiedenen tonalen Zusammenhängen *geistig zu hören und zu verstehen*. Der Schüler sollte deshalb versuchen, diese Aufgabe lediglich gedächtnismäßig zu lösen. Hat er jedoch

Schwierigkeiten, sich die Harmonieverhältnisse vorzustellen, kann er in den Fällen, die ihm Schwierigkeiten bereiten, die geschriebene Form zu Hilfe nehmen; durchspielen sollte er sie jedenfalls nicht!

In all den Verbindungen der Beispiele 13 und 14 (und ähnlichen) tritt noch ein weiterer Faktor hinzu, den zweiten Klang dominantisch zu machen. Obwohl es sich dabei auch wieder nur um eine anders spezialisierte Wirkungsform der in der vorliegenden Übung unser Hauptdiskussionsthema bildenden aktiven tonalen Funktionen handelt, die dem vorangegangenen ausführlichen Beweis nichts eigentlich Neues hinzufügt, sei diese zusätzliche Analyse hier doch noch erwähnt, weil sie zumal in später auftauchenden komplizierteren Fällen das langwierige Auszählen von einzelnen funktionalen Tönen umgeht und auf einfachere Weise die δ -Wirkung einer zweiklängigen Verbindung zeigt. Gemeint ist der Tritonus, welcher sich zwischen dem \uparrow des zweiten Akkords und einem Ton des ersten bildet. Da, wie wir noch später sehen werden, der γ sehr stark zu dominantischen Wirkungen neigt, ja, sie unter allen Umständen zu erzwingen sucht, muß er nicht nur im direkten Zusammenklang oder in der melodischen Aufeinanderfolge seiner beiden Töne diesen Dominantdrang ausüben, er muß das auch tun, wenn er wie hier in zwei aufeinanderfolgenden Klängen quergelegt erscheint. Der Ton, welcher im ersten Klang zum quergelegten γ gehört, ist (da der korrespondierende Ton im zweiten voraussetzungsgemäß der \uparrow ist) derjenige, welcher die φ darstellt, und damit erscheinen in der Verbindung wiederum die aktiven Hauptfunktionstöne \uparrow und φ , was nach dem vorhin erwähnten Gesetz die als Stufengangton des zweiten Akkords auftretende δ verstärkt und bestätigt. In Verbindungen wie in Beispiel 13 a, b, c (vorausgesetzt, der erste Klang sei moll) sehen wir außer dem einen quergelegten γ φ \uparrow noch einen weiteren, nämlich die Töne des $-g$. Die bisherigen Erörterungen dürften aber zur Genüge die nur untergeordnete Stellung dieses quergelegten γ darlegen: er fügt zu der schon vorhandenen Akkumulation aktiver Funktionstöne nichts hinzu. Sein einer Ton (des im ersten Klang) bestimmt zwar den Mollcharakter der ihn enthaltenden Harmonie, übt aber keine auf die ϕ f sich beziehende Hauptfunktion aus. Der andere ist tonal unbedeutend. Da der geforderte Durcharakter des zweiten Klanges schon ohne Hinzutreten dieses Tones (g) entschieden ist, dieser außerdem auch keine hauptfunktionale Beziehung zur ϕ f hat, könnte er ohne die geforderte δ -Wirkung des zweiten Klanges zu vermindern, auch wegbleiben, was man von keinem der beiden Töne des anderen γ φ \uparrow sagen kann; beide sind zur Erzielung des δ -Effektes unerläßlich.

Bleibt uns noch zu beweisen, daß die Klangformen, die wir in unseren Bedingungen zur Konstruktion tonikaloser Dominanten als die richtigen erklärten (Seite 109ff. dieser Übung), tatsächlich nicht durch andere ersetzt werden können.

a) Der zweite Akkord ist stets ein Durklang. Es ist ganz offenbar nötig, diese tonikalosen δ -Bildungen, da sie sich nicht auf eine tatsächlich vorhandene ϕ stützen können, so dominantstark wie möglich zu machen, und dafür ist die oben erwähnte Funktionstonakkumulation $\delta \uparrow \varphi$ unbedingt nötig. Ein Mollklang an zweiter Stelle würde den Funktionston \uparrow vermissen lassen. Dann würde zwar immer noch die Kombination $\delta \varphi$ übrigbleiben, die ja noch genügen würde, den δ -Stufengang des zweiten Klanges zu bestätigen. Leider würde dieser Stufengang dann aber gar nicht mehr als δ gehört werden, denn die Töne einer solchen Verbindung würden nun folgende bessere Funktionsbeurteilung zulassen.



Stufengang: VII^{VII} ϕ

Die Konstellation $\phi \delta \varphi \downarrow$ oder $\phi \delta \varphi$ mit der ϕ im Stufengang und dem Zusammenwirken der beiden stärksten tonalen Funktionen $\phi \delta$ in den Akkordtönen ist offenbar tonal noch kräftiger als die beste Dominantkonstruktion; außerdem fehlt nun der zum δ -Effekt des zweiten Klanges benötigte quergelegte $\varphi \uparrow$. Wollen wir also die δ -Wirkung im zweiten Klang haben, darf dort nur eine Durharmonie stehen. – Ein terzloser Klang an dieser Stelle nähme uns immerhin nicht die Möglichkeit, den nach Dur und Moll nicht entschiedenen Klang uns im Dursinne vorzustellen, den fehlenden \uparrow somit hinzuzudenken. Insofern hat also diese Form etwas mehr δ -Wirkung übrigbehalten als die vorerwähnte, und sie mag als δ hingehen, wenn dieselbe δ noch in der Umgebung erscheint und dadurch rein mengenmäßig gewinnt. Wo das nicht der Fall ist, wird der zweite (terzlose) Klang ebenso wie einer in Mollform allzu leicht als ϕ verstanden.

b) Der erste Klang der Verbindungen im Beispiel 14 muß ein Mollklang sein. – Wäre er ein Durklang, so könnte der zweite keine tonikaunabhängige δ sein.



Stufengang: δ ϕ

Die Verbindung würde als $\delta \phi$ gehört werden, da auch hier die Akkumulation von hauptfunktionalen Tönen mit der starken tonikal Gruppenbildung jede δ -Konstruktion schlägt.

Es mag sich nun die Frage erheben, ob in all den tonikalosen Dominantverbindungen, wie wir sie in den vorangehenden Betrachtungen kennengelernt haben, der die δ darstellende Klang seinen δ -Charakter behält, wenn man ihre zwei Klänge in *umgekehrter* Reihenfolge auftreten läßt. Würden wir dann die Verbindungen des Beispiels 13 als δ φ und die des Beispiels 14 als δ II hören? Diese Frage ist kaum mit Sicherheit zu beantworten. In manchen Fällen muß zwar die dominantische hauptfunktionale Tonakkumulation auch hier den δ -Charakter des nunmehr ersten der beiden Klänge aufrechterhalten. Meistens wird aber der jetzige zweite Klang (die ursprünglich vorangehende φ oder II) mit dem, was ihm folgt, Verbindungen eingehen, welche diese Akkumulation zugunsten einer anderen von der ursprünglichen δ wegzieht. In unseren originalen Beispielen 13 und 14 konzentrierte sich die hauptfunktionale Tonakkumulation in der Richtung auf die δ -Wirkung des zweiten Klanges hin, in der umgekehrten Form der Beispiele besteht alle Wahrscheinlichkeit, daß diese Ansammlung von hauptfunktionalen Tönen nicht auf dem δ -Klang festgehalten werden kann.

Aufgabe 4 Konstruiere tonikaunabhängige Dominanten auf der Stufen-
gangfolge φ δ und II δ . Drei Schüler singen diese Aufgabe
ohne Zuhilfenahme von Schreibgerät. Zuerst singe Schüler A
zwei Baßtöne, welche die gewünschte Fortschreitung ausführbar
machen. Er wiederholt, B singt eine entsprechende Oberstimme
hinzu. Beide wiederholen, C singt die notwendige Mittelstimme
dazu.

4. *Darstellung der tonalen Hauptfunktionen* \uparrow φ und \downarrow . Die δ ist zweifellos
derjenige tonale Verwandtschaftsgrad, welcher die Satztechnik vor zahlreiche
und komplizierte Probleme stellt. Verglichen mit ihr ist die ihr tonal über-
geordnete ϕ ein einfaches, einfach zu behandelndes Gebilde mit geringen
Variationsmöglichkeiten; und die ihr nachfolgenden hauptfunktionalen Ver-
wandten geringeren Grades sind in ihren Beziehungen zur ϕ , zur δ und
untereinander so leicht zu übersehen, daß sie, wenn man die Probleme der δ
gut verstanden hat, dem Verständnis und der technischen Behandlung kaum
ernsthafte Schwierigkeiten bereiten dürften. Wir können uns daher bei der
Besprechung der für sie geltenden Behandlungsweise kurz fassen.

Der *aufwärtsgehende Leiteton* läßt sich mit unseren sechs Grundakkorden und
den ihnen gleichwertigen A-Intervallen mit Verdopplung nur in Abhängigkeit
von einer schon feststehenden ϕ darstellen. Ihn als alleinige, eindeutige Stütze
einer sonst weder durch Stellung noch durch Menge befestigten ϕ zu ge-

brauchen, ist fast unmöglich. Der auf dem Stufengangton des \ddagger errichtete Klang kann in Dur, Moll oder terzlos auftreten. Da der ϕ -Klang, zu dem der \ddagger -Klang in Beziehung gesetzt werden soll, in denselben Formen erscheinen kann, ergibt sich für die Verbindung beider folgendes Schema:

- a) \ddagger Dur (oder terzlos) – ϕ Dur (oder terzlos)
- b) \ddagger Dur (oder terzlos) – ϕ Moll. Diese Verbindung können wir jetzt noch nicht anwenden, der für sie unvermeidlichen Enharmonik oder sonstiger verbotener Stimmführungen wegen.
- c) \ddagger Moll – ϕ Dur (oder terzlos)
- d) \ddagger Moll – ϕ Moll.

In Noten:

20 a) *in C*
 c)
 d) usw.

Trennt man die zwei Klänge solcher Verbindungen durch zwischengelegte Harmonien, so verliert sich meist die \ddagger - ϕ Beziehung. – Ebenso, wie es Akkorde gibt, die schon ihrer Intervallkonstruktion nach Dominanten *sind* (siehe Seite 109 dieser Übung), statt dazu gemacht werden zu müssen, gibt es auch \ddagger -Akkorde gleicher Art. Auch sie sind mit unserem Klangmaterial noch nicht darstellbar, deshalb verschieben wir ihre Beschreibung auf den Zeitpunkt, wo wir sie mit den erwähnten selbständigen Dominanten zusammen behandeln können.

Die *Unterdominante*. Dem \mathcal{Q} -Effekt liegen (ebenso wie dem δ -Effekt) zwei Arten der Konstellation von Stufengangtönen zugrunde. Bei der ersten muß bereits eine ϕ durch eines oder mehrere der ϕ -befestigenden Mittel die Situation beherrschen – die \mathcal{Q} erhält dann ihre Kraft und Bedeutung von der Zentralgewalt. Bei der zweiten wird umgekehrt die ϕ durch das Zusammenwirken zweier im 4-Abstande stehenden Stufengangtöne erst als ϕ kenntlich gemacht, hängt also ihrerseits von dem die \mathcal{Q} darstellenden Stufengangton ab. Ist (bei der ersten Art) die ϕ schon befestigt, so wird jeder zum Stufengangton dieser ϕ im Verhältnis einer oberen 4 stehende Stufengangton die Konstruktion eines \mathcal{Q} -Klanges erlauben. Dabei ist es gleichgültig, ob diese beiden Stufengangtöne unmittelbar beieinanderstehen oder durch zwischenliegende Klänge getrennt sind. Könnte die δ nur durch Dur- oder terzlose Klänge befriedigend

ausgedrückt werden (Ausnahme: siehe Seite 105f. dieser Übung), so sind für die φ auch Mollklänge gut brauchbar. Das Verhältnis $\varphi - \phi$ läßt sich auf folgende Weise darstellen:

- a) φ Dur (oder terzlos) – ϕ Dur (oder terzlos)
- b) φ Dur (oder terzlos) – ϕ Moll
- c) φ Moll – ϕ Dur (oder terzlos)
- d) φ Moll – ϕ Moll.

In Noten:

(21) in C

The image shows four musical staves labeled a, b, c, and d. Staff a is in C major and shows a sequence of chords: C major (phi), F major (phi-tilde), C major (phi), F major (phi-tilde), C major (phi), F major (phi-tilde), C major (phi), F major (phi-tilde). Staff b shows a C major chord (phi) followed by an F major chord (phi-tilde). Staff c is in C minor and shows a sequence of chords: C minor (phi), F major (phi-tilde), C minor (phi), F major (phi-tilde), C minor (phi), F major (phi-tilde), C minor (phi), F major (phi-tilde). Staff d is in C minor and shows a sequence of chords: C minor (phi), F minor (phi-tilde), C minor (phi), F minor (phi-tilde), C minor (phi), F minor (phi-tilde), C minor (phi), F minor (phi-tilde). The notation includes notes on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

Die Fortschreitungen im Beispiel 21 a, c und d ergeben unter der oben erwähnten Voraussetzung einer schon festgestellten ϕ zweifelsfreie φ -Wirkungen. Warum das sowohl mit Dur- als mit Mollklängen geschehen kann, braucht hier nicht bewiesen zu werden, denn nach den ausführlichen Beweisen, die früher für die δ -Wirkung von Klängen geliefert wurden, dürfte es für den Schüler eine Kleinigkeit sein, durch Auszählen des tonalen Wertes aller an einer Verbindung beteiligten Einzeltöne die Bestätigung des hier Gesagten selbst herauszufinden. – Die unter b) angegebene Verbindung erzeugt keinerlei φ -Effekt. Sie ist nämlich eine der im Beispiel 14 gezeigten und in umgekehrter Form, und darum wird entweder nach den dort gemachten Feststellungen der erste Akkord als δ und der zweite als II (der ϕ b!) wirken, oder der zweite wird zum Folgeklang in eine Beziehung treten, die nicht einmal mehr die δ -Wirkung des ersten sich auswirken läßt. – Treten die Beispiele 21 a, c und d mit *umgekehrter* Reihenfolge ihrer Klänge auf, so bleibt der φ -Effekt des (nunmehr zweiten) Klanges nur dann erhalten, wenn die ϕ (der nunmehr erste Klang) ganz eindeutig zur Geltung kommt. Tut sie das nicht, so unterliegt die schwächere φ der sich überall eindringenden δ : die Verbindung wird statt als ϕ c- φ f (in C) als δ c- ϕ f (in F) gehört.

Die zweite Art, eine φ -Wirkung zu erzielen, verzichtet ebenso wie die früher erwähnte zweite Art der δ -Feststellung (siehe Seite 109f.) auf eine klanglich

in Erscheinung tretende ϕ . Dort sahen wir in den Verbindungen des Beispiels 13 Klangfolgen, in denen die zweite Harmonie δ -Wirkung hatte und die erste infolge ihres um einen Ganzton tiefer stehenden Stufengangton als φ wirkte. Er klingt diese Folge in umgekehrter Form, so können wir folglich sagen: in einer zweiklängigen Folge (keine zwischenliegenden Klänge!), deren erster Klang ein Durklang ist, wirkt der zweite (dur, terzlos oder moll) als φ , wenn sein Stufengangton um einen Ganzton tiefer steht als der des ersten. Allerdings müssen wir hier die früher (Seite 115) gemachte Einschränkung wiederholen: der als φ gedachte Klang mag infolge der auf der 4-Verwandtschaft basierten Doppeldeutigkeit der φ (siehe Seite 93) leicht mit den nachfolgenden Klängen Verbindungen eingehen, die den φ -Charakter zugunsten anderer Funktionen verschwinden lassen.

Der *abwärtsgehende Leiteton* läßt sich mit unserem Material – ebenso wie der aufwärtsgehende – auch nur in direkter Abhängigkeit von einer wohlbefestigten ϕ darstellen. Die Stellung der Stufengangtöne beider in diese Beziehung gebrachten Harmonien ist dann die umgekehrte wie beim \uparrow : die Fortschreitung, welche beispielsweise als $\uparrow \phi$ in C verstanden wird, würde in umgekehrter Richtung als $\downarrow \phi$ in H gehört werden – immer vorausgesetzt, daß die tonale Gesamtanlage nicht zu einer anderen Deutung zwingt. Beide Akkorde können auch hier in sämtlichen möglichen Formen auftreten, und für uns einstweilen unbrauchbar ist wiederum nur diejenige, welche der erforderlichen Enharmonik usw. wegen (siehe Seite 116f.) Schwierigkeiten bereitet.

- a) \downarrow Dur (oder terzlos) – ϕ Dur (oder terzlos)
- b) \downarrow Dur (oder terzlos) – ϕ Moll
- c) \downarrow Moll – ϕ Dur (oder terzlos); einstweilen unmöglich
- d) \downarrow Moll – ϕ Moll

In Noten:

22 a) *in C*
 b) usw.
 d) usw.

Aufgabe 5 Singe wie in der vorangegangenen Aufgabe (ohne Niederschrift) die Verbindungen $\uparrow \phi$, $\varphi \phi$, $\delta \varphi$ und $\downarrow \phi$, wie beschrieben, in verschiedenen Tonalitäten.

Ein Schüler singt zuerst die Baßtöne, ein zweiter fügt singend die Oberstimme zu, ein dritter die Mittelstimme.

5) *Darstellung der übrigen tonalen Funktionen.* Für den tonalen Wert der noch übrigen tonalen Verwandtschaften ist ihr Gehalt an Tönen, welche die tonalen Hauptfunktionen darstellen, von großer Wichtigkeit. Ihr Verhältnis zur ϕ ist durch die Stellung ihrer Stufengangtöne in der Reihe 1 zwar schon geklärt, die Klangform, in der sie auftreten, kann aber dieses Verhältnis doch noch verstärkend oder schwächend beeinflussen. Ein Akkord, der in seiner Mittel- oder Oberstimme denjenigen Ton enthält, welcher in der betreffenden Tonalität die ϕ ausdrückt, muß der ϕ -Harmonie näher verwandt sein als einer, der unter sonst gleichen Bedingungen an dieser Stelle einen anderen hauptfunktionalen Ton hat, oder gar einer, der an dieser Stelle überhaupt keinen derartigen Ton enthält. Klänge mit dem δ -Ton in sich werden immer eine gewisse Dominantähnlichkeit besitzen, und da die δ -Funktion wichtiger und stärker ist als die übrigen aktiven tonalen Hauptfunktionen, muß der Klang, in welchem der δ -Ton enthalten ist, auch wichtiger und stärker in der Tonalität stehen und näher der ϕ verwandt sein als einer, der unter sonst gleichen Bedingungen etwa nur den ψ enthält. Beim Verbinden von Klängen, welche die Verwandtschaften VI, III, II^{III}, v^{VI}, II und v^{II} darstellen mit solchen, welche die tonalen Hauptfunktionen vertreten, wird darum die Gemeinsamkeit von Tönen in den zwei Gliedern jeder Verbindung ein Faktor nicht nur von tonaler, sondern auch technischer Wichtigkeit sein. Für die tonale Funktion eines zwei aufeinanderfolgenden Klängen gemeinsamen Tones ist es gleichgültig, ob er in beiden in derselben Stimme und Oktave (als Tonbindung) oder auf verschiedene Stimmen und Oktaven verteilt auftritt. Ein c' , das im ersten Klang als Mittelstimme erscheint, kann im zweiten Oberstimme sein oder auch gegen ein c' der Mittel- oder Unterstimme vertauscht werden, der bindende Effekt eines in beiden Harmonien gleichermaßen vorkommenden Tones wird dadurch nicht gestört. Natürlich wird durch die Tonbindung von einem Klang in den anderen dieser Effekt besonders stark hervorgehoben.

Der tonale Wert eines Klanges, die Stellung seines in den Stufengang versetzten Grundtones im Verhältnis zu der ebenfalls im Stufengang ausgedrückten ϕ , ist unter normalen Umständen (um die es sich bei unseren Arbeiten handelt) stets als die wichtigste seiner Funktionen anzusehen. Sie ist seinem bloßen Harmoniewerte übergeordnet. Wir haben schon erfahren, wie trotz höchster Harmonie-(Gefäll)werte eines Klanges (Durdreiklang) seine tonale Bedeutung niedrig sein kann, wenn sein Verhältnis, zur ϕ ausgedrückt durch seinen Grundton *und* die in ihm enthaltenen Töne hauptaktiven Funktionswertes, nur locker ist. Die nachfolgenden Untersuchungen werden diese tonalen Beziehungen klarstellen.

(23) *in C*

*) IV^V (♭) folgt später

VI-Dur hat mit der *Dur-φ* nicht allzuviel gemein, da es nur durch einen verhältnismäßig unwichtigen Ton (hier das e), welcher beiden gemeinsam ist, ihr physisch angenähert werden kann. Es enthält jedoch den Ton, der den \downarrow darstellt, wodurch es dieser Funktion verwandt ist und so auf indirekte Weise zur ϕ in Beziehung steht. Zur φ ist es durch die Möglichkeit einer Tonbindung leicht in Abhängigkeit zu bringen.

Hier wie in folgenden Fällen ist auf die Notierung keine Rücksicht genommen, obwohl gerade sie nach unseren augenblicklichen Vorschriften uns jetzt noch hindern würde, diesen Akkordton als \downarrow zu gebrauchen.

Von der *Moll-φ* steht es noch weiter ab, da es mit ihr gar nichts gemeinsam hat. *VI-Moll* ist gleich durch zwei mögliche Tonbindungen der *Dur-φ* physisch intensiv nahegerückt, und eine von ihnen betrifft den bestmöglichen Funktions-ton, die ϕ selbst. Außerdem hat es mit der *Dur-φ* zwei, mit der *Moll-φ* einen Ton gemeinsam und steht damit zu den beiden Hauptfunktionen ϕ und φ in sehr guten Beziehungen. Auch die Folge *VI-Moll* – *Moll-φ* enthält einen gemeinsamen Ton; der Verlust des zweiten läßt jedoch diese beiden Harmonien weniger eng zusammengehörig erscheinen.

III-Dur enthält den \uparrow der Tonalität, der zugleich ③ des δ -Durdreiklanges ist, und außerdem steht es durch mögliche Tonbindung in naher physischer Beziehung zur *Dur-φ*. Es kann also auf die bequemste Weise mit den drei haupt-funktionalen Harmonien ϕ , δ und \uparrow in Verbindung gebracht werden.

Seine ③ könnte als gemeinsamer Ton mit der *Moll-φ* angesehen werden. Hierfür gilt aber ebenfalls das gerade vorher über den \downarrow in falscher Schreibweise Gesagte. Mit der *Moll-φ* hat es gar nichts gemein.

III-Moll enthält wiederum den Ton, welcher den \uparrow darstellt, dazu noch denjenigen der δ . Mit der *Dur-φ* hat es zwei Töne gemeinsam, mit der *Dur-δ* ebenfalls, steht also in denkbar naher physischer Beziehung zu diesen beiden stärksten tonalen Funktionen (vergleiche die Beziehung von *VI-Moll* zur *Dur-φ*

und Dur- φ !). In Verbindung mit einer Moll- ϕ und einer etwaigen Moll- δ ist diese Beziehung wieder gelockert.

$\text{II} \setminus \text{III-Dur}$ hat mit der Dur- ϕ lediglich einen Ton durch Tonbindung gemein, steht aber der Moll- ϕ durch zwei mögliche Tonbindungen nahe. Auch zur δ steht es durch einen gemeinsamen Ton in guter Beziehung.

$\text{II} \setminus \text{III-Moll}$ hat nur mit der Moll- ϕ einen gemeinsamen Ton; von der Dur- ϕ steht es (obwohl durch die Stufengangtöne ziemlich nahe verwandt) rein physisch weitab, und diese Getrenntheit wird noch durch den im Akkord auftretenden weitest entfernten Verwandtschaftston, denjenigen nämlich, der die \mathcal{X} -Verwandtschaft darstellt, besonders betont.

Aufgabe 6

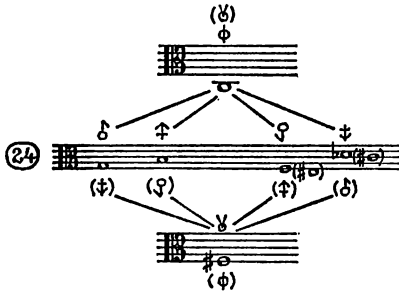
a) Beurteile nach dem Muster der vorangegangenen Untersuchungen die Dur- und Mollformen der Verwandtschaften $\text{v} \setminus \text{VI}$, II und $\text{vI} \setminus \text{VII}$ nach ihrem Gehalte an hauptfunktionalen Tönen und noch möglichen Tonbindungen zu den die Hauptfunktionen ϕ , δ , \uparrow , φ und \downarrow ausdrückenden Dur- und Mollklängen.

b) Beurteile die *terzlosen* Formen der Verwandtschaften VI , III , $\text{II} \setminus \text{III}$, $\text{v} \setminus \text{VI}$, II und $\text{vI} \setminus \text{VII}$ auf dieselbe Weise.

Diese Aufgabe ist ohne Anwendung von Schreibgerät zu lösen.

Tritonusverwandtschaft. Derjenige Ton, welcher die Tritonusverwandtschaft darstellt, ist in jeder Beziehung der ϕ entgegengesetzt. Im tonalen Kräftespiel steht er auf der entgegengesetzten Seite außerhalb oder unterhalb der Verwandtschaftsreihe, und in räumlicher Beziehung nimmt er eine neutrale Mittelstellung zwischen dem Fundamentaltone einer Tonalität und dessen Oktave ein, auch hält er die Mitte zwischen den aktiven Hauptfunktionen φ und δ , ferner zwischen \downarrow und \uparrow und überhaupt jedem Intervall, das kleiner als eine 4 ist und seine Umkehrung. Weder die Durform noch die Mollform des auf ihm errichteten Klanges haben irgend etwas mit der ϕ (Dur oder Moll) gemein, auch zu δ , \uparrow und φ kommt er nur in manchen Formen durch eine nicht allzu wesentliche Tonbindung in einigermaßen enge Berührung. In vollständiger Dur- und Mollform enthält er von allen hauptfunktionalen Tönen nur einen, den \downarrow , was ihn natürlich dem tonalen Zentrum mangels sonstiger Gemeinsamkeit nicht allzusehr annähert. So kann er, ungehindert durch zu enge physische Zusammengehörigkeit und angespornt durch seinen in der Reihe 1 sichtbaren großen tonalen Abstand von der ϕ , seine Eigenart benützen, um den Kraftstrom, der von der ϕ ausgeht, zu stören. Während alle anderen Verwandtschaften die ϕ zu bestätigen suchen und sich nur durch starke Gegenmaßnahmen von diesem Bestreben abbringen lassen, ist er seiner Natur nach stets gewillt, die ϕ zu verlassen, und er tut sein

möglichstes, die anderen Verwandtschaftstöne dabei in Mitleidenschaft zu ziehen. Wie sehr er sich in diesem Bestreben in Gegensatz zur ϕ begibt, ersieht man aus dem Verhältnis seines Stufengangtones zu den Stufengangtönen der tonalen Hauptfunktionen.



Die ϕ , für die er der ψ ist, ist ihm ihrerseits ψ ! Die δ der Tonalität steht zu ihm im Verhältnis eines ψ , die ψ ist sein ψ . Der ursprüngliche ψ wird seine ψ , der ψ seine δ . Wie leicht ist es da für ihn, sich dieser nahen Beziehung zu den tonalen aktiven Hauptfunktionen zu bedienen, sie gegen ihre eigene ϕ zu wenden, Modulation und Ausweichungen zu veranlassen!

Wenn wir beim Ausarbeiten unserer Aufgaben genau den festgelegten Regeln folgen, kann die Tritonusverwandtschaft nicht diesen tonalitätstörenden Einfluß ausüben. Erst später werden wir seine Eigenart völlig ausnutzen können, und das zu unserem Vorteil. In den Stufengängen darf er jetzt, durch unsere Regeln verhindert, sich nicht schädlich auswirken, und auch in der Stimmführung sind ihm die Flügel beschnitten. In beiden Ordnungen wird er meist nicht unmittelbar dem Tone folgen oder vorausgehen, der die ϕ ausdrückt, und in den wenigen Fällen, wo er es dennoch tut, füllt man den Stufengang so aus, daß beide Klänge tunlichst in harmonisch schwacher Form auftreten und dadurch verhindert werden, durch harmonische Eigenstärke dem tonalen Sprung $\psi \phi$ noch Nachdruck zu verleihen – und melodisch (stimmführungsmäßig) läßt man nach schon früher gegebenen Satzvorschriften (zweistimmiger Satz, Seite 55 ff.) einen der ψ -Töne als Melodieformel zu einem der »solideren« Intervalle (5), (4) oder (3) werden.



Wir sind am Ende unserer Untersuchung der tonalen Funktionen. Betreffend

die in der Reihe 1 von der δ bis zum ϑ sich erstreckenden Verwandtschaften dürfen wir nun zusammenfassend sagen:

Das gegenseitige Verhältnis aller Klänge hängt stets von drei Faktoren ab:

- 1) von der verwandtschaftlichen Beziehung ihrer Stufengangtöne zum Stufengangton der ϕ ,
- 2) von ihrem Gehalt an Tönen, die den tonalen Hauptfunktionen entsprechen,
- 3) von den möglichen Tonbindungen.

Diese drei Faktoren sind der unerläßliche und nie versagende Maßstab für die tonale Bewertung der Fortschreitungen von Harmonie zu Harmonie, gleichgültig, ob diese Bewertung zur Analyse schon bestehender Musik dient oder die technischen Maßnahmen beim Konstruieren neuer Kompositionen leitet.

Siebzehnte Übung

Innertonaler Ausbau

A. Arbeitsmaterial

Alles, was in den vorangehenden Übungen über Harmonien und tonale Ordnung gesagt wurde, gilt auch hier.

B. Arbeitsvorgang

1. *Sekundäre Dominanten.* Die Tonalität, nach unseren bisherigen Arbeitsregeln aufgestellt und organisiert, ist ein abgerundetes Gebilde, ausgewogen in seinen Proportionen und in ruhiger Gelassenheit sich bewegend. Nun mag es freilich nicht immer unsere Absicht sein, mit ausgewogenen Formen im Hörer das Gefühl von Ebenmaß und Gelassenheit zu erwecken, wir mögen im Gegenteil danach streben, ihn zu etwas aufregteren Empfindungen zu zwingen. Mit unserem harmonischen Material (den Grundakkorden und A-Intervallen) läßt sich das kaum bewerkstelligen, da dieses selbst an Ausgewogenheit und Ebenmaß kaum etwas zu wünschen übrigläßt. Auch melodisch können wir nicht allzuviel unternehmen, es sei denn, wir häuften in unseren melodischen Linien in aufdringlicher Weise die komplizierten Melodieformeln \mathbb{N} , \mathbb{N} , \mathbb{N}^{\sharp} und \mathbb{F} . Auf tonalem Gebiete haben wir hingegen schon einige Möglichkeiten, unsere bisher geübte maßvolle Ruhe gegen etwas aufreizendere Gebilde zu vertauschen. Das kann leicht geschehen, indem wir die tonalen Vorgänge an manchen Stellen konzentrieren, zusammenziehen und beschleunigen. Unter den innertonalen Mitteln, die diesen Zwecken dienen, sind einige, die den aktiven Hauptfunktionen ihre Wirkung entziehen, die markantesten, und unter ihnen ist wiederum die *sekundäre Dominante* das weitaus wichtigste.

Eine sekundäre Dominante gehorcht folgenden Bedingungen:

- a) Von den Stufengangtönen zweier aufeinanderfolgender Klänge steht der zweite eine 4 höher (5 tiefer) als der erste.
- b) Der erste Klang ist dur oder terzlos.

c) Der zweite Klang tritt in beliebiger Form auf (dur, moll, terzlos). Zwei terzlose Klänge sollten auch hier nicht einander folgen (siehe dreizehnte Übung). Unter diesen Bedingungen wird der erste Klang als die Dominante des zweiten empfunden.

Die Bedingung a) ist diejenige, welche das Grundtonverhältnis zwischen *jeder* δ und der ihr zugehörigen ϕ regelt. Der wesentliche Unterschied zwischen einer regulären, primären δ und einer sekundären liegt jedoch im Verhältnis beider zum Zentralton der Tonalität. Die reguläre δ ist stets der erste Verwandtschaftsgrad, welcher in der Reihe 1 der ϕ folgt, und sie wird im Stufengang immer durch denjenigen Ton repräsentiert, der eine 5 oberhalb (oder 4 unterhalb) des ϕ -Tones liegt. Bei einer sekundären δ bleibt zwar auch der 5-Abstand zwischen ihrem Grundton und dem der ihr zugehörigen ϕ bestehen, aber dieses Abstandsverhältnis kann auf jeden beliebigen Ton einer Tonalität versetzt werden; jeder Ton innerhalb einer tonalen Ordnung kann sekundäre δ werden, vorausgesetzt, daß der über ihm errichtete Klang der Bedingung unter b) entspricht. Der eine 5 tiefer liegende Stufengangton wird damit automatisch zum Range einer ϕ erhoben, übt aber diese Funktion nur temporär aus, da er sich mangels Stellung und Menge nicht gegen die richtige ϕ , das tonale Zentrum, durchsetzen kann. (Könnte er es, so würde das bisherige tonale Zentrum seine Gültigkeit verlieren, wir würden eine Modulation nach der neuen ϕ wahrnehmen.) Auch seine Stütze ist ungenügend für einen tonalen Zentralton, denn es ist ja allein der eine 5 höher stehende Stufengangton, der ihm hilft, und auch der nur für die Dauer gerade dieser kurzen Verbindung, denn der nach der so geschaffenen sekundären ϕ folgende Klang stört fast immer dieses Abhängigkeitsverhältnis, kaum daß es wahrgenommen wurde – auch hier würden wir eine Modulation hören, wenn dieser Klang die vorangehende temporäre ϕ bestätigen würde. Die sekundäre ϕ ist bei einer solchen zweigliedrigen Dominantverbindung dasjenige der beiden Glieder, welches die geringere Aufmerksamkeit des Hörers beansprucht; es ist die sekundäre δ und nicht die sekundäre ϕ , die als wichtiger empfunden wird. Grund hierfür ist die relative Unaktivität, das temporäre Zurruhekommen, das mit dem zweiten Klang erscheint und den Anstoß der Fortschreitung, den ersten Klang, mit seiner aktiven δ -Wirkung hervortreten läßt. Dieses Wichtigerwerden des ersten Klanges wird somit nicht durch dessen alleiniges Wirken verursacht, denn ohne den darauf folgenden zweiten könnte er ja nicht als δ empfunden werden. Haben wir aber beide gehört, so bewerten wir sie rückschließend im erwähnten Sinne. All solches Wägen und Bewerten geht in kürzesten Zeiträumen vor sich. Selbst in Musikstücken mit sehr lebhaftem Zeitmaß versteht man noch immer klar und eindeutig die

sekundären δ - ϕ -Gruppen als solche, und man läuft kaum Gefahr, ihre Eigenart zu überhören. Für die sekundäre δ ist die augenblicklich wirkende δ -Funktion von wesentlicher Bedeutung. Die sekundäre δ kommt also nur dann in ihrer Eigenart zur Geltung, wenn die ihr zugehörige sekundäre ϕ als unmittelbar nachfolgender Klang auftritt; zwischenliegende Klänge zerstören das δ - ϕ -Verhältnis. Hierin unterscheidet sich die sekundäre δ wesentlich von der eigentlichen δ , die sich auf die in der Tonalität schon festgestellte ϕ bezieht; diese eigentliche δ hat Zeit, sich auszubreiten, ihre Beziehung zur ϕ wird auch dann noch verstanden, wenn die beiden nicht allzu nahe beieinanderstehen.

Nachfolgend sehen wir alle sekundären Dominantfolgen, die in einer Tonalität vorkommen können. Selbstverständlich können die einzelnen Fortschreitungen durch Lageveränderungen ihrer Klänge abgewandelt werden.

in C

Was wir am Anfang unserer Übungen so sehr vermieden, wird hier als wirksames Konstruktionsmittel bewußt angewendet: die Gruppenbildung von Harmonien. Da nach jeder sekundären δ unmittelbar der zugehörige sekundäre ϕ -Klang folgt, bilden sich deutlich erkennbare harmonische Zweiergruppen, und verständlicherweise wird sich ein Satz, der sie enthält, in anderer Art fortbewegen als einer unserer bisherigen: diese Zweiergruppen treiben ihn mit kurzen, exakten Stößen vorwärts. Die rapide tonale Entscheidung des sekundären δ - ϕ -Effekts, eine Art harmonischen Kurzschlusses, stößt den Satz aus seiner geraden Richtung in eine scharfe, kurze Kurve. Sieht man des Zuhörers Gefühle gern durch eine oft und schnell die Richtung wechselnde Bahn getrieben, so braucht man nur mehrere solcher scharfen Wendungen anzubringen. Aber selbst, wo diese ruckweise Harmonieentwicklung vorteilhaft ist, hüte man sich doch, sie zu häufig anzuwenden. Übermäßiger Gebrauch – in der billigeren Musik unserer Tage finden sich oft genug ganze Ketten sekundärer Dominanten – hat hier

in F

natürlich denselben lächerlichen Effekt, den jedes mit Übertreibung angewandte Kunstmittel hat. Was auf den ersten Blick als interessantes satztechnisches Muster erscheint, ist schließlich nichts als ein Ausdruck von Gedankenlosigkeit des

Komponisten. Der unintelligente Hörer wird durch die öftere Wiederholung eines und desselben Satzmittels abgestumpft und hört nicht mehr mit Spannung zu; der intelligente hingegen fragt sich, ob statt des kurvenreichen, ihn hin und her schüttelnden tonalen Weges nicht durch vernünftiges Planen eine tonale Strecke gebaut werden konnte, die in vernünftiger Linienanordnung ans Ziel führt und ihn daher mehr befriedigt.

Die umgekehrte Reihenfolge von Klängen, die den obengenannten Bedingungen a)–c) folgen, hat zwar häufig, jedoch nicht immer, den Effekt einer sekundären ϕ – δ -Verbindung, den man eigentlich erwarten dürfte. Bei der ursprünglichen sekundären Verbindung δ – ϕ ist nämlich, wie schon erwähnt, die sekundäre ϕ das temporäre Ziel, im umgekehrten Falle aber erreichen wir einen Klang, der trotz seiner aktiv-hauptfunktionalen Bedeutung doch immerhin tonal schwächer ist als eine (wenn auch nur temporäre) ϕ und deshalb leichter aus seiner tonalen Bedeutung abgeleitet wird, sobald ihm der nachfolgende Klang dazu Veranlassung gibt.

Für die Zwecke der tonalen Analyse und der abkürzenden Schreibweise in technischen Betrachtungen wollen wir für die sekundäre Dominante das bekannte Dominanzzeichen in eckigen Klammern verwenden: [δ]. Logischerweise wird dann die sekundäre Tonika das Zeichen [ϕ] bekommen. Es ist aber zum mindesten in der Stufenganalyse nicht nötig, das Zeichen [ϕ] anzuwenden, da ja schon durch das Zeichen [δ] die nachfolgende sekundäre Harmonie mitangekündigt wird.

Aufgabe 1 Singe nach den Vorschriften der Aufgabe 4 und 5 (sechzehnte Übung) [δ]-Konstruktionen in verschiedenen Tonalitäten. Zur Befestigung der Tonalität füge den hierzu nötigen zwei Klängen noch zwei weitere hinzu, deren letzter die (primäre!) ϕ ist. Die bekannten Verbindungsregeln, besonders diejenigen chromatische und querständige Fortschreitungen betreffend, sind streng zu befolgen:

Beispiel:

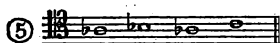
Erster Sänger:

in C

[δ] ϕ ϕ

Zweiter Sänger fügt die Oberstimme bei:

Dritter Sänger ergänzt mit der Mittelstimme:



So oft ausführen, bis eine befriedigende Fertigkeit erworben ist.

Da es möglich ist, mit der wichtigsten der aktiven tonalen Hauptfunktionen eine sekundäre Wirkung zu erzielen, liegt die Frage nahe, ob denn nicht auch die anderen drei aktiven Hauptfunktionen in ähnliche Stellungen gebracht werden könnten – mit anderen Worten: ob die Wirkung einer [ϕ] nicht auch erreicht werden kann, wenn dem Stufengangton irgendeines Dur-, Moll- oder terzlosen Klanges ein anderer vorausgeschickt wird, der zu ihm im Verhältnis von ♯, ♭ oder ↓ steht, wodurch diese Funktionen natürlich zu [♯], [♭] und [↓] gemacht würden.

Von ihnen kann nur der [♯] annähernd dieselbe stoßkräftige Wirkung wie die [δ] haben. Um einen [♯]-Effekt zu erzielen, läßt man zwei Stufengangtöne aufeinanderfolgen, deren zweiter eine $1\frac{1}{2}$ höher steht als der erste, und die auf ihnen zu errichtenden Klänge wählt man derart, daß sie den Vorschriften entsprechen, die in der sechzehnten Übung für die Konstruktion der Akkordfolgen ♯ – ϕ gegeben wurden (Seite 115f.). Die auf solche Weise erzielte [♯][ϕ]-Wirkung ist, wie gesagt, nur annähernd so stark wie die Folge [δ][ϕ], das heißt, solange wir uns an unsere sechs Grundakkorde halten. Unter den komplizierteren Klängen gibt es solche, die der [♯][ϕ]-Folge so viel Kraft geben, daß sie nicht hinter der Folge [δ][ϕ] zurückzutreten braucht; über diese Möglichkeit wird später gesprochen werden. Sekundäre Folgen [♯][ϕ], mit unserem jetzigen Material dargestellt, würden etwa so aussehen:



Der [♯][ϕ]-Effekt ist zweifellos fühlbar, wenn man sie isoliert hört und seine Aufmerksamkeit auf ihn konzentriert. Im Zusammenhang mit Vorgehendem und Folgendem geht er aber meist unter; erst mit dem erwähnten komplizierteren Material kommt er unmißverständlich und stark zur Geltung.

Wenn schon sekundäre [♯]-Wirkungen mit unserem Material mangelhaft zu erzielen sind, wird man kaum erwarten, die [♭] und den [↓] in günstigerer Lage zu sehen. Bei ihnen können wir uns sogar nicht einmal auf die spätere Anwendung komplizierteren Materials vertrösten, das sie zu deutlicherer Wirkung bringen könnte. Zwar lassen sie sich ebenso leicht konstruieren wie die Folge [♯][ϕ], wenn man den in der sechzehnten Übung (Seite 116ff.) gegebenen Anweisungen

für die Verbindungen $\varphi \phi$ und $\downarrow \phi$ folgt und statt der zentralen ϕ irgendeinen der übrigen Töne der Tonalität in den Stufengang nimmt, dem dann für die $[\varphi]$ der Ton im oberen 4-Abstand und für den $[\downarrow]$ der nächsthöhere Halbton vorausgeschickt wird – aber die Wirkung dieser tonalen Zweiergruppe ist unauffällig, ist vielfach gar nicht als sekundär wirkende Folge verständlich. Sie haben nichts vom scharfentschiedenen Drängen der $[\delta]$ an sich und setzen sich kaum von gewöhnlichen, nichtsekundären Klangfolgen ab. In einer Akkordfolge wie dieser

⑦ *in C*
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 [φ] [φ]—[φ] [φ]—[φ]

bestätigen die verschiedenen $[\varphi]$ -Gruppierungen zweifellos diese Behauptung, und selbst in der nachfolgenden Anordnung, die mehrere $[\downarrow]$ -Folgen enthält, zeigt sich, wie farblos diese im Vergleich mit dem $[\delta]$ -Effekt sind.

⑧ *in A*
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
 [↓] [↓] [↓] [↓] [↓] [φ]

Zu der konstitutionellen Schwäche dieser Sekundärwirkungen kommt als weiterer abträglicher Faktor noch ihre Anfälligkeit gegenüber den Angriffen von stärkeren, nahebei stehenden Sekundärfunktionen. So kann im vorangehenden Beispiel die Folge der Akkorde 7–9 zwar im angegebenen Sinne gehört werden, näher liegt aber wohl die Deutung $[\varphi] [\phi] [\uparrow]$, da sie die stärkeren Sekundärfunktionen enthält, und auch die Akkordfolge 11–12 dürfte aus demselben Grunde eher als $[\phi] [\delta]$ denn als $[\varphi] [\phi]$ verstanden werden können.

Angesichts der schwachen Sekundärwirkung all dieser Verbindungen hat es wenig Sinn, sie besonders zu üben – ausgenommen ist der $[\uparrow]$, der später mit dem vorher erwähnten komplizierteren Material noch vorgenommen wird –, trotzdem wird aber in den Beispielen, die in dieser Übung noch folgen, öfter auf die Möglichkeit der sekundären $[\uparrow]$ - $[\varphi]$ - und $[\downarrow]$ -Wirkungen hingewiesen werden, damit man sich daran gewöhne, seine Hörfähigkeit auch in weniger offensichtlichen Verbindungen zu lenken.

2. *Formelhafte Harmonieverbindungen.* In dem bei aller Beengtheit unseres Klangmaterials doch schon recht weitgedehnten Raum tonaler Möglichkeiten haben die auf den vorangehenden Blättern besprochenen, mit Hilfe der tonalen Hauptfunktionen und der von ihnen abgeleiteten sekundären Wirkung errichteten Verbindungen eingefahrene Gleise geschlagen, auf die man oft genug zurück-

kommen wird, solange man mit unserem jetzigen Harmonievorrat tonale Ordnungen aufbauen will. Außer diesen gebräuchlichen tonalen Wendungen gibt es aber noch eine Reihe anderer. Sie gleichen Falten, in die der Stoff des Tonsatzes seinem Gewicht und seiner Struktur nach immer wieder zu fallen bestrebt ist. Die meisten von ihnen sind eben wegen dieser natürlichen Tendenz des Klangmaterials schon seit der Frühzeit mehrstimmigen Setzens wohlbekannt. Obwohl die rein technischen Probleme ihrer Anwendung durch unsere vorangegangenen Untersuchungen schon geklärt sind und es sich nur darum handeln kann, ihren stilistischen Wert zu erkennen, tut man doch gut, sich mit ihnen vertraut zu machen – sei es auch nur zu dem Zwecke, ihrem zufälligen oder zu häufigen Auftreten einen Riegel vorzuschieben.

Man wird fragen, wo denn angesichts solcher Reglementierung die Erfindungskraft, die Originalität eines Komponisten bleibe. Wenn Melodien sich in ein mäßig variables System von harmonischen Zellen und melodischen Formeln aufsplintern lassen, wenn jetzt auch noch die Harmonieverbindungen auf eine nicht allzu große Zahl typisierter Fälle zurückgeführt werden sollen, dann ist ja das Komponieren nichts weiter als ein Aneinanderkleben von mehr oder weniger zusammenpassenden Ausschnitten aus einem Musterkatalog. Die Antwort liegt auf derselben Linie wie die Erörterungen über die ästhetische und technische Beurteilung musikalischer Konstruktionen (in der dreizehnten Übung, Seite 29ff.): Das Tonmaterial ist für jeden Künstler beschränkt, und auch die gewiß ungeheuer große Zahl von Kombinationsmöglichkeiten grundlegender Bauelemente läßt sich schließlich restlos verstehen und in weitem Ausmaße auch praktisch ausnutzen. Wenn also das Ziel des Komponierens wäre, immer wieder andere Klänge und Klangverbindungen zu produzieren, so muß, wenn nicht eines einzelnen Komponisten Kenntnis, so doch die angesammelte Erfahrung aller an der satztechnischen Entwicklung Mitarbeitenden einmal zu einem Ende kommen. Alle Kombinationsmöglichkeiten sind dann bekannt; was nachher geschrieben wird, würde ausschließlich Wiederholung, Plagiat, Eklektizismus, unechte Zweitehandschöpfung und daher scheinbar nicht wert sein, nochmals ausgewalzt zu werden. Zum Glück kommt es aber gar nicht darauf an, ob wir jemals die 479 Millionen melodischer Zwölftonkombinationen oder auf harmonisch-tonalem Gebiete denselben oder einen anderen Permutationszwang ausnutzen oder überhaupt in Erwägung ziehen wollen. Die Frage ist lediglich: wie kann ein Komponist mit dem von ihm verwendeten Material im Hörer gefühlsmäßige Reaktionen erwecken. Ohne gefühlsmäßige Reaktionen des Aufnehmenden verlöre Musik ihre Daseinsberechtigung; sie bliebe dann bloße klingende Zeitaufteilung, und lediglich dafür sich anstrengen zu wollen, würde sicher-

lich selbst der »objektivste« Komponist ablehnen. Welcher Art die gefühlsmäßigen Reaktionen des Musikaufnehmenden sind und in welchem Ausmaße sie sich zu äußern bestimmt sind, ist nicht leicht zu entscheiden (ich habe mich an anderer Stelle mit dieser Frage beschäftigt). Zwischen dem romantischen Fluktuieren von Himmelhochjauchzen zu tiefstem Gerührtsein und der heute vielleicht bevorzugten hoch- oder niedriggespannten Ebenmäßigkeit des Empfindens kann der Komponist eine unendlich untergeteilte Skala anrühren. Zu welcher Entscheidung er aber auch komme, er lernt für die Erweckung gewisser »Normaltypen« von Empfindungen auch gewisse technische Normalkonstruktionen anwenden, und mit zunehmender Erkenntnis wird er durch Abwandeln und Abtönen seines Materials auch verborgenere Saiten im Gefühlsreiche des Hörers anzusprechen verstehen und anzusprechen versuchen. Eine Typisierung des Materials, welche unendliche Grade dieses Abschattierens zuläßt, ist demnach keineswegs als ein Nachteil anzusehen; sie hindert uns vielmehr, in hemmungslosen, nur vom Schaffenden selbst zu begreifenden Individualismus zu verfallen, ähnlich wie die Sprache des Alltags als des Dichters Arbeitsmaterial ihn vor sinnlos gestammelten, keine Teilnahme erweckenden Laut- und Wortkombinationen bewahrt. Obwohl der Dichter immer wieder nur das Wortmaterial der gesprochenen Sprache benutzen kann, wird es keinem einfallen, über die endliche Erschöpfung dieser Quelle zu klagen – jeder weiß ja, daß uns alle Worte und viele Sätze dichterischer Kunstwerke von vornherein bekannt sind, und man stört sich keineswegs an diesem Vertrautsein, solange der Dichter darüber hinaus mit ihnen unsere Empfindungen berührt. Nur in der Musik glaubt man immer noch an die Hexenkraft »neuer« Harmonien, neuer Kombinationen, Farben, Linien und Rhythmen und vergißt ganz, daß es ja nichts Altmodischeres gibt, als das Suchen nach Neuem. Das Dauerhafte, Verlässliche zum Ausdrucke neuer Gedanken zu benutzen und mit Ihnen den Hörer zu rühren, das sollte das Bestreben des Komponisten sein. Je mehr er lernt, die altvertrauten Tatsachen der musikalischen Satzkunst zu benutzen und ohne nebensächliches Spekulieren zum Medium zwischen seiner musikalischen Imagination und den Empfindungen des Teilnehmenden zu machen, um so klarer und verständlicher wird die Gestalt seines Werkes sein. Auf dieser soliden Grundlage kann er dann je nach dem künstlerischen Zweck seiner Komposition, nach den intellektuellen Fähigkeiten seiner Teilnehmerschaft und nach den physischen Bedingungen seiner Aufführungsmittel sein Klangmaterial verdichten und kompliziert machen. Die im Tonmaterial mit seinen mannigfaltigen Schattierungen liegenden Kombinationsmöglichkeiten für solches Schaffen sind zahlenmäßig unbegrenzt, und ein Komponist, der sich an den verhältnismäßig kleinen Ausschnitt von etwa 500 Millionen Zusammenstellungen bindet, beraubt sich eines großen Teiles seiner Ausdrucksmittel.

Gerade weil er ohne solche Einengung den ganzen Reichtum seines Arbeitsmaterials erfährt, werden ihm die dem natürlichen Drange des Tonmaterials folgenden formelhaften Verbindungen von Harmonien alles andere als ein Hemmnis sein. Er wird sie benutzen, wie ein Architekt die uralten, ewig gleichen und doch ewig gewandelten bautechnischen Konstruktionsmittel Wand, Stütze, Decke usw. benutzt.

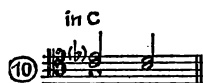
Die bekannteste dieser Verbindungen ist die sogenannte *Trugfortschreitung* (auch *Trugschluß* genannt, falls sie als Abschluß einer tonalen Gruppe auftritt). Sie besteht aus zwei Harmonien, deren erste durch die früher erwähnten Mittel (sechzehnte Übung) zu einer δ gemacht wurde (dur oder terzlos), und deren zweite entweder ein Dur- oder terzloser Klang des Verwandtschaftsgrades $v|^{VI}$ oder ein Moll- oder terzloser Klang des Verwandtschaftsgrades VI ist.

Tritt hierbei die δ als [δ] auf (was in voller Stärke zwar nur mit komplizierteren Akkorden möglich ist, trotzdem aber auch jetzt schon vorkommen kann, wenn nämlich die auf Seite 127 dieser Übung erwähnte nicht immer allzu klare Wendung [ϕ] [δ] erscheint), so ist auch die $v|^{VI}$ oder VI in sekundärer Form wirksam, wird dann also als [$v|^{VI}$] oder [VI] verstanden. Es ist klar, warum zur Erzielung des »Trug«-Effekts der erste Klang δ -Wirkung haben muß: wäre er keine δ , so wäre die Verbindung $V v|^{VI}$ leichter als $\uparrow \phi$ oder gar als $\phi \downarrow$ zu verstehen, und die andere ($V VI$) würde die Deutungen $v|^{VI} \phi$ und ϕII nahelegen.

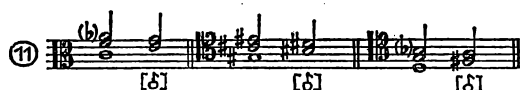
Das Opfer eines »Trugs« ist der, welcher etwas Bestimmtes erwartete und in dieser Erwartung getäuscht wurde. In den Zeiten, wo tonale Konstruktionen fast ausschließlich aus formelhaften Harmonieverbindungen bestanden, erwartete der Hörer nach einer δ die ϕ . Wurde ihm statt dieser eine andere Harmonie geboten, so mußte ihm das als eine zwar künstlerisch beabsichtigte und gerechtfertigte, von ihm aber – zum wenigsten solange er die betreffende Komposition nicht kannte – nicht in seine Kalkulationen einbezogene Überraschung erscheinen. Irgendwelche Verwandtschaftsgrade von $I|^{II}$ bis VII konnten, der δ folgend, diesem Element der Überraschung dienstbar gemacht werden (theoretisch wenigstens), und wirklich sehen wir von Kirnberger (1721–1783), wie oft Theo-

retiker auch andere Verbindungen als $\delta - \nu^{\text{VI}}$ ($\delta - \text{VI}$) zu den Trugfortschreitungen (-schlüssen) rechnen. Die Meinungen über die Auswahl und den tonalen Wert solcher Verbindungen sind geteilt; einig ist man sich jedoch immer in bezug auf die hier als »trügerisch« erwähnten.

Eine andere häufig vorkommende δ -Verbindung ist die in der sechzehnten Übung (Seite 107 ff.) erwähnte ϕ (Quartsextakkord) - δ (Durklang).



Von dort wissen wir schon über die Unterdrückung der ϕ -Kraft in dieser Verbindung Bescheid: Zwei der ϕ -Akkordtöne sinken zu Melodieformeltönen des δ -Dreiklangs hinab. Nachdem wir Art und Anwendung sekundärer Dominanten kennengelernt haben, dürfte es verständlich sein, daß mit dieser Verbindung, wenn sie auf irgendeinem anderen Verwandtschaftston als auf der δ auftritt, stets eine [δ]-Wirkung erzielt wird.



(Unnützlich zu wiederholen, daß auch hier der [δ]-Klang in Durform erscheinen muß. Wäre der erste ein Dur- und der zweite ein Mollklang, dann hätten wir es wieder mit einer der auf Seite 109 der sechzehnten Übung erwähnten unabhängigen Dominanten zu tun, diesmal in umgekehrter Form als [δ] [II]).

Diese unabhängigen Dominanten in der gebräuchlicheren Reihenfolge II δ werden häufig als Schlußwendungen gebraucht. Der erste Klang tritt dann meistens als Mollsextakkord und der zweite in Durform oder terzlos auf:



Diese Verbindung ist, wie wir wissen, durch den in ihr quergelegten \surd sehr stark dominantisch und kann daher nicht nur zur Erzielung eines Abschlusses auf der δ der Tonalität, sondern auch zu sekundären Abschlüssen auf irgendeiner anderen [δ] benutzt werden. Selbst die ϕ in dieser Stellung verliert ganz ihren tonalen Charakter.



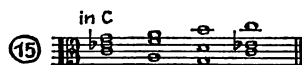
Die ersterwähnte Verbindung mit der δ der Tonalität als Endklang ist jedoch bei weitem die kräftigste und deutlichste und daher am häufigsten verwendete.

Sie hat den Namen »phrygische Wendung«, und wenn sie als Abschluß von Stücken oder Teilen (dieses häufiger) erscheint, heißt sie auch »phrygischer Schluß« oder »Halbschluß«, »Halb«, weil die δ (oder [δ]) und nicht die zur tonalen »Ganzheit« nötige ϕ das Ziel ist. »Phrygisch«, weil die sogenannte phrygische Tonart der späteren Kirchentonarten, wie sie bei Glarean (1488–1563) aufgestellt und theoretisch begründet erscheinen, besonders willig ihre ϕ (oder genauer: ihre Finalis) zu dieser Kombination hergibt.

Die Form II-Moll – δ , wobei II meist als Sextakkord auftritt (diese Folge gehört in die Klasse unserer »Dominanten ohne Tonika«; siehe sechzehnte Übung, Seite 109 ff.), wird ebenfalls häufig zu dem genannten Zwecke Halbschlußbildung gebraucht (*mixolydische Wendung, mixolydischer Schluß*):



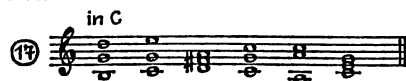
In diesem Zusammenhang verdienen noch zwei atavistische Bezeichnungen erwähnt zu werden: die *dorische Sexte* und die *lydische Quarte*. Die erste entsteht, wenn eine Moll- ϕ mit der Durform ihrer φ konfrontiert wird.



Die Terz des hier erscheinenden φ -Klangs ist die dorische Sexte; Sexte, da von der ϕ aus gerechnet, und dorisch, weil die dorische Kirchentonart dieser Konstruktion besonders günstige Bedingungen bot. Rein harmonisch gesehen, ist diese Verbindung dieselbe wie die gerade erwähnte mixolydische, der Unterschied liegt jedoch in der tonalen Bedeutung beider: die mixolydische Wendung endet in einer δ oder [δ], während für die dorische der hier als erster gegebene Klang unbedingt als ϕ festgestellt werden muß und dadurch der zweite zu einer φ gemacht wird. Die *lydische Quarte* ist die ③ eines mit der Dur- ϕ in enge Berührung gebrachten II-Durdreiklangs (natürlich in stimmführungsmäßig korrekter Form).



Auch diese Verbindung ist eine » δ ohne ϕ «, und man muß, um den lydischen Effekt deutlich zu machen, den δ -Effekt soweit wie möglich abschwächen. Das kann geschehen, indem man den ϕ -Akkord bestmöglich unterstützt. Etwa so:



Die ③ des II-Klages ist der \mathcal{V} (die übermäßige Quarte) des ϕ -Tones, und die lydische Kirchentonart ist diejenige, in der sich diese etwas sperrige tonale Beziehung leicht ergibt.

Der *neapolitanische Akkord* ist eine andere, oft in formelhaften Harmonieverbindungen auftretender Klang. (Er wurde angeblich von den neapolitanischen Komponisten des späten siebzehnten Jahrhunderts zuerst angewandt, war jedoch schon früher bekannt und kommt vereinzelt schon im fünfzehnten Jahrhundert vor, z. B. bei Ockeghem.) Er ist nichts weiter als ein Durklang des \downarrow , der kurz vor seiner ϕ auftritt. Meist wird er als Dursextakkord (oder ⑥ + ③) mit darauffolgender Dur- oder terzloser ϕ geschrieben.

in C

⑱

Andere Formen, in denen der \downarrow -Akkord als Dreiklang oder Quartsextakkord erscheint, oder die den Grundton des ϕ -Klages nicht in der Unterstimme bringen,

in C

⑲

haben wenig »Neapolitanisches« an sich. – Eine häufig vorkommende Kombination des neapolitanischen Akkords mit der vorerwähnten ϕ -Quartsext- δ -Formel ist diese:

⑳

usw.

Es handelt sich dabei im wesentlichen um die Tritonus-Fortschreitung \downarrow - δ (mit zwischengestellten Melodieformeltönen), die – nach unseren Erfahrungen mit der Unterstützung die geringwertige aktive Hauptfunktionen den höherwertigen leihen – die δ besonders kräftig hervortreten lassen muß. Kein Wunder demnach, daß mit dieser Wendung sich sehr standfeste Kadenz einrichten lassen. Den letztgenannten Verbindungen ähnlich sind folgende:

in G \sharp

⑳

oder gar

in G \sharp

㉑

Eine Eigenheit dieser und ähnlich gearteter Verbindungen ist die Chromatik, die sich teils in direkten halbtönenweisen Stimmführungen, teils in Querständen äußert. Hand in Hand damit geht eine gewisse Rücksichtslosigkeit in der Stimmführung überhaupt: man gestattet sich verminderte und übermäßige Sprünge, und besonders ist es der Schritt (die verminderte Terz) vom Grundton des ♯-Akkords zur ③ des δ-Klanges (♯ der Tonalität), der helfen muß, den tonalen Sprung ♯-δ zur vollen Geltung zu bringen. Die schon öfter gemachte Erfahrung ist hier wieder bestätigt: wird ein Satzelement zu besonderer Beachtung gebracht, so verlieren andere entsprechend an Wert; der tonale Sprung zieht alle Aufmerksamkeit an sich, deshalb achtet man nicht mehr auf die Reinheit der Stimmführung. – In den Aufgaben, welche wir am Schluß dieser Übung zu lösen haben werden, wollen wir selbstverständlich neben allen vorher erwähnten formelhaften tonalen Wendungen auch solche anwenden, die den neapolitanischen Akkord (oder das ihm gleichwertige A-Intervall der ♯ s⁶) enthalten. Da mit seiner Anwendung die genannten Stimmführungsfreiheiten – Chromatik, Querstände, übermäßige und verminderte Fortschreitungen – unvermeidlich werden, seien sie uns bei seinem Auftreten gestattet. Wir können also die Töne einer neapolitanischen Harmonie vom vorigen Klang aus durch chromatische, querständige, übermäßige und verminderte Stimmfortschreitung erreichen, ebenso kann auch der Klang nach einer neapolitanischen Harmonie auf dieselbe Weise erreicht werden. (Weitere Stimmführungserleichterungen siehe weiter unten.)

Eine andere formelhafte Verbindung – diesmal mit dem Leiteton als Charakteristikum – ist: ♯ Mollsextakkord – φ terzlos.



Sie spielte in der Musik des späten dreizehnten und des vierzehnten Jahrhunderts als feststehende Schlußwendung eine bedeutende Rolle und ist in den Werken Machauts (1300–1377) häufig zu finden. Eine Abart mit einem eingefügten N⁶ ist als *Landinische* Wendung bekannt. (Francesco Landini, ca. 1335–1397, wandte sie mit Vorliebe an.)



Sie kommt in ihrer Eigenart natürlich nur dann zur Geltung, wenn der N⁶ durch kurzen Zeitwert verhindert wird, seinen hohen Intervallwert (⑤) als selbständige Harmonie hörbar zu machen.

Zum Schluß sei noch eine besondere Art formelhafter Harmonieverbindungen

erwähnt: diejenigen, in denen die Baßstimme sozusagen betrügerischerweise die Grundtonschritte $\delta \phi$ oder $\varphi \phi$ macht. Sie bringt damit die stärkstmöglichen Harmonieschritte zu Gehör, wird aber von den höheren Stimmen in der klanglichen Ausfüllung der Stufengangfolgen $\delta \phi$ oder $\varphi \phi$ im Stiche gelassen. Diese bringen Töne, welche den Baßtönen anderer Stufengangtöne unterlegen.

(„neapolitanischer Sextakkord“)

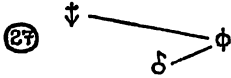
In diesen tonalen Zwitterbildungen putzt sich eine schwächere Fortschreitung mit den äußerlichen Merkmalen einer stärkeren auf. Sie gewinnt dadurch zwar an Kraft, verliert aber auch die, man möchte sagen, biedere Ehrlichkeit der beiden ursprünglichen Harmonieverbindungen, denen sie ihr Dasein verdankt.

3. *Kadenzen*. In der harmonisch-tonalen Endwendung der Kadenz bekommt jede Harmonieverbindung eine formelhafte Starre. Sie ordnet sich völlig dem formalen Zwang des Zundegehens unter, sie wird ebenso, wie die Melodie, zur Dienerin des die Form organisierenden Rhythmus. Gemessen mit ausschließlich harmonischen Maßstäben ist eine Kadenz eine Harmonieverbindung wie jede andere. Was ihr besondere Bedeutung gibt, ist diese ihre Stellung am teilweisen oder endgültigen Schlusse einer Entwicklung. Wie im zweistimmigen Satze (siehe siebente Übung) müssen wir, solange wir nichts weiter als unsere einfachen Harmonien benutzen, mindestens drei Klänge auf drei verschiedenen Grundtönen anwenden, um eine überzeugende Kadenz zu bilden. Wir wollen, um die dreistimmigen Kadenzmöglichkeiten kennenzulernen, auch hier wieder sämtliche konstruierbaren Kadenzen aussetzen, und zwar gehen wir vor wie früher im zweistimmigen Satz: wir errichten Gruppen von je vier Harmonien. Die erste und letzte Harmonie jeder Gruppe ist der Klang der ϕ , und die beiden mittleren sind so angeordnet: die dritte geht mit ihrem Stufengangton durch alle elf Verwandtschaftsgrade der ϕ . Der zweite ihrerseits bereitet jeden einzelnen dieser Verwandtschaftsgrade wiederum durch dieselben elf Verwandtschaftsgrade vor, so daß auf jede einzelne der elf verschiedenen Harmonien an dritter Stelle je elf an zweiter Stelle entfallen. Die wichtigsten unter den auf diese Weise sich ergebenden Kadenzen, diejenigen nämlich, welche sich vor den anderen durch konstruktive Vorzüge, durch ihre Eigenart oder ihren traditionell häufigen Gebrauch auszeichnen, wollen wir besonders genau betrachten.

Zunächst nehmen wir alle Kadenzen, deren Stufengangtöne vor der abschließenden ϕ die δ haben.

Die Harmonie der δ ist, wenn immer möglich, in der ihr bestentsprechenden Durform notiert. Manchmal kann die Mollform genommen werden (h), um übermäßige oder verminderte Stimmführungen oder auch Querstände zu vermeiden. In anderen Fällen hilft die terzlose Form über derartige Schwierigkeiten hinweg (c, d usw.). Diese Kadenzart, wenn sie die Dur- δ enthält, wird gewöhnlich *Ganzschluß* oder *vollkommener Schluß* genannt (vergleiche den auf Seite 133f. dieser Übung erwähnten Halbschluß), und es ist besonders die Fassung a (Beispiel 26), die diesen Namen mit vollem Rechte verdient: sie ist die stärkste aller Kadenzen; in ihr sind der ϕ ihre beiden verlässlichsten Stützen, die harmonischen Nächstverwandten δ und φ beigegeben. Die Formen b und e sind nicht ganz so stark, bringen aber durch die nahe Zusammengehörigkeit von zweitem Klang und ϕ (Tonbindung) eine fühlbare Dichte in die tonale Struktur, der andererseits durch das Fehlen gemeinsamer Töne in den beiden Mittelklängen wiederum genügend Varietät und Selbständigkeit der Fortschreitung entgegengestellt wird. In e kann der zweite Akkord als [\downarrow] aufgefaßt werden. In c, d, g und i kommen gemeinschaftliche Töne in den beiden Mittelharmonien vor (und manchmal besteht die Möglichkeit, sie vorkommen zu lassen, siehe d); die starke Endwirkung des δ ϕ -Schlußschrittes wird dadurch in sanfterer Weise vorbereitet – diese Schlüsse sind vorzüglich, wo es auf Kraft, gepaart mit Grazie, ankommt. Die Form f ist fast so stark und wertvoll wie a. Der Eindruck verlässlicher Solidität wird hier durch den Grundtonschritt d-g (II- δ) verursacht, der dem Akkord auf d fast die volle Kraft einer [δ] verleiht. Wollen wir ihn vollends zu einer solchen machen, so müssen wir ihm den notwendigen [\uparrow] (fis') an Stelle des f' einfügen – damit verlöre die Kadenz nichts an Kraft, sie würde aber etwas weiter ausholen, um

ihr Ziel zu erreichen, und man hat sich stets zu fragen, ob das nötig ist. Die Form h ist eine Mischung von \downarrow und δ – eine neapolitanische Verbindung –, die kräftig zur ϕ geht, ja sie dient diesem Zwecke vielleicht etwas zu auffällig, da sie ihr Ziel, die ϕ , von zwei verschiedenen Seiten attackiert und daher für einen Augenblick eine Gleichgewichtsstörung verursacht (die andere Leiton- δ -Mischung i ist, wie gesagt, durch den gemeinsamen Ton in beiden Mittelharmonien sehr viel sanfter).



In j sehen wir die Konstruktion $\phi [\uparrow] \delta \phi$. Der $[\uparrow]$ -Klang auf fis' ist, obwohl er hier nur in Mollform auftritt und deshalb nicht in voller Stärke sich auswirken kann, eine starke Stütze für die δ , und die dadurch zustande kommende gemeinsame harmonische Aktion der beiden Mittelklänge wirkt wie ein blockierendes Wehr im Drange nach der ϕ .

Die weiter oben – gelegentlich der Besprechung des neapolitanischen Akkords – gegebenen Stimmführungserleichterungen können jetzt in etwas allgemeinerer Form niedergelegt werden. Wie man in den im vorigen Beispiel angeführten Kadenzen sieht, kommen in der Baßstimme hier und da Sprünge vor, die wir bisher nur mit Vorsicht anwendeten (h und j). Man wird bemerken, daß in solchen Fällen der durch den Sprung erreichte Ton besondere aktiv-tonale Wichtigkeit besitzt: in h ist er die δ der Tonalität, in j der $[\uparrow]$ vor der tonalen δ . Daraus folgt: wir können mit den bisher nicht gestatteten oder nur bedingungsweise freigegebenen Stimmführungen jeden Ton, der eine aktiv-tonale Hauptfunktion erfüllt (primär oder sekundär) erreichen. Das kann in jeder der drei Stimmen geschehen.

Töne, die solche Funktion nicht ausüben, sollten auch jetzt noch nach unseren alten, vorsichtigeren Regeln behandelt werden. So wäre im zweiten Akkord von j ein ais der Mittelstimme noch immer unerwünscht, während im dritten Akkord von h die Mittelstimme sehr wohl ein h haben könnte.

Ferner können wir auch beim Erreichen der abschließenden ϕ chromatische und querständige (jedoch keine enharmonischen) Stimmführungen schreiben. Es können also Abschlußakkorde auftreten, deren Dur- oder Mollterz in chromatischer oder querständiger Beziehung zu einem Ton des zweiten (aber nicht des dritten!) Klanges steht.

Die abschließende Durterz eines vorangehenden Mollzusammenhanges heißt *pikardische Terz*.

Kadenzen mit der ♯ als vorletzter Harmonie werden *Plagalschlüsse* genannt.

Der Ausdruck stammt aus der Zeit, wo das tonale Bewußtsein schon die Akkordfunktionen in der Tonalität erkannt hatte, die Theorie aber immer noch an dem ungenügenden tonalen Organisationsmittel der Kirchentonarten festhielt. Der Ambitus (Umfang) der *plagalen* Formen dieser Tonleitern lag um eine 4 unter dem der *authentischen*; jede Plagaltonart hatte aber mit der ihr zugehörigen authentischen in der alten (einstimmigen) Musik eine gemeinsame *Finalis* (ϕ). Mit weiter vorgeschrittenen tonalen Erfahrungen (16. Jahrhundert) ließ sich diese Doppelbedeutung einer ϕ nicht mehr aufrechterhalten, die plagalen Töne erhielten ihre eigene ϕ, und der Quartabstand (abwärts) dieser von der ursprünglichen gemeinsamen Finalis blieb den Musikern so geläufig, daß sie sich die ähnliche 4-Verwandtschaft ♯ ϕ leichter in dieser altvertrauten Form anschaulich machten.

Hier und in den folgenden Kadenzbeispielen können außer den in Klammern gesetzten Versetzungszeichen noch andere angewendet werden, die nach dem Vorhergesagten meist die Terzen der Harmonien betreffen.

Diese Kadenzen können naturgemäß nicht so große tonale Kraft haben wie die Ganzschlüsse, sind aber doch sehr entschieden, besonders wenn der zweite Klang keine Möglichkeit eines gemeinsamen Tones mit dem dritten bietet (a, c, d, i, j). Die übrigen sind glatter und unbestimmter (b, e, f, g, h). In c kann der zweite Akkord leicht zu einem sehr klaren [♯] gemacht werden, wenn man ihn zu einem Durakkord umwandelt; die Mittelstimme lautet dann: c' gis' a' e'. In j kann der zweite Akkord als [♯], in g als [♯] verstanden werden.

29)

a) b) c)

d) e) f)

g) h) i)

j)

Die Kadenzen VI- ϕ sind wegen der tatsächlichen oder möglichen Tongemeinschaft in den beiden Endklängen außerordentlich weich. Nur solche, in denen für die beiden mittleren Klänge kein gemeinsamer Ton möglich ist, haben wirkliche selbständige Kraft in sich (a, d, g, h, i). Sekundäre Funktionen finden sich in c ([δ]) und e ([\downarrow]). Die Kadenz ϕ δ VI ϕ (j) hat geringen praktischen Wert, da die beiden Mittelharmonien als Brechung eines einzigen Akkords verstanden werden können (schlage sie zusammen an!) und dadurch keine zu einer echten Kadenzwirkung nötige Harmoniefortschreitung erkennen lassen.

30)

a) b) c)

d) e) f)

g) h) i)

j)

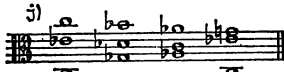
Von ähnlich sanfter Wirkung wie die vorigen (aus demselben Grunde) sind die Kadenzen III- ϕ . Die stärkeren unter ihnen sind: b, e, f, g, i und j (warum?). Von sekundärer Wirkung kommt nur die [δ] in i klar heraus.

31) a) b) c) d) e) f) g) h) i) j)

In den ebenfalls nicht sehr kräftigen Kadenz $\Pi^{\text{III}}-\phi$ können wir die ϕ einstweilen nur als Mollklang oder terzlos schreiben, da sonst ein störender Querstand auftreten würde. Auch sonst ergeben sich leicht allerhand Satzhindernisse, die man möglichst geschickt umgehen muß. Die Form c ließe sich nur durch einen anderen Anfangsakkord und somit in größeren Anlagen brauchbar machen (die beiden ersten Harmonien sind Brechungen eines einzigen Akkords), aber dann würde die Schluß- ϕ wahrscheinlich noch unklarer sein als jetzt. Stärkste Formen sind diejenigen mit sekundären Funktionen: [δ] in g, [\ddagger] in f und [ϑ] in e; und die ohne gemeinsame Töne in den Mittelakkorden (b und h). Die Form i ist wegen ihres seltsamen Stufenganges nicht überall anwendbar, ebenso c, selbst wenn es in längeren tonalen Anlagen sich besser einfügen läßt als hier. Diejenigen Formen, in denen vom vorletzten zum letzten Klang kein harmonischer Fortschritt stattfindet (f, i), lassen sich mit einem reicheren Klangmaterial und unter liberaleren Arbeitsbedingungen natürlich besser darstellen.

Die folgenden Kadenz $\text{v}^{\text{VI}}-\phi$ ergeben in c und i Stufengänge und Stimmführungen, die eine Verwendung noch ausschließen. Die sehr weiche Wirkung in d kommt vom Stufengang, der den übermäßigen Dreiklang bricht.

32) a) b) c) d) e) f) g) h) i)



In allen Kadenzen $v|VI-\phi$ läßt die Möglichkeit gemeinsamer Töne zwischen $v|VI$ dur und der ϕ keine rechte Kraft aufkommen. Verhältnismäßig stark sind a ([\uparrow]), e ([δ]) und h ([φ]).

In den folgenden Kadenz (II- ϕ) kann in den beiden Endklängen kein gemeinsamer Ton auftreten.

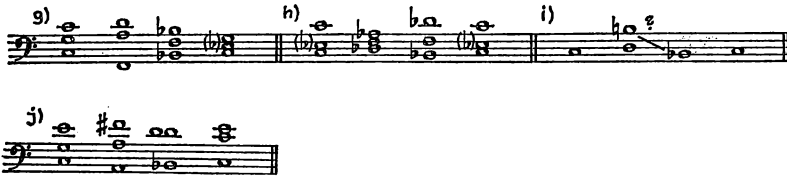
33)

a) (b) e) h) a) b) c) d) e) f) g) h) i)

Sie sind darum als bloße Fortschreitungen ungleich viel markanter (aber auch kantiger!) als die der vier vorangehenden Gruppen. Die räumlich nahe Zusammengehörigkeit von II und ϕ (siehe sechzehnte Übung) läßt andererseits die zu einer überzeugenden Kadenz nötige harmonische Affinität ihrer Glieder ganz vermissen, so daß oft der gewünschte Effekt formalen, harmonischen und melodischen Zuendegehens nicht erreicht wird. Eigenwillig sind sie jedoch, aber Eigenwilligkeit wirkt ja meistens nicht gemeinschaftsfördernd (hier: tonalitätsbestätigend). Die altertümelnde Wirkung, welche von diesen Wendungen ausgeht, beruht auf dem wichtigen melodischen Sekundschrift der beiden Endklänge im Stufengang: er ruft Erinnerungen wach an die Zeit früher Mehrstimmigkeit (bis zum 15. Jahrhundert), wo das harmonische Denken noch sehr stark unter dem Einfluß melodischer Erwägungen stand und deshalb solche melodisch gebundenen Harmoniefortschreitungen mit Vorliebe verwendete. – Schwache Stufengänge: f und j (in j sind außerdem die beiden Mittelklänge Brechung eines einzigen Akkords) sekundäre Funktionen: a ([φ]) und e ([\downarrow]). Ähnlich verhalten sich die Kadenz $v|VII-\phi$.

34)

a) b) c) d) e) f)



Unseren Erfahrungen mit Dominanten gemäß wird sich immer, wenn der letzte Klang in Durform oder terzlos auftritt, eine starke δ -Wirkung ergeben (Halbschluß, siehe Seite 134), da die Beziehung zwischen der Terz des Schlußklanges (oder in terzlosen Klängen der leicht hinzugehörten Terz!) und einem Ton des vorangehenden Klanges den δ ϕ \uparrow darstellt. In den hier angeführten Beispielen kommt daher eine echte ϕ nur in den Formen mit Mollabschluß zur Geltung. – Schwache Stufengänge: d) und j); sekundäre Funktionen: b ([δ]), c ([\uparrow]).

Die auf den Stufengangschritten \downarrow ϕ und \uparrow ϕ gebildeten Kadenzen geben in den hier folgenden Beispielen nur ein schwaches Bild ihrer Schlußfähigkeit, da sie nach einem komplizierteren Harmoniematerial verlangen, um klar und stark ausgedrückt zu werden.



Unschwer wird man ihre geschmeidige, gleitende Eindringlichkeit wahrnehmen (sie beruht auf dem Halbtonschritt des Stufenganges), aber auch die Hindernisse, die sie einer guten Stimmführung und einem glatt verlaufenden Stufengang entgegensetzen. In den vorstehenden Kadenzen \downarrow - ϕ haben nur b, e, f und h völlig einwandfreie Stufengänge; f enthält die sekundäre Funktion [δ]. Die folgenden Kadenzen \uparrow ϕ lassen sich mit unseren Harmonien ebenfalls nur zu wenigen unbedenklich brauchbaren Formen zwingen (a, c, d, g).

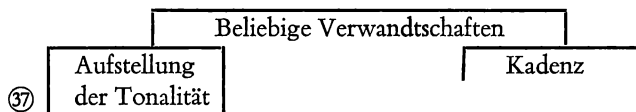
Mit der Verwandtschaft $\gamma - \phi$ lassen sich keine Verbindungen herstellen, die im oben angeführten Sinne als Kadenzen dienen könnten. Selbst mit einem komplizierteren Harmoniematerial ist es schwierig, einwandfreie Formen zu konstruieren, und noch die wenigen stimmführungs- und stufengangmäßig befriedigenden haben meist keine Schlußkraft.

Aufgabe 2 Spiele nach dem Muster der vorangehenden Beispiele die dreistimmigen Kadenzen $\delta \phi$, $\varphi \phi$, $\text{VI} \phi$, $\text{III} \phi$, $\text{II} \text{III} \phi$, $\text{V} \text{VI} \phi$, $\text{II} \phi$ und $\text{VI} \text{VII} \phi$ in beliebigen Tonarten (nicht in C!) am Klavier. Keinerlei schriftliche Hilfe ist gestattet, auch nicht das Benutzen der vorangehend notierten Lösungen.

4. *Tonaler Bau.* Wenn es uns nun gelingt, mit all den bisher besprochenen Satzmitteln von den mit Tonfunktionen beladenen Einzeltönen der Klänge bis zu den Kadenzen Sätze herzustellen, die über bloße Harmonieverbindungen und formelhafte Wendungen hinaus als wohlgeformte tonale Abläufe verstanden werden können, so haben wir im Prinzip alle Fragen gelöst, die aus der Arbeit mit dem harmonischen und melodischen Material sich ergeben. Jenseits dieses einstweiligen Zieles kann es sich nur noch darum handeln, unsere Kenntnis des klingenden Materials zu erweitern. Die Wege, die wir dabei beschreiten, werden jedoch immer nur die uns jetzt schon so wohlvertrauten sein, und keine unbekannteren Behandlungsprinzipien werden neu zu erlernen sein. Danach könnte es fast scheinen, als sei die Hauptarbeit des Setzenlernens schon getan. Das ist jedoch keineswegs der Fall, denn das noch vor uns liegende Material ist, verglichen mit dem schon bewältigten, sehr viel umfangreicher und von bemerkenswerter Vielfalt. Obwohl uns das Eindringen in diese reichhaltige

Klangmenge noch langwierige Arbeit verursachen wird, werden wir zum mindesten nicht mehr durch neu zu entwickelnde Methoden und Definitionen aufgehalten werden.

Ein dreistimmiger Satz, als tonale Konstruktion angesehen, wird in Normalfällen (um die es sich ja hier handelt) mit einer ersten Feststellung der Tonalität zu beginnen haben – die ersten zwei oder drei Klänge dienen diesem Zwecke. Hierauf wird eine Reihe von Harmonien folgen, die sich auf einem Stufengang von beliebigen Verwandtschaftstönen erheben. Unter diesen Verwandten mögen die tonalen Hauptfunktionen je nach Zweck und Wunsch vertreten sein. Und schließlich würde der Satz zu Ende gehen mit einer unserer zahlreichen Kadenzen. Keine dieser drei tonalen Phasen würde sich scharf gegen eine benachbarte absetzen dürfen, solange wir nicht durch heftige harmonische Stöße den Normalverlauf des Satzes stören wollen.



Wir haben in der dreizehnten Übung ausführlich über den Unterschied zwischen dem ästhetischen und technischen Aspekt eines Musikstückes gesprochen. Seitdem haben wir noch gelernt, unsere technischen Mittel ganz auf die Wirkung einzustellen, die unsere Konstruktionen auf den Hörer haben sollen (siehe fünfzehnte Übung). Beide Erfahrungen dürften uns nun zu folgendem Schluß berechtigen.

Den Hörer geht *ausschließlich der ästhetische Effekt*, die Gesamtwirkung des Musikstückes an. Vom idealen Aufnehmenden dürfen wir verlangen, daß er das formale und inhaltliche Gesamtgeschehen eines Werkes verständnisvoll erfühlt, ohne daß er sich notwendigerweise Rechenschaft zu geben hat, durch welche künstlerischen Mittel gerade der ihn betreffende Eindruck und kein anderer hervorgerufen wurde. Alles Teilerleben, das Einstellen seiner Aufmerksamkeit auf bestimmte Teile, Themen, Phrasen eines Musikstückes (Ausschnitte eines Gemäldes, Verse und Wendungen einer Dichtung), kann nach unseren früher gemachten Beobachtungen ihn nur im Aufnehmen des Gesamteindruckes stören. Wollte er diesen Gesamteindruck durch ein beständiges Zusammenlegen von Teilerfahrungen erreichen, so müßte er notwendigerweise zu keinem restlos befriedigenden Ergebnis kommen; weder könnte er nach einer gewissen Anzahl von angesammelten Einzeleindrücken den genauen Effekt des letzten von ihnen mit dem des ersten vergleichen (da selbst durch den denkbar kleinsten Zeitunterschied für beide Bewertungen ungleiche Bedin-

gungen geschaffen werden), noch würde er überhaupt fähig sein, solche Einzelindrücke in ihrer Größe oder Dauer abzugrenzen. Würde er zum Beispiel in der Musik diesen Aufteilungsprozeß bis zur letzten kleinsten Einzelheit hinabverfolgen – zum Einzelintervall der Linie, zum Einzelakkord des Harmonieverlaufes –, er könnte nicht einmal nach mehreren solchen aufeinanderfolgenden Einheiten den Eindruck eines Motives erhalten, da seine stets auf Kleinste eingestellte Aufmerksamkeit unmöglich dieses und zugleich größere Bildungen wahrnehmen kann.

Anders steht es mit dem Schöpfer eines musikalischen Werkes. Kommt dem Hörer in der zwischen ihm und dem Komponisten bestehenden stillschweigenden Vereinbarung nur eine einzige Funktion zu, nämlich die des Aufnehmens der als Unteilbares ihm dargebotenen Gesamtform, so muß der Komponist auf zwei gänzlich verschiedenen Linien vorgehen. Einmal muß er, ehe er zu schreiben beginnt, die Gesamtform, welche den Hörer schließlich beeindrucken soll, schon als ungeteiltes Ganzes visionär vor sich sehen – so etwa, wie man bei einem nächtlichen Blitz eine Landschaft zwar mit den minuziösesten Einzelheiten, aber doch als nicht ungeteiltes Ganzes erblickt. Kann er das nicht, so fehlt ihm zur schöpferischen Arbeit die wesentlichste Bedingung! Er muß des Aufnehmenden Anteil am Zustandekommen des künstlerischen Endeffekts so genau kennen, daß er soweit wie möglich den von ihm beabsichtigten Gefühlseindruck im Hörer erzwingen kann – guten Willen bei diesem und Wegfall störender äußerer Einflüsse vorausgesetzt. Er könnte aber diesen Eindruck trotz seiner Vision und trotz der größten kompositorischen Begabung nicht bewußt erregen, wenn nicht die andere Seite seiner Tätigkeit außerordentlich entwickelt erschiene: er muß das erschaute Gesamtbild aus einer großen Zahl von Einzelgliedern zusammensetzen verstehen. Hier kommt es also gerade auf das an, was der Hörer nicht benötigt: die genaueste Kenntnis des Einzelteils und seine Addition zu anderen Konstruktionsgliedern – freilich nur zum Erreichen des vorgenannten Zweckes! Der Komponist, welcher nur in Gedanken an das konstruktive Einzelglied eine Form zusammenaddieren wollte, kann ebensowenig den idealen Aufnehmenden zum Erkennen einer Gesamtform zwingen wie derjenige, der über der Vision solcher Gesamtform die Einzelglieder nicht achtet. Ein Vergleich mit weitaus prosaischeren Tatsachen mag uns zeigen, wie auf *allen* Gebieten des Formens, nicht nur des künstlerischen, diese Regeln gelten. Einer, der ein Automobil hat (»haben« entspricht in diesem realistischen Zusammenhange dem »Aufnehmen« im Künstlerischen, der Tätigkeit des Hörers), wird dieses Vehikel sich in der Regel kaum anders bewußt machen denn als formale Einheit. Der Wagen ist ihm keineswegs eine Summe von Metall-, Holz-, Glas- und Lederteilen, und falls er ihn auf seine eigene

Verantwortung eine überbetonte Einzelheit »haben« ließe, etwa eine zu große Tür, so würde die Gesamtform gestört sein, was sich hier in einem Nicht- oder Falschfunktionieren des ganzen Apparates äußern würde (wie schade, daß Formen in der Kunst nicht auch so drastisch reagieren!). Für den Erbauer des Gefährts ist aber der Einzelfall mindestens ebenso wichtig wie die Gesamtform. Hat er jedoch nur die genaue Kenntnis der Teile, ohne die Vision der Gesamtform mit ihrem Zweck und ihrer Wirkung erlebt zu haben, so kann aus dem Summieren von Schrauben, Rädern und Kurbeln alles mögliche entstehen, das nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit einem Auto zu haben braucht. Und wenn er nur die Gesamtform im Sinne hätte, ohne die Kenntnis der Einzelteile und ihrer Eigenschaften, so würde er Gefahr laufen, sein Gefährt aus Holz, Pappe, Brotteig oder sonst was zu bauen – womit ja der äußere Eindruck der Gesamtform erzielt würde – und würde in beiden Fällen den Verbraucher verhindern, eine regelrechte Form mit regelrechten Funktionen zu »haben«.

Für unsere tonalen Konstruktionen ist es also wichtig, zuerst eine zwar sehr bestimmte, aber im einzelnen noch unentwickelte Gesamtvision des tonalen Verlaufes zu haben. Sie stellt uns vor die Frage: Wird ein sehr entschiedener tonaler Effekt angestrebt, oder soll die Tonalität so vage wie möglich ausgedrückt werden, oder aber wird irgendeine der unzähligen Möglichkeiten zwischen diesen beiden Extremen unser Ziel sein? Treffen wir hier keine strikte Entscheidung, so geraten wir in Gefahr, vom klingenden Material überrannt zu werden: wir lassen dann die Harmonien aufeinanderfolgen lediglich nach den aus ihren physischen Eigenschaften abgeleiteten Verbindungsregeln. Wir täten damit mehr, was das Ausdehnungsbedürfnis der Klänge diktiert, als daß wir ihnen durch unseren tonalen Willen die Richtung ihres Fortschreitens aufzwingen würden. Ist der allgemeine tonale Charakter festgelegt, so haben wir zu entscheiden, mit welchen harmonischen Mitteln er ausgedrückt werden soll. Hierzu legt man sich den ungefähren Verlauf eines Stufenganges an, jedoch *nicht* durchgehend von der ersten bis zur letzten Note, wie das Anfänger, Amateure und schlechte Komponisten bei ihren formalen Konstruktionen meist tun. Da wir ja die Gesamtvision der Anlage im Kopf haben sollen, würde dieses Durchpflügen von Anfang zu Ende sicher wenig nützen und wahrscheinlich sogar schaden. Wir stellen vielmehr erst die Hauptpunkte des tonalen Verlaufes fest: den Anfang, die Kadenz (von ihr hängen zum großen Teil Charakter und Stärke der Tonalität ab) und etwaige hervortretende wichtige Punkte mit tendrin (ϕ -Wiederholungen, starke aktive Funktionstöne, Trugwendungen, weitestentfernte Verwandtschaftstöne, sekundäre Hauptfunktionen usw.). Erst hiernach füllen wir das noch Fehlende ein. Diese Arbeitsweise gleicht weniger der eines Maurers, der sich an der von ihm selbst gebauten Mauer langsam

hocharbeitet, sondern mehr der des Bildhauers: es ist immer der Gesamtkörper, den wir vor uns haben und um den wir arbeitend herumgehen; an *allen* Stellen der Rundung abwechselnd modellierend.

Auf dem so hergestellten Stufengang müssen wir nun Harmonien aufstellen, die unsere Vision vom tonalen Verlauf des Stückes verwirklichen. Das ist insofern nicht ganz einfach, als wir jetzt keine Melodievorlage haben, die uns als Leitfaden dienen könnte. Wollten wir eine solche jetzt, auf den Stufengang zugeschnitten, herstellen und dann die beiden anderen Stimmen hinzufügen, so käme wahrscheinlich ein recht ärmlicher Satz zustande, da die beiden schon fixierten Linien die übrigen beiden in Situationen zwingen würden, die weder unserer ursprünglichen Vision entsprächen noch allemal gute Stimmführungen erzeugen würden. Daher müssen wir jetzt die übergeordnete Zweistimmigkeit des ganzen Satzes anlegen. Auch hier knüpfen wir zwar mehrere Linien zusammen, die notwendigerweise den verbleibenden Satzpart in die Enge treiben müssen. Der Benachteiligte ist aber hier nur die ohnehin normalerweise unelbstständige Mittelstimme. Das Ab- und Zugeben bei der gleichzeitigen Anlage der Außenstimmen läßt ein allbestimmendes Dominieren einer von ihnen gar nicht erst aufkommen. Aus dem Stimmenpaar Unterstimme–Oberstimme muß sich schon der im Stufengang markierte Harmonieverlauf erkennen lassen; die Mittelstimme, obwohl sie selbstredend auch die Grundtöne von Klängen enthalten darf, kann als Harmoniefüllerin nur einen sehr bedingt wichtigen Rang einnehmen. Die Außenstimmen müssen, wie immer, den Regeln der dritten Übung folgen (modifiziert lediglich durch die in der dreizehnten und vierzehnten Übung dem dreistimmigen Satze zugestandenen Erweiterungen), und unsere Arbeit an ihnen würde sich in nichts von der dort beschriebenen unterscheiden, erfänden wir jetzt nicht, unseren fortgeschrittenen Fähigkeiten gemäß, die beiden Stimmen zugleich. Mit der Hinzufügung der Mittelstimme erhalten wir einen Satz, wie wir ihn in der vierzehnten Übung herzustellen lernten. Diesmal näherten wir uns unserem Ziel jedoch von der entgegengesetzten Richtung: was dort das Ergebnis oder wenigstens der letzte Schritt im Arbeitsgange war – der Stufengang –, ist jetzt der Ausgangspunkt geworden. Gelingt es uns, mit dieser Gegenprobe das Frühergelernte zu bestätigen und auf beide Weisen einwandfreie, musikalisch befriedigende Sätze zu bilden, so haben wir uns damit die sichere Grundlage für ausgedehntere tonale Versuche erarbeitet.

- Aufgabe 3*
- a) Suche den tonalen Ablauf eines Satzes dir vorzustellen und in eine verständliche Form zu bringen.
 - b) Arbeite auf die geschilderte Art einen Stufengang dieses Ablaufs aus.

c) Schreibe die übergeordnete Zweistimmigkeit, die diesem Stufengang entspricht.

d) Füge die Mittelstimme ein.

e) Kontrolliere alle Stimmführungen und das Gefälle. Verbessere, falls nötig. Singe das Ganze. Spiele es am Klavier.

Man kann bei der Herstellung dieser Aufgabe dem schon in der dreizehnten Übung gegebenen Beispiel folgen (siehe die dortigen Musterbeispiele) und die Einzelharmonien in verschiedenen Zeitlängen darstellen. Allerdings ist eine solche Anwendung unterschiedlicher Notenwerte an gewisse Bedingungen gebunden:

1. Die Aufteilung soll erst vorgenommen werden, nachdem ein Satz, den Punkten a–e folgend, fertiggestellt und ausprobiert wurde.

2. Zu große Wertunterschiede vermeide man. Ist die metrische Zählzeit die Viertelnote, so nehme man außer dieser selbst keine längeren Werte als die doppelte oder dreifache Länge (♩, ♪) und keine kürzeren als die Hälfte (♩) – entsprechend bei anderen Zählheiten.

3. Vor allzu reicher Abwechslung hüte man sich. Rhythmische Unruhe als Ausdrucksmittel ist uns vorerst noch versagt.

4. Im allgemeinen empfiehlt es sich, die tonalen Hauptfunktionen durch die längeren Zeitwerte zu unterstützen.

Öfters zu lösen.

5. Melodieformeln in der Mittel- und Unterstimme. Den Anweisungen der fünfzehnten Übung folgend, können wir jetzt auch Melodieformeln in den beiden anderen Stimmen anbringen. Irgendwelche neuen Satzregeln brauchen dabei nicht befolgt zu werden; man hält sich ganz an die Vorschriften, die für das Einsetzen von Formeln in die Oberstimme gegeben wurden. Immerhin wollen wir uns aber doch einige einschränkende Verpflichtungen auferlegen, damit unsere Sätze nicht aus dem Gleichgewicht geraten.

Ist die Mittelstimme diejenige, der die Formeln eingefügt werden, so ist man nicht ganz so frei wie bei der Formelbehandlung der Oberstimme. Einmal sollte in ihr ein allzu reichliches Auftreten von Formeltönen überhaupt vermieden werden, da ja ihrer ganzen Natur nach eine Mittelstimme doch nicht restlos führend gemacht werden kann – die Oberstimme ist immer noch da, und selbst wenn sie noch so sehr zurückgedrängt wird, kommt sie als »Oberhaut« des Satzes noch immer genügend zur Geltung, um der in den Vordergrund gedrängten

Mittelstimme etwas von ihrer Wichtigkeit wegzunehmen. Zum anderen darf man nicht so freigiebig mit den komplizierteren Formeln sein. Soll der Satz das bisher gewährte homophone Gefüge behalten, so verzichte man am besten ganz auf die springenden Nebentöne; den gewöhnlichen Nebenton wendet man nur ausnahmsweise an, und auch mit dem Vorhalt ist man vorsichtig. Die besten Formeln für die Mittelstimme sind also W, D und etwa noch die V.

Für die Unterstimme gilt im wesentlichen dasselbe. Immerhin verträgt sie, als zur übergeordneten Zweistimmigkeit gehörend, eine etwas freiere Formelbehandlung als die Mittelstimme; sie nimmt also in dieser Beziehung eine Mittelstellung zwischen Ober- und Mittelstimme ein.

Hat man das Einsetzen von Formeltönen mit jeder der drei Einzelstimmen geübt, so steht einem Eindringen der Formeln in den dreistimmigen Gesamtsatz nichts mehr entgegen. Da aber die Melodieformeln, wie schon bei ihrem ersten Auftreten festgestellt, als winzige Melodieattacken auf die harmonische Struktur eines Satzes sozusagen loshacken und bei gleichzeitigem oder nahezu gleichzeitigem Auftreten in allen Stimmen eine ursprünglich homophone Struktur gänzlich melodisch aufzulösen und dadurch zu einer kontrapunktischen zu machen imstande sind – mehr hierüber später –, so wird man in dieser Beziehung jetzt noch zurückhaltend sein müssen. Wir wollen uns daher wohl gestatten, alle drei Stimmen mit Formeln zu versehen, jedoch so, daß sich im allgemeinen nur an jeweils einer Stelle des vertikalen Gefüges Formeln befinden dürfen – mit anderen Worten: bewegt sich durch Formeln eine der drei Stimmen, so bleiben die anderen beiden ruhig. Nur ausnahmsweise, wenn sich durch gleichzeitig aufgetretene Formeln eine flüssigere Satzgestalt ergibt, dürfen auch zwei Stimmen zugleich Formeln haben. In wie rascher Zeitfolge die Formelwechsel von einer zur anderen Stimme vorgenommen werden dürfen, läßt sich kaum genau sagen. Vielleicht macht man sich zur Allgemeinregel, daß nicht weniger als eine Zählzeit für eine Formelgruppe gebraucht werden darf.

Aufgabe 4

- a) Nimm einige der in der vorigen Aufgabe geschriebenen Sätze und füge der Mittelstimme Melodieformeln ein.
- b) Behandle die Unterstimme anderer Lösungen auf dieselbe Weise.
- c) Nimm dreistimmige Note-gegen-Note-Sätze (schon geschriebene oder neu herzustellende) und belebe in der beschriebenen Weise alle drei Stimmen mit Melodieformeln. Singe und spiele alles.

6. *Harmonische Dichte*. Von jetzt an muß in unsere Satzübungen auch die harmonische Dichte als wichtiger Konstruktionsfaktor einbezogen werden. Der Name bezeichnet die relative Zeitdauer der aufeinanderfolgenden Harmonien eines Musikstückes.

Will man diese relative Zeitdauer aus schon vorhandenen Kompositionen herauslesen, so muß man zunächst alle Töne abspalten, die als Melodieformeln mit unseren Formelzeichen (W, D, V) versehen werden können. Ferner werden alle Akkord-Brechungen (auch bloße Brechungen von A-Intervallen) mißachtet. Im Stufengang zeigt sich dann die tonale Grundlage des Stückes als melodische Linie, und die Länge der einzelnen Töne dieser Linie gibt uns den Grad der harmonischen Dichte des Stückes an. In einfachen, metrisch und rhythmisch anspruchslosen Stücken wird das Pulstempo der harmonischen Dichte meist mit dem metrischen Schlagtempo, öfters wohl auch mit dessen Mehrfachem oder Unterteiligem identisch sein. Stücke von komplizierterer metrischer Struktur halten sich weniger an solch unproblematisches Zusammengehen, und wenn man sich erst in das Gebiet gehäuft metrischer und rein rhythmischer Formen begibt, werden auch die Zeitlängen der Harmonien sich weder einfacher Gleichförmigkeit noch leicht überschaubarer Ordnungen bedienen.

Die harmonische Dichte ist, obwohl es sich bei ihr um zeitliche Längenmaße handelt, unabhängig vom Tempo einer Komposition. Vielfach mag wohl mit einer schnellen Aufeinanderfolge von Zählzeiten auch ein rascher Harmoniewechsel einhergehen, und zu langsamen Taktanschlägen mögen spärliche Harmoniewechsel gehören. Die Regel ist das nicht. Oft genug findet man Stücke, die in schnellem Tempo langsame Harmoniefolge (geringe harmonische Dichte) zeigen, wohingegen in langsamem Tempo ein sehr häufiger Wechsel stattfinden kann (große harmonische Dichte). Schöne Beispiele für das Zusammengehen von schnellem Tempo und langsamem Wechsel finden sich im Finale der Schubertschen C-Dur-Symphonie und im Allegro der Rossinischen Barbier-Ouvertüre. Fürs Gegenteil bieten Regers Kompositionen reichliche Beweise. Irgendwelche bindenden Vorschriften für die Verteilung der zeitlichen Längen in der harmonischen Dichte kann man nicht geben. Die Komponisten handeln da nach Gutdünken; manche, selbst solche, die mit den übrigen Satzmitteln sich sehr wild gebärden, bevorzugen ebenmäßig voranschreitende Wechsel, andere verteilen rasche und langsame Wechsel in wohlproportionierter Weise. Manche zeigen zwar in harmonisch-tonaler, melodischer und rhythmischer Hinsicht eine weit ausgreifende Phantasie, sind dafür aber in der Planung der harmonischen Dichte einfallsarm – andere wiederum (wie zum Beispiel Mozart und Haydn) spielen mit ihr trotz ihres sonst sehr viel beschränkteren Satzmaterials in geistvollster Weise. Die harmonische Dichte ist zweifellos ein sehr wichtiges Stilkriterium!

Beim Konstruieren von Stücken wird man sich von vornherein über die Längenverteilung der Harmoniestrecken klarwerden müssen, auch sie darf keinesfalls dem Zufall überlassen bleiben. Wie beim Gebrauch unserer anderen Satzmittel sind wir jetzt freilich auch in der Ausarbeitung der harmonischen Dichte noch behindert, irgendwelche Lösungen von genialer Größe werden weder angestrebt noch erwartet, ja sie sind kaum möglich. Wir werden nämlich den Lernenden noch nicht seiner eigenen Einbildungskraft überlassen. In den Satzaufgaben, die am Ende dieser Übung stehen, wird ihm genau vorgeschrieben werden, in welcher Weise die Harmoniewechsel verteilt werden sollen – was ohne weiteres möglich ist, da ja trotz der prinzipiellen Losgelöstheit der harmonischen Dichte von metrischer Regelmäßigkeit doch immer ein Zusammengehen der Harmoniewechsel mit metrischen oder rhythmischen Progressionen herbeigeführt werden muß.

Aufgabe 5 Setze die folgenden 24 Stücke dreistimmig aus. Melodieformeln in allen Stimmen. Beachte die Konstruktion der harmonischen Dichte.

7. Anmerkungen zur Aufgabe 5. Die ersten 12 Stücke sind als Unterstimme gegeben, zu der die beiden oberen Stimmen gesetzt werden müssen; der Rest besteht aus Oberstimmen, die durch Mittel- und Unterstimme ergänzt werden. Bei jedem Stück ist die harmonische Dichte angegeben (Notenwerte unter dem Notensystem oder entsprechende Instruktionen); sie ist genau nach Vorschrift auszuführen, auch befolge man die sonst noch gegebenen Satzanweisungen. Man beginne jedes Stück mit der Herstellung der übergeordneten Zweistimmigkeit. Alle Mittel tonalen Ausbaus, wie sie bisher gegeben wurden, sind ausgiebig anzuwenden. Melodieformeln und tonale Funktionen sind zu bezeichnen.

Wie man sieht, wird in diesen Stücken die Tonalität bis zu der Grenze ausgedehnt, die durch unser grundakkordliches und A-intervalliges Harmoniematerial gezogen ist. Das Ausziehen von Stufengängen und ein auf Grund ihrer Bewertung vorgenommenes Ausbessern der Harmonien und des tonalen Verlaufs ist als wesentlicher Arbeitsgang anzusehen.

Alle Stücke müssen gesungen werden. Text: la-la, in der Silbeneinteilung der angegebenen Artikulation folgend. Die Schwierigkeit der vokalen Ausführung (manchmal recht beträchtlich) darf kein Hindernis sein. Es wird ja vom nichtberufsmäßigen Sänger keine vollwertige vokale Ausführung, sondern nur ein genaues Treffen der Intervalle verlangt – das allerdings immer durch eine nach Möglichkeit gute und vollstimmige gesangliche Darbietung gestützt werden soll. Schwere Stücke sollten erst in langsamem Tempo geübt werden, so lange,

bis das angegebene Zeitmaß angewendet werden kann. Falls die angegebenen Tonalitäten sich nicht für die gesangliche Vorführung in der Klasse einrichten lassen, transponiere man sie nach günstigen tonalen Zentren. Sind nur Männerstimmen vorhanden, so mag neben der Transposition noch die Anwendung enger Akkordlagen den Gesang ermöglichen (unter Zuhilfenahme gelegentlicher Stimmkreuzungen), oder (besser) man lasse die Oberstimme unbedenklich im Falsett singen.

Außerdem spiele man die Stücke am Klavier.

Mäßig schnell ($\text{♩} = 80$)
 in C
 38 *mf*

Harmonische Dichte: durchweg ♩

Ruhig ($\text{♩} = 112$)
 in G *p*
 39

Gehend ($\text{♩} = 100$)
 in F
 40 *mf*

Gemächlich ($\text{♩} = 72$)
in A

41

5

Möglichst lebhaft
in E

42

5

9

75

In den Takten 11-12 und 17-Ende setze man die Achtelbewegung in einer der oberen Stimmen fort.

Ruhig bewegt ($\text{♩} = 66$)
in Es

43

7

Harmonische Dichte: durchweg ♩ .
Oberstimme meist in Achtelnoten oder in Kombinationen von Achteln und Vierteln.

Bewegt ($\text{♩} = 108$)
 in As

5

9

Munter ($\text{♩} = 80-88$)
 in D

6

Dieses Stück findet sich in den Musterbeispielen ausgearbeitet. Es muß hier selbstverständlich in anderer Weise gesetzt werden. Dasselbe gilt für das Stück (52).

Lebhaft ($\text{♩} = 96$)
 in B

5

Pastorale ($\text{♩} = 60$)
 in Des

4

6

Mäßig schnell ($\text{♩} = 96$)
 in H

48 *mf*

6

11

(p) (p) p p p (p) (p)

Mäßig schnell ($\text{♩} = 100$)
 in Fis

49 *pp*

4

Lustig ($\text{♩} = 108$)
 in C

50 *f*

4

8

Obwohl die Gelegenheit, eine Φ -Harmonie anzubringen, sich nicht häufig ergibt, ist doch eine klare C-Tonalität herauszuarbeiten.

frei
sehr langsam accel. lebhaft ruhig accel. lebhaft

51 In G *f* *p* *cresc.* *f*

3 langsam accel. rit. lebhaft *tenuto* mäßig schnell

5 lebhaft *tenuto* accel. mäßig schnell langsam rit. *p*

Lebhaft (♩ = 104)

52 in F *f* *p* *cresc.*

5

9

Langsam (♩ bis 106)

53 in A *respr.* *p* *cresc.* *f* *p*

5

9

Heiter (♩ = 100)
in E

54 *mf*

7

13 *p*

Gemächlich (♩ = 88)
in Es

55 *f* *p*

6

10 *rit.*

Majestätisch (♩ = 76-80)
in As

56 *ff*

5

Harmonische Dichte: durchweg ♩ - Unterstimme hat diesen Rhythmus: ♩ ♩ ♩
außer im letzten Takt - Mittelstimme: 4 Takte lang ebenfalls ♩ ♩ ♩ ♩

Gewichtig ($\text{♩} = 92$)

57 *in D*

5

10

Harmonische Dichte: durchweg ♩
Die Mittelstimme bewege sich in Viertelnoten.

Langsam, scherzando ($\text{♩} = 76$)

58 *in B*

p

5

pp *cresc.*

9

mf *pp*

Ruhig bewegt ($\text{♩} = 92$)

59 *in Cis*

p

5

p *mf* *p*

10

p *p* *dim.*

74

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Die jeweils wiederholten Phrasen (4-6, 10-12, 15-16) harmonisiere man anders als ihre Vorgänger.

Schnell ($\text{♩} = 120$)
in H

60

5

8

12

17

21

f *p* *mf* *p* *p* *f* *cresc.* *p* *p* *p* *f* *ff* *p* *p* *p* *p* *f* *p*

Die langen Noten der harmonischen Dichte sind nicht einfach durch liegenbleibende Harmonien auszudrücken.

Ruhig ($\text{♩} = 50$)
in Fis

61

p

4

mf

p

C. *Musterbeispiele*

Munter (♩ = 80-88)

in E

62

mf

mf

mf

4

f

f

f

7

p

p

Lebhaft (♩ = 104)
in As

63

f *f* *f*

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

4

p cresc. *p cresc.* *p cresc.*

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

5

f *f* *f*

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

Achtzehnte Übung

Lieder in homophoner Setzweise

A. Arbeitsmaterial

Wie in der zehnten Übung nehmen wir auch hier Volkslieder zum Ausgangsmaterial unserer Arbeit. Die Auswahl der Vorlagen erfolgt allerdings nach anderen Gesichtspunkten. Dort mußte dem Schüler Gelegenheit gegeben werden, sich in einem mühsam eroberten Gebiete häuslich einzurichten. Es wäre unklug gewesen, ihm dieses Unternehmen durch eine in Stil, Form und Ausdruck die verschiedenartigsten Bildungen aufweisende Reihe von Arbeitsmodellen zu erschweren. In unserer jetzigen Lage kommt es aber mehr darauf an, die erworbenen Kenntnisse in ihrer Vielfalt anzuwenden; darum finden wir unter den folgenden Melodievorlagen Lieder aus den verschiedensten Regionen unseres weiteren musikalischen Kulturkreises.

Soweit sich solche Gesänge an das Tonmaterial halten, das in unserer chromatischen Tonleiter bereitgestellt ist – gleichgültig welcher diatonische Ausschnitt als Skalengrundlage gedacht ist –, müssen sie sich auch mit Harmonien versehen lassen. Ob das nötig ist, und ob es überhaupt ein stilistisch einwandfreies Unterfangen ist, ist eine andere Frage. Jedenfalls stehen wir mit solchen Versuchen nicht vereinzelt da, denn selbst in Gegenden, deren Volksmusik einst ohne jede bewußte harmonische Konzeption entstanden war, haben nationale Komponisten während der vergangenen Jahrzehnte es immer wieder unternommen, den heimatlichen Weisen Harmonien zuzufügen. Sie entnahmen die Klänge ihrer Harmonisierungen den jeweils herrschenden mittel- oder westeuropäischen Harmoniestilen, und da das Bestreben der harmonischen Entwicklung in den Ländern älterer harmonischer Kultur immer mehr dahin ging, den freien Strom harmonischen Fließens in ein Zwangbett von engen Kadenzten und zum Schluß gar von in kürzesten Abständen aufeinanderfolgenden Dominanten zu leiten, übernahm man sogar diese sehr zeitgebundenen Satzmittel, die dann mit den Melodien (welche ja nach ganz anderen Gesichtspunkten erfunden waren) oft genug einen wunderlichen Stilmischmasch bildeten. Wir wollen hier nicht das Problem untersuchen, wie die Melodien von Völkern, die nicht in voller Stärke

an unserer Harmonieentwicklung seit Bach teilgenommen haben, zu harmonisieren seien. Wer sich dafür interessiert, kann sich durch das Studium der zahlreichen veröffentlichten Sammlungen solcher Liedbearbeitungen selbst ein Urteil bilden. Uns kommt es hier nur darauf an, unseren Klangvorrat in einer Weise anzuwenden, die einerseits dem jeweiligen Liedstil nach Möglichkeit gerecht wird (was vielfach kaum mehr heißt als: alles vermeiden, was zu eindeutig als anderen Stilen zugehörig empfunden wird), andererseits dem Lernenden Gelegenheit gibt, ein wenig über die nächsten Umkreise seiner musikalischen Erfahrungen hinauszuwandern und seine Phantasie spielen zu lassen. Er wird gerade bei dieser Arbeit erfahren, daß so vieles, was uns als unabänderliche, feststehende harmonische Tatsache erscheint, nur aus stilistischen Gründen ins Leben gerufen wurde und oft durch etwas anderes ersetzt werden darf. Er wird zahlreiche Stellen finden, wo sich mit den mehr alltäglichen Harmoniewendungen nichts ausrichten läßt, wo ihm aber auch die Zwecklosigkeit spielerischen Experimentierens erkennbar wird. Und schließlich wird er bemerken, wie reich er jetzt schon ist, in wieviel verschiedenerlei Formen er sein harmonisches Material schon gießen kann!

Die Lieder sind den folgenden Sammlungen entnommen:

Marius Barbeau, *Romancero du Canada*, Toronto 1937,

Alfred Percival Graves, *The Celtic Song Book* 1928,

Béla Bartók und Zoltán Kodály, *Transylvanian Folksongs* 1921,

Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 37^I,

Cecil J. Sharp, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, London 1932,

Franz M. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Leipzig 1925,

Kurt Schindler, *Musica y Poesia popular de España y Portugal*, New York 1941.

Bei jedem Liede ist angegeben, welcher Sammlung es entnommen ist, damit Lehrer und Schüler, die nach weiterem Übungsstoff suchen, dort nachschlagen können. Die einzelnen Lieder sind natürlich nicht nach ihrem künstlerischen, folkloristischen oder historischen Werte ausgesucht, sondern lediglich nach ihrer Eignung für unsere technischen Versuche. Sie sind hier wiedergegeben, wie sie in den vorgenannten Sammlungen erschienen; außer Tempovorschlägen ist nichts hinzugegeben worden. Selbst der ursprüngliche Text ist, um ein möglichst getreues Abbild des Originals zu geben, beibehalten worden, obwohl ja Schöttisch oder Ungarisch kaum als jedem Musiker verständliche Idiome anzusehen sind. In den Übersetzungen ist über eine gewisse Qualität der Diktion und Sinngebung hinaus kein Versuch gemacht worden, der Urform genau zu folgen. Natürlich können die Vorlagen in jede andere benötigte Lage und Tonalität transponiert werden.

Der moralische Effekt der folgenden Aufgaben kann bedeutend erhöht werden, wenn sich Lehrer und Schüler nicht nur mit den hier aufgezählten Liedsammlungen zufriedengeben. Nichts hindert sie, nach ungehobenen Schätzen in den reichhaltigen Veröffentlichungen nationalen Liedmaterials zu graben! Außer mit einem erweiterten, andersgearteten Übungsstoff dürften Sie damit obendrein durch das befriedigende Gefühl erfolgreichen eigenen Suchens belohnt werden.

La sainte Vierge

Mäßig schnell

(Barbeau)

①

La sain - te Vieg' s'en va chan - tant, a - vec ses
 Arm - li - chen Kleids geht un - er - kannt, die Mut - ter -

6
 longs che - veux pen - dants. Dans son che - min a -
 11 - göt - tes durch das Land. Wan - delt be - trübt ent -

17
 ren - con - tré un bou - lan - ger; un bou - lan - ger.
 22 - lang dem Kain; rei - let ein Bä - cker, holt sie ein.

27
 „Bon bou - lan - ger, bon bou - lan - ger, veux tu don -
 22 „Bä - cker, mich hun - gert, bin in Not. Bä - cker, gib

27
 - ner un pain pour Dieu?“ Le bou - lan - ger, pris
 27 mir von dei - nem Brot.“ Mit - leid er - faßt den

de pi - tié, trois pe - tits pains lui a don - nés.
 bra - ven Mann, Ku - chen und Brot biet' er ihr an.

'S tràth chuir a' Ghrian

Mäßig schnell

(Graves)

②

'S tràth a' Ghrian fàilt air Stroh - o,
 Ear - ly the. Sun greet - ing Stró - hó,
 5 Sieh ü - ber Stro - ho die Son - ne,

In - nis a' chruidh - laigh, chaor - ach's ghobh - ar.
 Pas - ture sweet for goat - flocks, sheep and cat - tle.
 9 Sieh die Gei - sen wei - den in Gras und Blü - ten.

Chi mi an òigh le hór - an fodh - am.
 See there yon maid, sweet songs she is sing - ing.
 Sieh wie die Hir - tin singt, Krän - ze win - det.

13

'Sù - il air a luaidh, 'S a cuach fo chobh - ar.
 Her eye is on her love, her milk - pail froth - ing.
 Nach dem Lieb - sten schaut, ver - gißt zu hü - ten.

Illiam Dhoan (Graves)

③

The Scot to migh - ty - Wal - lace and lord - ly Bruce is
 Mit Har - fen und Trom - pe - ten preist je - des Volk die

4

leal, the I - rish heart's the - pa - lace of -
 Tat, die man von sei - nen - Hel - den ihm -

7

Bry - an and O' - Neill; the - Welsh they laud Lle -
 ü - ber - lie - fert hat. Die - al - ten Re - cken

10

- wel - lyn with harp and trum - pet - tone; but -
 Schottlands und Ir - lands rau - he Schar, der -

13

oh, our he - ro's. Ill - iam, our he - ro's Ill - iam Dhoan.
 Gä - len wil - de Kämp - fer, sie le - ben im - mer - dar.

Harangoznak Szëbënbe
 Getragen (Bartok und Kodaly)

⑭

Ha - ran - goz - nak Szëbën - be, Szë - bën - be, Vaj - jon ki hót
 Hör die To - ten - glocke ernst weh - kla - gen. Laß den armen

5

mëg ben - ne, mëg ben - ne? Szë - gén - dró - tus le - gén - nek,
 Burschen dort aus - sa - gen, was der bö - se Grund für sein

9

le - gén - nek, Sze - re - te - je szë - gén - nek, szë - gén - nek.
 Auf - wei - nen. S'ist sein Mädchen, das sie ihm weg - tra - gen.

D'où reviens-tu, mon fils Jacques ?

Mäßig schnell

(Barbeau)

⑤

„D'où re - viens-tu, mon fils Jac-ques, d'où re - viens-tu, cet - te
 „Hans, mein Sohn, was kommst du heim so spät? Ich such dich ü - ber-
 nuit ?“ — „Je viens des E - col's, ma mè - re, —
 - all.“ — „Ich war in der Stadt, ich war in der
 des E - co - les de Pa - ris. J'en-tends la chan-
 12 Schul, ich spielt' mit' Reif- und' Ball. Hab den Wald, das
 - son se - rei - ne du ros - si - gno - let - jo - - li.“
 Wild ge - se - hen, hört' das Lied der Nach-ti - - gall.“

Campanillos de Plata

(Schindler)

⑥

Cam - pa - ni - llos de pla - ta, bue - yes rum - bo -
 Her - den auf den Wei - den, fröh - lich klingt ihr Ge -
 - nes, — E - sas sí que son se - ñas de la - bra - do -
 6 - lant. — Und das Landvolk schaffend in den Feldern ver -
 - res ¿Dón - de va mi mo - re - ni - to so - lo ?
 - streut. Ach, ich wollt', ich fänd' mein Lieb - chen heut.

M'amie que j'aime tant.

Ruhig

(Barbeau)

⑦

Je me suis le - - vé plus ma - tin que la
 Früh muß ich auf - stehn, wenn die - - Ster - ne noch
 6 lu - ne, je me suis le - - vé plus matin
 11 da - sind, früh muß ich auf - stehn, wenn die
 que la lu - ne, pour al - ler voir m'a - mi que j'aime
 Ster - ne noch da - sind. Ich will mein 'treu - es Mädchen wieder -

tant de - puis l'â - ge de qua - torze ans, pour al - ler -
 21 - sehn, das ich mir schon ersehnt als Kind. Ich will mein -
 voir m'a - mi' que j'aime tant de - puis l'â - ge de quatorze ans.
 treu-es Mädchen wieder-sehn, das ich mir schon ersehnt als Kind.

Baby, o Baby

Bewegt

(Sharp)

6 Ba - by, o Ba - by, if you were mine
 Wenn du ver - sprä - chest, mir gut zu sein,
 3 all along lum a lo - by, I would dress you in the
 kauf-te ich, dich zu schmücken, Ei-nen Ring von Gold und
 6 scar-let so fine, down by the green ri-ver sid - ey.
 kost-ba-rem Stein. Lie - best du dich doch be - rü - cken!

Silent, oh Moyle

Langsam

(Graves)

9 Si - lent, oh Moyle, be the roar of the wa-ter,
 Fluß, laß dein Strö-men mich dun - kel be-rauschen,
 3 break not, ye bree-zes, your chain of repose; while
 Strö - men, be-ginn-los, zu end - lo - ser Zeit, und
 5 mur - muring mourn ful - ly, Lir's lonely daughter
 laß als Be - kennt - nis mich füh - len dein Rauschen:
 7 tells to the night - star her tale of woes.
 Freu - de ist's nicht, s'ist Er - ge - ben - heit.
 9 When shall the swan, her death - note sing-ing;
 Bald singt der Schwan sein Lied im - Scheiden;

11
 sleep, with wings in dark-ness fur'd? When will Heav'n, its
 müd und dumpf, sein Flü-gel fällt. Bald werd ich, am
 14
 sweet bells ring-ing, call my spi-rit from this stor-my world?
 End be-schei-den, weg-ge-ru-fen aus dem Sturm der Welt.

Deutscher Reien, 13. Jhdt.

Bewegt

(Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich)

10
 May-en-zeit o-ne neidt freu-den geit wi-der-streit, sein
 Uff dem plan o-ne wan sicht man stan wol-ge-than—
 5
 wi-der-ku-men kan uns al-len hel-ffen. Durch das gras sind
 9
 lich-te präune plüm-lein bei den gel-ffen.
 sie schon uf ge-drun-gen und der walt ma-nig-valt un-ge-tzalt
 14
 ist der-scholt das er ward mit dem nie bas ge-sun-gen.

Le Prince Eugène

Bewegt

(Barbeau)

11
 Un jour, le princ' Eu-gè-ne, é--tant dèdans Pa-
 Pa-ris kennt sei-nen Na-men: er ist der Prinz Eu-
 4
 -ris, un jour, le princ' Eu-gè-ne, é--tans dèdans Pa-
 8
 -gen. Pa-ris kennt sei-nen Na-men: er ist der Prinz Eu-
 -ris, s'en fut conduire' trois da-mes, vi-ve l'a
 12
 -gen. Man sah ihn mit drei Da-men Sol-da-ten
 -mour! Tout droit à leur lo-gis, vi-ve la fleur de lis.
 -glück! zu ih-rem Hau-se gehn, das ist Feldhermge-schick!

Hoy es Domingo

(Schindler)

12
 Hoy es Domin-go de Ra-mos, fies-ta de gran so-lén, cuan-
 Den-ken wir am heutigen Palm-sonntag des Herrn der Welt, an
 5
 -do Je-su-cris-to en-tra-ba triun-fan-te en Je-ru-sa-lén.
 dem er in der hei-li-gen Stadt seinen Einzug hält.

B. Arbeitsvorgang

1. *Allgemeines.* Die für dreistimmige Liedbearbeitungen nötigen zweistimmigen Rahmensätze entsprechen im wesentlichen den zweistimmigen Liedsätzen der zehnten Übung. Nähmen wir diese als übergeordnetes äußeres Stimmenpaar und fügten eine Mittelstimme ein, so würden wir gute dreistimmige homophone Sätze erhalten. Wer neben den in der vorliegenden Übung zu erledigenden Arbeiten noch weitere Beschäftigung sucht, wird sicherlich gerne nach diesem schon vorbereiteten Stoff greifen.

Obwohl also in den Anweisungen für die Konstruktion des zweistimmigen Rahmenwerkes keine Änderungen gemacht werden müssen, haben doch die inzwischen gemachten Satzerfahrungen manches neue Licht auf Frühergeübtes geworfen, das unsere nun schon freier gewordene dreistimmige Technik beeinflussen dürfte. Auch dürfte das Einfügen einer Mittelstimme in einen zweistimmigen Satz, dessen Vorlage im Gegensatz zu unseren bisherigen dreistimmigen Arbeiten nicht von uns selbst entworfen wurde, noch einige Probleme aufwerfen, die selbst nach den tonal schon recht entwickelten Stücken der vorangegangenen Übung uns neu erscheinen werden und deshalb besprochen werden müssen. Ich ziehe es deshalb vor, auch hier den Arbeitsvorgang genau zu beschreiben, selbst auf die Gefahr hin, Frühergesagtes zu wiederholen oder zu paraphrasieren.

Wir wählen zuerst diejenige Anordnung, in der sich die homophone Satzweise am klarsten darstellen läßt: die Liedvorlage tritt als Oberstimme auf. Folgende einfache Melodielinie diene uns als Versuchsbeispiel:

Mäßig schnell (Böhme)



13 Mäßig schnell (Böhme)

Hein-rich, mein Knecht, was willst du tun? Willst du ver-dienen dein'

al-ten Lohn, Ü-ber Sommer bei mir blei-ben? Ich

geb dir ein Paar neu-e Schuh, den Pflug kannst du wohl trei-ben.

Ich empfehle dringend, vor Beginn dieser Arbeit noch einmal durchzulesen, was in der zehnten Übung über die homophone Schreibweise gesagt ist. Die genaue Kenntnis der dort aufgestellten Richtpunkte dürfte das Eindringen in den vorliegenden Übungsstoff bedeutend erleichtern.

2. *Tonalität in melodischen Linien.* Da wir die Arbeitsgänge in derselben Ordnung vornehmen, der wir in der zehnten Übung folgten, stellen wir zunächst die Tonalität unseres Stückes fest. Wie das geschieht, wissen wir schon, und wir brauchten darum kein Wort mehr über diese Prozedur zu verlieren, gewannen wir damit nicht weitere Aufschlüsse über Tonalität und tonales Hören im allgemeinen.

Die Frage nach der Tonalität in diesem Stück ist scheinbar ein besonders lächerliches und überflüssiges Unternehmen, da ja selbst ein musikalischer Halbwilder das g-Moll schon nach den ersten Tönen heraushört. Würden wir aber einen selbst höher zivilisierten Musikinteressierten fragen, was ihm die Tonalität g-Moll – oder besser kurzweg g, da ja nur der ϕ -Dreiklang den prinzipiellen Unterschied zwischen Moll und Dur ausmacht – anzunehmen zwingt, so dürfen wir ziemlich sicher sein, eine der drei folgenden Antworten zu bekommen:

- a) (mitleidig achselzuckend) »das hört man doch ohne weiteres«
- b) (fast entrüstet) »es sind zwei Be vorgezeichnet«
- c) (etwas unsicher) »der gebrochene g-Moll-Dreiklang kommt wiederholt vor.«

Die erste Antwort, so lächerlich sie uns erscheinen mag, entspricht völlig der Antwort, welche die Musiktheorie seit etwa 1700 auf dieselbe Frage gibt: Tonalität ist eine naturgegebene Tatsache; wir können nichts anderes tun, als unsere Ideen in die von einer weisen Vorsehung bereitgehaltenen tonalen Formen zu gießen; angesichts der axiomatischen Unverrückbarkeit des Begriffes Tonalität erübrigt sich alles Fragen nach ihrem Wesen. Wir haben in diesen Blättern aber schon zur Genüge erfahren, wie die Tonalität keineswegs etwas ist, das ohne unser Zutun schon vorhanden ist. Wohl existiert das naturgegebene tonale Rohmaterial der Reihe 1, aber mit ihrer Hilfe müssen wir die tonalen Beziehungen zwischen Tönen, Intervallen und Akkorden selbst herstellen. Dies zu tun, war verhältnismäßig leicht, da lange solch ziemlich primitive Regulatoren wie die Dur- und Molltonleiter fast automatisch die tonalen Hauptlinien ordneten. Leider ist aber im Laufe der Zeit das von den Komponisten benutzte Klangmaterial so kompliziert geworden, daß diesem tonalen Organisationsmittel nicht mehr zu trauen ist. Wir fanden unser neues Ordnungsprinzip: Alles, was man in tonalen Vorgängen wahrnimmt, kann nach dem Maßstab der Reihe 1 bewertet werden. Das, was man »ohne weiteres« hört, ist also durchaus nicht unanalysierbar. Wir haben für alle Gehörvorgänge die Spiegelbilder in der tonalen Satztechnik: wollen wir einen bestimmten Gehöreindruck erzeugen, müssen wir bestimmte technische Mittel anwenden, und da wir diese Mittel bis in den letzten Schlupfwinkel verfolgen können, ist es möglich, durch Rückschluß uns über die Art des Gehöreindruckes Klarheit zu verschaffen. Damit ergeben sich für eine so handgreifliche Tatsache wie die Tonalität auch handgreifliche Erklärungen, und

man braucht dafür nicht in die Gebiete des Unbewußten, des noch Unentdeckten oder gar des Unerklärbaren vorzustoßen. Für die Analyse des Hörens als physiologischer und psychologischer Vorgang mag noch mancher Schleier die Erkenntnis tonalen Geschehens zudecken; für uns jedoch gibt es, solange der zwischen dem durchaus wohlbekannten klingenden Material und dem zwar unerklärten, aber nicht weniger vertrauten Gefühlseffekt bestehende Kausalzusammenhang uns eine sichere Arbeitsgrundlage bietet, nichts Verborgenes. Das g-Moll unseres Stückes wird nicht »ohne weiteres« wahrgenommen, sondern dieses Urteil über die Tonalität wird gefällt nach einem komplizierten, durch viel Übung und Erfahrung jedoch unbewußt gewordenen Prozeß von Wertvergleichen.

Die zweite Antwort hat nur dann Sinn, wenn man die in den Dur- und Molltonleitern aufgestellten, sehr beschränkten Organisationsmittel als einzige Grundlage tonaler Konstruktion unangetastet läßt. Das tun wir aber nicht, wie wir schon vom allerersten Schritt ins zweistimmige Satzgebiet her wissen. Freilich lassen sich #- und b-Vorzeichen an Linienanfängen als ungefähr zuverlässiges Auskunftsmittel benutzen, solange wir Musik beurteilen, die zwischen 1600 und vorgestern entstanden ist. Sie versagen aber, wenn es sich um Kompositionen handelt, in denen andere Skalen als Konstruktionsleitern benutzt werden – Kirchentonleitern, orientalische Tonreihen – oder die sich der tonalen Verwandtschaftswerte ohne vermittelndes vorkomponiertes Skalenmaterial bedienen, wie in unseren vorliegenden Arbeiten. In der vor der Dur- und Mollstabilisation liegenden Zeit kam man mit anderen, einfacheren tonalen Organisationsmitteln aus (Kirchentonarten); die auf der Kenntnis harmonischer Spannungsunterschiede errichteten diatonischen Dur- und Mollskalen wurden ganz allmählich als Ordner in ein Material eingebaut, in welchem nur die sehr viel feiner abgestuften, hauptsächlich melodischen Spannungsunterschiede zwischen einer Anzahl von Finaltönen und den ihnen gegenübergestellten Repercussiones als Hauptkonstruktionsmaß galten.

Man mag sich allerdings fragen, ob nicht schon mit den ersten Versuchen zur Anwendung zwei- und mehrstimmiger nichtorganaler Harmonien – vom späten 13. Jahrhundert an – die Herrschaft von Dur und Moll tatsächlich aufgestellt war, obwohl selbst die versiertesten Techniker wie die geistvollsten Theoretiker noch jahrhundertlang versuchten, die neuen harmonisch-tonalen Erscheinungen in den altgewohnten modalen Rahmen zu pressen!

Für uns heute ist das Dur-Moll-System, ähnlich wie die Kirchentöne für die Musiker im 17. Jahrhundert, ein lediglich stilistischen Rücksichten gehorchendes,

zwar sehr schönes, aber zu beschränktes, die Erfindung und Konstruktion zu sehr einschnürendes, veralteten Zwecken dienendes Überbleibsel. Wollen wir uns seiner bedienen, finden wir seine Skalen mit allen ihren tonalen Folgeerscheinungen ohnehin als nebensächliches Beiprodukt in unserem auf den Reihen 1 und 2 basierten Klangmaterial. Wir können daher den in der Notenschrift sich bemerkbar machenden Kennzeichen dieses schon greisenhaften tonalen Systems wohl in einer sehr großen, aber immerhin doch nur begrenzten Zahl von Fällen trauen, und darum ist es besser, sie überhaupt nicht als Grundlage einer Beurteilung der Tonalität zu benutzen. Wir können daher feststellen: Prinzipiell sagen die Vorzeichen am Linienkopf nichts über den tonalen Inhalt eines Stückes aus. Nichts hindert uns, diese Linienvorzeichen gänzlich aufzugeben. Wir brauchen allerdings nicht das Kind mit dem Bade auszuschütten. Solange es sich um Durstücke handelt, zeigen die Linienvorzeichen immerhin die Tonordnung an, die zu einem gegebenen Hauptton die Konstruktion des ϕ -, δ - und φ -Durdreiklages erlaubt; und da die in diesen Dreiklängen enthaltenen Töne das Hauptmaterial zum Aufbau der Tonalität darstellen (vorausgesetzt es handelt sich um verhältnismäßig einfache tonale Anlagen), so wäre es einfach unpraktisch, die dadurch gewährte Schreiberleichterung nicht zu benutzen. Ebenso unpraktisch ist es natürlich, in Stücken, die auf chromatischer Grundlage errichtet sind, durch fortgesetztes Umbezeichnen der von den Linienvorzeichen geforderten Erhöhungen und Vertiefungen sich doppelte Arbeit zu machen. Für unsere augenblickliche Lage läßt sich hieraus entnehmen: Wo wir Linienzeichen vorfinden, benutzen wir sie, im übrigen trauen wir ihnen nicht zu sehr und wenden sie nur da an, wo sie uns die Schreibe Arbeit vereinfachen oder wo eine ausgesprochene Dur- oder Mollanlage sie nahelegt.

Es dürfte wohl klar sein, daß die Linienvorzeichen in Moll, verglichen mit denen in Dur, einem hohen Grad von Unlogik ihr Dasein verdanken, nicht zu reden von der dadurch vermehrten Schreib- und Lesearbeit! Wollten wir a-Moll nach denselben Grundsätzen bezeichnen, die für die Linienvorzeichen in Dur gelten, nämlich so, daß durch sie die Dreiklangsform der drei Hauptklänge ϕ , δ und φ unzweideutig ausgedrückt wird, so müßte ein $\#$ für den \uparrow gis an den Linienkopf gesetzt werden.

Die dritte Antwort kommt dem wirklichen Sachverhalt näher. Sie stützt sich weder auf einen vagen Gehöreindruck, noch hält sie sich an ein lediglich in der Notenschrift ausgedrücktes Kennzeichen. Sie ist vielmehr gegründet auf die überlegende tonale *Bewertung* des empfangenen Eindrucks. Der Beurteiler nähert sich allerdings nur teilweise seinem Ziele; er legt nämlich nur ein einziges har-

monisches Feld (wie wir sagen würden) seinem Urteil zugrunde und unterläßt, dieses zwar häufig, aber doch nicht ausschließlich vorkommende Feld nach Menge und Stellung mit den übrigen Feldern oder Zellen zu vergleichen. Nur wenn er dies täte, könnte er zu einem endgültigen Urteil über die Tonalität einer Melodie kommen. Eine solche Untersuchung würde folgendes Bild ergeben:



Das Feld g' erscheint dreimal, jedesmal untergeteilt in die Zellen $g'-b'$ und $b'-d''$. Ferner sehen wir die Zellen $c''-es''$ (in der zweiten Gruppe) und $b'-d''$ (vierte Gruppe) und noch die durch den Sekundgang erzeugte Eintongruppe c'' . Das g' hat sowohl seiner Menge wie seiner günstigen Stellung am Anfang und am Ende des Stückes nach den bestimmten Platz in der tonalen Ordnung, die ganze tonale Anlage steht auf dem Fundament g' . Im vorliegenden Falle ist unser analytisches Vorgehen dem bekannten Spatzenschießen mit Kanonen nicht unähnlich: Eine Menge Aufwand für ein Ergebnis, das wir mit ein wenig Vertrauen auf unsere Gehörerfahrung ohne jede nähere Analyse hätten erreichen können (wie die erste Antwort zeigte). Es ist sicherlich nicht nötig, solch einfache melodische Konstruktionen mit dem schwersten Rüstzeug tonaler Analyse anzupacken; es geschah hier nur, um diese Analyse dem Lernenden nochmals vor Augen zu führen. Betrachtet er die als Übungsmaterial gegebenen zwölf Lieder, so wird er manchmal finden, daß ohne solche Analyse kein entscheidendes Urteil über den tonalen Bau zu fällen ist. Wieviel weniger wird das erst der Fall sein bei komplizierten Melodien, in denen schnellere Bewegung und ausgeklügeltere Tonanordnung eine Untersuchung mit einfachen diatonischen Mitteln resultatlos verlaufen läßt! Die hier angewendete Art der Zergliederung tonalen Aufbaus bringt unfehlbar den tonalen Grundriß einer Melodie zum Vorschein, und wenn dieser Grundriß unklar, unübersichtlich oder mehrdeutig ist, so kann man überzeugt sein, daß entweder der Komponist nicht fähig war, eine klarere Ordnung zu errichten, oder daß die Undeutlichkeit als wohlberechnetes Kunstmittel in den Gesamtplan einbezogen worden war.

Bei der tonalen Analyse von Melodien werden wir oft vor der Frage stehen, ob wir beim Abschlußklang ausschließlich die Feld- und Zellenberechnung gelten lassen wollen, oder ob dem Endton harmonische Eigenbedeutung zukommen soll. Das Ende einer Entwicklung wird sich dem Hörer unweigerlich als ein Punkt hervorragender Wichtigkeit aufdrängen, nicht nur in unseren kleinen Stücken, sondern ganz allgemein. Des Hörers Gefühl für das tonale und formale Gewicht von Melodien gibt schon im voraus das Zuendegehen bekannt; tritt dann das Ende wirklich ein, so wird einmal die im melodischen Gesamtverlaufe angehäuften Spannung erwartungsgemäß gelöst, zum anderen aber das Gefühl, das Zuendegehen richtig erkannt und bemerkt zu haben und sich so im schönsten Einklang mit den Gedanken des Komponisten zu befinden, gebührend belohnt. Selbst bei komplizierter tonaler Gewichtsverteilung, die der Hörer nicht gleich versteht, oder in Anlagen, deren Verlauf und Gewicht ihm unbekannt ist, die er auch nicht durch Vergleich mit Bekannten seinem Verständnis näherbringen kann, wird ihm das Aufhören der klanglichen Entwicklung doch noch zum Rückhören und Rückverrechnen der gehörten Endentwicklung zwingen, und hier ist es wiederum der Schlußklang, welcher als Ausgangspunkt dieses Rückwärtsvergleichens und als nach diesem Vorgang endgültig erkannter und bestätigter Entwicklungsabschluß zu überragender Bedeutung gelangt. Kein Zweifel über die tonale Bedeutung kann aufkommen bei Schlüssen, in denen der letzte Ton zugleich der Grundton der letzten Zelle oder des letzten Feldes ist (siehe Lieder No. 4, 10, 11): hier fällt der harmonische Abschluß mit dem formalen Zuendegehen zusammen. Liegt der Grundton der letzten Zellen- oder Feldeinheit jedoch *vor* dem Abschlußton (Lied No. 9), so treten diese beiden Töne gegeneinander auf: harmonisch genommen ist der Abschlußton nicht das Ende, sondern nur eine dem vorangehenden harmonischen Ende – dem Grundton der Zelle oder des Feldes – angehängte Bestätigung, seine Kraft als formaler Abschlußton ist damit beträchtlich geschwächt. Trotzdem ist sie aber immer noch so stark, daß wir leicht geneigt sind, seinen harmonischen Minderwert zu überhören und nur seinen Wert in der formal rhythmischen Entwicklung, seinen Endeffekt, für wichtig zu nehmen.

Dies alles gilt wohlgerne nur, wenn wir den *tonalen Gehalt* von Melodien erforschen wollen. Fragen wir hingegen lediglich nach der *logischen Aufeinanderfolge* von Feldern und Zellen in einer Melodie, ohne ihrer tonalen Anordnung auf den Grund kommen zu wollen, so genügt es, den Melodiestufengang als Linienablauf ohne ausgesprochen *tonale* Bedeutung zu beurteilen. Die logische Aufeinanderfolge im *harmonischen* Inhalt einer Linie kann ja erkannt werden ohne Berücksichtigung der mehr psychologisch als harmonisch bedingten

Wichtigkeit gesondert empfundener, aus dem Harmoniegehalt ihrer Zellen und Felder herausgehobener Abschlußtöne.

Wie weit man den Teilabschlüssen einer Melodie diese Verrechnungsart zugehen will, hängt von der formalen Wichtigkeit solcher Endungen ab. Im Liede, das wir hier bearbeiten, wäre es der logischen Aufeinanderfolge der Zellen und Felder nach durchaus möglich, eine Zelle b'-d'' von der zweiten Hälfte des 7. Taktes bis zum zweiten b' im neunten reichen zu lassen. Dem wirkt allerdings heftig die rhythmische Gleichförmigkeit der Melodie entgegen, die mit derjenigen des Textes zusammengekoppelt ist und nach je zwei Takten das Gefühl des Absinkens hervorruft. Dadurch empfinden wir im achten Takte einen (wenn auch nicht sehr eindringlichen) Phrasenabschluß, so daß wir, anstatt das c'' dieses Taktes als Durchgangsbildung der Zelle b'-d'' anzusehen, diesem Tone bei seinem zweiten Auftreten im achten Takte besser die Rechte eines selbständigen Abschlußtones einräumen.

15



Für den tonalen und formalen Gegenpol des Schlußtones, den Anfang, sind trotz seiner formalen Wichtigkeit all solche Betrachtungen müßig. Der psychologische Vorgang des Rückverrechnens ist hier ausgeschaltet, da der Anfangsklang wohl für Nachfolgendes zum Vergleich dienen kann, ihm selbst aber nichts vorausgeht, auf das er zu beziehen wäre. So bleibt für ihn in tonaler Hinsicht nur seine harmonische Bedeutung, seine Zugehörigkeit zur ersten Zelle oder zum ersten Feld des Stückes. Nur selten wird ein Fall aufkommen, wo die Stellung dieses Tones im Sekundgang wichtiger ist als im Melodiengang, wodurch er etwas an konstruktiver Bedeutung gewinnt, ohne jedoch jemals das formal tonale Gewicht des Abschlußtones zu erreichen.

3. *Anordnung von Kadenzten.* Im homophonen Satz sind die Phrasenabschlüsse neben dem eigentlichen Ende von entscheidender Wichtigkeit, da sie die Stellen bezeichnen, an denen wir Kadenzten, jene harmonisch-melodisch-rhythmischen Hauptpfeiler des tonalen Gesamtgebäudes, aufstellen wollen. Obwohl es uns an zuverlässigen Maßstäben für das rhythmisch-formale Geschehen in der Musik noch immer fehlt – wir sind, was das Verhältnis von Zeitabschnitten zueinander anbelangt (und musikalische Formen sind ja Zeitabschnitte), mehr aufs Raten als aufs Wissen angewiesen –, läßt sich doch in den allermeisten Fällen leicht herausfinden, wo solche mehr oder weniger auffälligen Phrasenschlüsse stattfinden, und in den selten vorkommenden Bildungen, wo sich solche Teilschlüsse schwer oder nicht eindeutig feststellen lassen, wird man besser tun, sie in diesem Zu-

stande der Vagheit zu belassen – vorausgesetzt natürlich, daß die Vagheit wirklich beabsichtigt und nicht nur das Zufallsergebnis in der Arbeit eines schlecht-rechnenden Tonsetzers ist. Die Entschiedenheit einer Kadenz würde hier stören. Solche Konstruktionen eignen sich meistens besser für die kontrapunktische Behandlung.

In unseren einfachen Liedvorlagen mit ihrer streng dem Textbau folgenden formalen Anlage sind es die Verszeilen, welche die musikalische Zeilenlänge bestimmen – die Enden beider fallen in der Regel zusammen. Dieser Punkt ist gewöhnlich nach zwei oder vier (seltener drei oder fünf) Takten erreicht, und die Gesamtform wird durch Aneinanderreihen solcher kleinen Perioden gebildet, meist in regelmäßiger Anordnung, so daß entweder nur Längenglieder gleicher Ausdehnung verwendet werden (3 Takte + 3 Takte + 3 Takte usw.) oder einer gewissen Anzahl von Perioden einheitlicher Länge andere, in anderen Längenmaßen übereinstimmende gegenübergestellt werden (2,2,3,3,3 usw.). Auch unregelmäßige Zusammenstellungen kommen vor, wie im Liede No. 5, wo größere Phrasen mit den Taktzahlen 4, 6 und 5 einander folgen.

Manchmal macht sich die musikalische Form von der Versform des Textes unabhängig. Sie legt dann ihre kadenzierenden Abschnitte an andere Stellen als der Text (siehe die reizenden leichten Störungen dieser Art im Liede No. 7) oder sie behandelt die metrischen Wortzeichen wie Prosazeilen: Interpunktionsendungen, die in die Mitte der Verszeile fallen, werden als kadenzierende musikalische Einschnitte betrachtet und damit gegen die metrische Regelmäßigkeit der Verszeilen gestellt. Sie kann ferner den Textbau noch weitergehend mißachten und völlig eigene Wege gehen, zum Beispiel dann, wenn ein Textwort lange Koloraturen erhält, die auf mehrere Musikphrasen mit eigenen Abschneidungen ausgedehnt sind. In solchem Falle werden die Musikphrasen und ihre Endungen ganz nach den Gesichtspunkten bestimmt, die für untextierte Musik gelten. Damit erhebt sich nun die Frage: mit welchen technischen Mitteln wird beim Hören untextierter Musiklinien das Gefühl für Abschnitte und ihre Endungen hervorgerufen? Sie läßt sich mit folgenden Feststellungen beantworten: Teilenden in untextierten Melodien werden erzeugt durch:

- a) auffallende Pausen, die eine im übrigen durchlaufende Linie unterbrechen,
- b) Zurückgehen der Melodie zum Ausgangspunkte einer Phrase nach einem temporären Höhen- oder Tiefenpunkt,
- c) Nachlassen der rhythmischen Energie, indem ruhigere Notenwerte auf schnellere folgen,
- d) Nachlassen der harmonischen Spannung, indem nach komplizierteren harmonischen Bildungen die Zellen- oder Feldeinheiten einfachere Harmonien oder überragende harmonische Funktionen (ϕ , δ . . .) erhalten,

e) formale Analogie, wenn einer leichtverständlichen, übersichtlichen Anfangsphrase eine Phrase gleicher Länge (jedoch nicht notwendigerweise gleichen Inhalts) folgt und beide durch diese rhythmische (formale) Zusammengehörigkeit sich vom folgenden absetzen.

In unseren zwölf Liedmodellen werden die von den Verszeilen bestimmten musikalischen Abschnittendungen zwar auch durch diese musikalisch-technischen Mittel markiert, es ist aber fast ausschließlich der Bau der Verse, der die Längen der Musikphrasen angibt, und solange wir uns an die Volksmusik unseres eigenen Kulturkreises halten, werden wir kaum mit anderen Konstruktionen in Berührung kommen. In anderen Kulturen ist oft selbst in der volksmäßigen Musik eine weitgehende unsymmetrische Formgebung festzustellen, und auch in unserem eigenen kontrapunktischen Stil ersetzt man vielfach die vorerwähnten regelmäßig periodisierten Formen durch solche mit irregulärer Aufteilung. Aber auch in den kompliziertesten Konstruktionen wird es sich empfehlen, die Einschnitte einer gutgebauten Melodie, wie unsymmetrisch sie auch die Linie aufteilen mögen, dem Hörer deutlich fühlbar zu machen, so daß er bei der bewußten oder unbewußten formalen Analyse des Gehörten nicht allzusehr auf seine Ratefähigkeit angewiesen ist.

An diese wird in unserem Liede »Heinrich, mein Knecht« allerdings keinerlei Anforderung gestellt. Wir entdecken auf den ersten Blick (oder beim ersten Hören) außer dem endgültigen Abschluß noch vier Teilendungen, als deren wichtigste diejenige im sechsten Takt erscheint. Dort fällt nämlich die Melodie in die Region des Anfangs zurück, ruhigere Notenwerte lassen sie rhythmisch zu Ende gehen, und die Harmonie des betreffenden Feldes ist diejenige der ϕ ; der Text zeigt sowohl dem Sinne wie auch der Zeileneinteilung nach einen Einschnitt, und der Vergleich mit den vorangehenden Musikphrasen lehrt, daß infolge der bisherigen regelmäßigen Zweitakter-Konstruktion auch in dieser Zweitaktgruppe ein Teilabschluß erwartet werden darf. Der nächstwichtigste Teilschluß ist der im zweiten Takt; er ist den beiden anderen verbleibenden (im vierten und achten Takt) überlegen, da er bei sonst gleichen Bedingungen in einem harmonischen Feld steht, das den ϕ -Ton zum Grundton hat (die anderen beiden betonen die φ). Außerdem kann er auch als selbständiger δ -Ton angesehen werden.

Für die Endtöne dieser Phrasen wählen wir nun passende Harmonien aus. Gehen wir, um diese zu finden, wiederum durch alle in der zehnten Übung zum gleichen Zweck angestellten Erwägungen, so könnte für unser Lied neben anderen möglichen Kadenzabläufen der folgende als passend gewählt werden:

16

1

2

3

4

5

0 1 2 3 4 5

φ δ ♯ φ

Zusammen mit der für den Liedanfang nötigen Einführung und Befestigung der ϕ g ergibt sich so eine deutlich dargestellte, solide tonale Anlage, in der die durch Stellung und Menge schon begünstigte ϕ obendrein noch durch ihre beiden stärksten Verwandten, die Töne, welche die aktiven Hauptfunktionen δ und \sharp darstellen, kräftigst unterstützt wird.

Mit welchen Klängen werden wir nun die jeweiligen Abschlüsse ausdrücken? Für den endgültigen Abschluß haben wir weder in der tonalen Einrichtung noch in der Form des Klanges eine Wahl: nach der verabredeten Regel steht dort die ϕ , und zwar in der stärkstmöglichen Gefällform als Dreiklang, A-Intervall mit verdoppeltem unterem Ton, oder verdreifachter Ton. Für die Teilabschlüsse kommen außer diesen Klängen auch noch Sextakkorde (Dur und Moll) in Frage. Man wird sie allerdings ihrer Weichheit wegen nur an Stellen setzen, wo sie zwischen starken Dreiklangharmonien als angenehme Abwechslung empfunden werden und wo es auf keine harmonische Kraftentfaltung ankommt. (Quartsextakkorde als Abschlußklänge verwendet man in diesem Stile nicht – auch in freieren Satzarten findet man sie in dieser Eigenschaft selten, ihres auf Kosten des Grundtones so stark hervortretenden Quinttones wegen.) Die besten Plätze für Sextakkorde in unserem Liede sind der zweite und vierte Teilabschluß. Im zweiten würde dann die f-Harmonie durch a oder as in der Unterstimme ausgedrückt werden, im vierten die c-Harmonie durch e oder es. Das as im ersten Falle würde mit dem a' im sechsten Takte der Melodie querstehen, was für diese einfache tonale Anlage eine starke Belastung sein würde; a ist darum besser. Das e in der Unterstimme des vierten Teilabschlusses würde in dieselbe Lage gegenüber dem Harmoniegrundton es im dritten Teilabschluß kommen. Wollen wir die \sharp im vierten Teilabschluß als Gegengewicht zur End- ϕ kräftig hervortreten lassen, so empfiehlt sich an dieser Stelle doch mehr ein Dreiklang (oder ein entsprechendes A-Intervall), so daß als

einzig vortrefflicher Platz für einen Sextakkord der zweite Teilabschluß mit der Harmonie f und der Unterstimme a übrigbleibt.

Im homophonen Satz brauchen wir es nicht mehr gar zu streng zu halten mit der Verdreifachung eines Abschlußtones: Teilabschlüsse, falls sie sehr kräftig ausfallen dürfen, können in dreifachem Unisono erscheinen (im übrigen halten wir uns an die früher gegebene Vorschrift, die Verdreifachung nicht im Satzverlaufe zu gebrauchen), jedoch sei man stets der starken stimmungsmäßigen Schlußwirkung dieses Klanges gewärtig und wende ihn nur da an, wo solche Stimmführungs-Überkraft verbunden mit Harmonielosigkeit dem formalen und harmonischen Verlaufe eines Stückes entspricht. In unserer Vorlage rechtfertigt keiner der Teilabschlüsse eine solche Verstärkung – den dritten ausgenommen. Hier macht aber die es-Harmonie die Verdreifachung unmöglich. Unsere fünf Abschlüsse sehen jetzt so aus:



Um diese Abschlußklänge zu Endpunkten von Kadenzten zu machen, müssen wir die ihnen unmittelbar vorangehenden Klänge einsetzen. Hierbei sind wir vom Zeitmaß der Vorlage abhängig. Keinesfalls sollten wir, da es im homophonen Stil dieser Aufgabe ja nicht darauf ankommt, wichtige melodische Linien in die zweite und dritte Stimme zu legen, die Baßführung der Unterstimme durch kleinere Notenwerte als die kleinsten der Melodievorlage melodisch zu sehr belasten. Man kann sich im allgemeinen zum Ziel setzen, eine tragende, bassierende Unterstimme sich hauptsächlich der in der Taktvorschrift angezeigten Maßeinheit der Melodie bedienen zu lassen. Da unsere Vorlage im alla-breve-Takt steht (der hier die halbtaktige Ganze Note als Maßeinheit benutzt), bewegen wir uns demnach in der Unterstimme vornehmlich in Ganzen Noten. Gelegentlich können Halbe vorkommen; die Viertel hingegen, welche in der Melodie nur als D oder textbedingte Tonwiederholung erscheinen, bleiben für die Notfälle reserviert, in denen eine oder mehrere schnelle Durchgangsbildungen eine sonst üble Stimmführung der Unterstimme umgehen helfen.

Kadenzten müssen, wie wir wissen, aus Klängen auf drei verschiedenen Grundtönen bestehen, wenn sie eindeutig sein sollen. Für solche dreigliedrigen Kadenzten lassen sich auf dem ersten Teilabschnitt mit dem verabredeten Baßton d folgende auf der ganzen Note als Einheit stehende Unterstimmenführungen bilden:

18) a) b) c) d) e) f) g) h) i) j) k) l) m) n) o) p) q) r) s) t)

Die Formen b, f, l und t müssen, um dreigliedrig zu werden, auf dem in der Unterstimme wiederholten Tone d' (d) die Harmonie wechseln, wie bei a angegeben, oder in ähnlicher Weise. Die Form q läßt sich nur mit einem Querstand (fis oder a gegen f oder as) dreigliedrig darstellen. Das wäre für eine tonal so einfache Anlage wie unser Lied ein zu großer, aus dem Rahmen fallender Aufwand; wir verzichten also darauf.

Falls wir aus irgendeinem Grunde die erste Teilabschlußkadenz in kleineren Notenwerten als der Ganzen ausdrücken wollen, stehen uns für die drei Kadenzklänge folgende Rahmenstimmen zur Verfügung:

19) a) b) c) d) e) f)

Wohl sind nach diesem Schema noch einige andere Kadenzen möglich, sie sind aber nicht dreigliedrig, sondern bestehen aus Klängen auf nur zwei verschiedenen Stufengängtönen, von denen einer zweimal in der Kadenz auftritt.

Steht in einem solchen Falle der erste Klang der kadenzierenden Dreiergruppe auf dem gleichen Stufengangton wie der dritte (letzte), so kann man die Kadenz durch Einbeziehen des dem ersten Kadenzklang vorangehenden Klanges dreigliedrig machen, wie denn überhaupt jede Kadenz in dieser Weise gedehnt werden kann.

Man wird einwenden, daß dann ja kaum festzustellen sei, wo die Kadenz beginnt.



Das ist richtig. Da die Kadenz aber gar nicht aus dem übrigen Harmonieverlauf auffällig hervortreten soll, sondern in unseren jetzt zu errichtenden Formen trotz ihrer Entschiedenheit doch mehr ein markant zugeschnittener Baustein als ein massiger Pfeiler und bemerkenswerter Schlußfall ist (in größeren Gebilden ist eine klar und auffällig modellierte Kadenz allerdings eines der wichtigsten Mittel formaler Gliederung!), so ist diese scharfe Abgrenzung hier nicht nötig.

In sehr kurzen Liedphrasen ist es manchmal nicht möglich, eine dreigliedrige Kadenz anzubringen; oft wird auch die gerade erwähnte Anordnung mit zweimal vorkommendem gleichem Stufengangton den in solcher Kurzphrase schon spärlichen Raum dem dritten Harmoniegliede wegnehmen. Man kann – besonders in Stücken, die wie unser Lied auf verhältnismäßig kleiner Strecke viele Kadenzen enthalten – getrost die eine oder andere Kadenz unvollständig lassen. Es genügt dann, den Raum zwischen zwei Teilschlüssen mit nur zwei verschiedenen Harmonien (und etwa nötigen Wiederholungen) auszufüllen. Die übrigen, echten dreigliedrigen Kadenzen sind, da in reichlicher Menge vorhanden, stark genug, diese schwächeren Stützpunkte mitzutragen.

- Aufgabe 1*
1. Notiere nach dem vorangehenden Muster alle Kadenzmöglichkeiten für den zweiten Teilschluß (Ober- und Unterstimme)
 - a) mit der Ganzen Note,
 - b) mit der Halben Note als Maßeinheit
 2. Spiele am Klavier alle Kadenzmöglichkeiten für den dritten und vierten Teilschluß (Ober- und Unterstimme), ebenfalls erst mit Ganzen Noten, dann mit Halben.

4. *Fertigstellung des Liedes.* Wir füllen nun die übriggelassenen Zwischenräume der Unterstimme aus. Wohl muß die Unterstimmenlinie eine geschmeidige

Melodieführung aufweisen; da sie aber als bassierende Stützstimme eines homophonen Satzes gedacht ist, wollen wir sie von allzu ausgesprochenen melodischen Führungen – gehäuften Sekundfolgen – freihalten und sie mehr in Tönen auf- und abgleiten lassen, die zueinander in gutem harmonischem Verwandtschaftsverhältnis stehen; Quart- und Quintsprünge werden damit eine hervortretende Rolle spielen. Beim Anlegen der Unterstimme müssen wir uns klarwerden, welche Töne der Liedvorlage wir als Melodieformeln behandeln wollen. Wie wir schon vom zweistimmigen Satz her wissen, müssen wir in homophonen Sätzen sparsam mit ihnen umgehen. Nochmals sei daran erinnert, daß es hauptsächlich die komplizierteren unter ihnen (N, N, N') sind, welche einen Satz leicht aus seiner homophonen Sphäre leichtverständlicher harmoniegestützter Melodik abdrängen und ihm kontrapunktisches Gepräge geben. Die Unterstimme folgt natürlich unseren bewährten Führungsregeln: sie vermeidet chromatische, verminderte und übermäßige Fortschreitungen, ist aber im übrigen nicht eingeschränkt. An größeren Sprüngen sind ihr diejenigen in eine Quinte, Sexte oder Oktave erlaubt, jedoch wird man solche auffälligen Lageveränderungen nur da anbringen, wo die Oberstimme sich ruhig verhält (stufenweise geht oder liegenbleibt) oder in entgegengesetzter Richtung springt. Gleichzeitige gleichgerichtete Sprünge mit der Oberstimme sind der Unterstimme erlaubt, wenn sie den homophonen Charakter des Satzes unterstreichen. Das ist dann der Fall, wenn

a) die vier Töne des Doppelsprungs einen der sechs Grundakkorde in gebrochener Form bilden



b) der Sprung von Terz zu Terz oder von Sexte zu Sexte geht



In beiden Fällen hat man darauf zu achten, daß die Mittelstimme eines der balancierenden Gegenmittel anwendet (Liegenlassen, stufenweise Bewegung, gegengerichteter Sprung). Aus mehreren Möglichkeiten guter Unterstimmen steht die folgende als Muster:





Aufgabe 2 Schreibe zum gleichen Liede eine andere Unterstimme.

Nun setzen wir noch die Mittelstimme ein und folgen dabei genau den in der vierzehnten Übung hierfür gegebenen Regeln. Auch sie möge sich in dieser hauptsächlich den Harmonieverlauf herausarbeitenden Konstruktion nur so weit kleiner Notenwerte (*d*, *♩*) bedienen, als zur Vermeidung eckiger oder unsangbarer Stimmführung nötig ist.

Im übrigen gelten für diese Übung alle Satzvorschriften der dreizehnten Übung, man nimmt es aber mit den letzten Regeln nicht mehr allzu genau: die Tonverdreifachung mag auch bei Teilabschlüssen vorkommen, vorausgesetzt, daß der verdreifachte Ton nicht schon im vorangehenden Klang erscheint; wenn nötig, können auch einmal zwei leere ⑤-Klänge aufeinander folgen; und manchmal wird es weder möglich noch nötig sein, von Klang zu Klang die Harmonie zu wechseln – zwei aufeinanderfolgende Klänge dürfen jetzt also ein und denselben Stufengangton haben, wenn damit die gesamte tonale Entwicklung des Stückes gefördert wird. Die ergänzenden Stimmführungsregeln der vierzehnten Übung gelten noch immer, ausgenommen die letzte (S. 48, d), da wir ja in bezug auf die Harmonien des Anfangs und des Endes nicht mehr frei entscheiden können, sondern vom Bau der Liedmelodie abhängen (siehe die Lieder 1, 6, 7, 10, 12).

Da wir die Teilabschlüsse, soweit die Satztechnik in Frage kommt, wie richtige Endungen behandeln, können zwischen dem Endklange einer Phrase und dem Anfang der nächsten Stimmfortschreitungen angewendet werden, die man sonst beanstanden würde: Quintparallelen, verminderte und übermäßige Fortschreitungen, gleichzeitige gleichgerichtete Sprünge aller drei Stimmen; ja sogar Querstände und Oktavparallelen sind dann keine Satzfehler mehr.

Füllen wir nun noch den Text ein (nach den vom zweistimmigen Satz her bekannten Gesichtspunkten), so ist unsere Liedbearbeitung als vollendet anzusehen.

Mäßig schnell

24) Vorlage 1 2 3 ^D ^W

Hein- rich, mein Knecht, was willst du tun? Willst du ver- dienen dein

Hein - rich, was willst du tun? Den

Hein - rich, was willst du tun? Den

4 ^w 5 6

al - ten Lohn, ü-ber Sommer bei mir blei - ben? Ich

Som - mer ü - - ber blei - - -

Som - mer ü - - ber bei mir blei - -

7 ^D 8 ^w ^v 9 10

geb' dir_ ein Paar neue Schuh, den Pflug kannst du wohl trei - ben.

- ben? Den_ Pflug kannst du wohl trei - ben.

- ben? Den Pflug kannst du wohl trei - ben.

Stufengang:

25) 1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

6 7 8 9 10

Der Stufengang dieses Satzes ist eine gutausgewogene Linie, als deren einzigen Nachteil man die schwache Darstellung der ϕ rügen könnte: das häufige Auftreten des Tones B mit seinen Stützen δf und φ es drängt das zwar durch bevorzugte Anfangs- und Schlußstellung und durch mäßig kräftige δ - und φ -Stützen (fast alle auf unbetontem Taktteil!) ausgedrückte, aber kaum durch wiederholtes Auftreten stabilisierte Zentrum etwas in den Hintergrund; dabei ist es aber durch benachteiligte »Stellung« doch nicht stark genug, den ϕ -Platz zu usurpieren. Will man das g auf Kosten des B verstärken, so braucht man nur die B-Harmonien im dritten und achten Takt durch g-Harmonien zu ersetzen, was beide Male durch den Ton g' in der Mittelstimme (im ersten Falle das f' ersetzend, im zweiten das b') geschehen kann.

Innerhalb der beiden vorbereiteten Rahmenstimmen sind noch anders geführte Mittelstimmen möglich, wie das folgende Beispiel zeigt.

Heinrich, mein Knecht, was willst du tun? Ü-ber Som-mer
blei - - - ben? Den Pflug kannst du wohl trei - ben.

Damit erhalten wir folgenden sehr guten Stufengang:

Aufgabe 3

1. Nimm die zweistimmige Rahmenkonstruktion, die als Ergebnis der vorigen Aufgabe vorliegt, und füge ihr eine Mittelstimme ein. Versieh sie mit Text und beurteile mittels des Stufenganges die tonale Anlage des Ganzen. Singe es.
2. Setze nach der Art des bisher bearbeiteten Liedes die zwölf als Arbeitsmaterial gegebenen Lieder dreistimmig aus (Vorlage in der Oberstimme), beurteile ihre tonale Anlage und singe jeden fertigen Satz.

5. *Vorlage in der Unterstimme.* Wollten wir Lieder dieser Art als *Mittelstimme* dreistimmiger homophoner Sätze benutzen, so würden wir uns Schwierigkeiten gegenübersehen, denen wir noch nicht gewachsen sein dürften. Hingegen können wir sie gut als Unterstimme verwenden. Die übergeordnete Zweistimmigkeit wird dann insofern umgedreht, als ein wichtiger Anteil des melodischen Gehalts im Satz der Unterstimme zufällt. Da aber trotzdem die Oberstimme selbst bei starker Zurückdämmung ihres Melodiedranges immer deutlich als wichtige Stimme gehört werden wird, so kommen wir hier in dieselbe Lage wie bei der entsprechenden Aufgabe des zweistimmigen Satzes: die Homophonie läßt sich nicht mehr in voller Klarheit aufrechterhalten, der klangliche Effekt des Satzes kommt dem einer kontrapunktischen Konstruktion schon sehr nahe.

Als Unterstimmen dreistimmiger Sätze lassen sich vorteilhaft verwenden die Lieder 1, 3, 6, 7 und 10. Auch die in der zehnten Übung als passend erwähnten Vorlagen können auf diese Weise nochmals bearbeitet werden.

Aufgabe 4 Benutze die soeben erwähnten Vorlagen als Unterstimmen dreistimmiger Sätze. Schreibe zuerst eine Oberstimme hinzu, füge dann die Mittelstimme ein, singe, spiele und beurteile die Ergebnisse in der bekannten Weise.
Zur Förderung der Lesefertigkeit ist nach dem Singen das Spielen am Klavier nicht zu vernachlässigen!

C. Musterbeispiele

Ruhig bewegt (Barbeau)

1 Vorlage 2 3 4 5 6 7

Disons le cha-pe-let à ge-noux sur la terre;

Di - - - sons le cha - pe - let.

Di - - - sons le cha - pe - let.

Mäßig schnell
Vorlage

30

1. w w 2.

Lady Margaret she mount - ed her milkwhite steed, Lord

La - dy Marg-ret she mounted

La - dy Marg-ret mounted

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The top staff is the vocal line with lyrics 'Lady Margaret she mount - ed her milkwhite steed, Lord'. The middle staff is the piano accompaniment with lyrics 'La - dy Marg-ret she mounted'. The bottom staff is the bass line with lyrics 'La - dy Marg-ret mounted'. Measure numbers 1, 2, and 3 are indicated above the vocal line. There are 'w' markings above the vocal line in measures 1 and 2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

3. 4. 5. w

Wil - liam his dappled - grey. He drew his buckler

her milk - - white steed, Lord

her milk - white steed, Lord

Detailed description: This system contains measures 4, 5, and 6. The top staff has lyrics 'Wil - liam his dappled - grey. He drew his buckler'. The middle staff has lyrics 'her milk - - white steed, Lord'. The bottom staff has lyrics 'her milk - white steed, Lord'. Measure numbers 3, 4, and 5 are indicated above the vocal line. There is a 'v' marking above the piano accompaniment in measure 4 and a 'w' marking above the vocal line in measure 5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

6. w 7. D 8.

down by his side, and so he went rid - ing a - - way.

Wil - liam his dap - pled grey.

Wil - liam his dap - - pled grey.

Detailed description: This system contains measures 7, 8, and 9. The top staff has lyrics 'down by his side, and so he went rid - ing a - - way.'. The middle staff has lyrics 'Wil - liam his dap - pled grey.'. The bottom staff has lyrics 'Wil - liam his dap - - pled grey.'. Measure numbers 6, 7, and 8 are indicated above the vocal line. There are 'w' markings above the vocal line in measures 6 and 7, and 'D' markings above the piano accompaniment in measures 7 and 8. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Stufengang:

31

1 5

φ = a 6 3 φ 6 5 φ

φ φ φ

Detailed description: This system shows a 'Stufengang' (stepwise exercise) in the bass clef. It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and contains notes for measures 1 and 5. The second staff contains notes for measures 2, 3, 6, and 7. Measure numbers 1 and 5 are indicated above the first staff. The notes are marked with 'φ' symbols. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

32 **Lebhaft**

1 Will — nie-mand 2 sin - - gen, so — sing — 3 4 5

Will niemand sin - - - gen, so sing —

Vorlage

Will niemand sin-gen, so sing a-ber ich, will niemand

6 a - ber 7 ich, es 8 wirbt ein — 9 jun - ger 10 Knab —

a - ber ich, es — wirbt ein jun - ger Knab um

sin-gen, so sing a-ber ich, es wirbt — ein jun-ger

11 — um — 12 mich, es — 13 wirbt ein 14 jun - ger 15 Knab um 16 mich.

mich, es wirbt ein jun - ger Knab — um mich.

Knab um mich, es wirbt — ein jun - ger Knab um mich.

Stufengang:

33 $\phi = f$ 5 10 15

Dem Kenner früh-mehrstimmiger Musikstile und vergangener Lehrmethoden wird die Ähnlichkeit des hier bisher gelehrt Satzstiles mit den harmonischen Eigenheiten des späten Mittelalters und der Frührenaissance schon aufgefallen sein. Obwohl wir die *Zugangswege* zu diesem Ziel absichtlich auf bisher fast unbegangenes Gebiet gelegt hatten, ist das *Ergebnis* doch keineswegs als zufällig anzusehen. Bei der Aufstellung unseres Lehrsystems ist als erstes vorläufiges Ziel mehrstimmigen Setzens ganz bewußt auf ein harmonisches Ideal hingearbeitet worden, das dem jener vergangenen Zeiten verwandt ist. Einmal glaube ich, daß der Lernende, der ja wie als biologisches so auch als künstlerisches Einzelwesen die wesentlichen Erfahrungen seiner Gattung im Laufe ihres Emporkommens durchleben muß, zu größerer Eindringlichkeit und Überzeugungskraft in seinem Schaffen heranwachsen wird, wenn man ihn auf eine möglichst solide technische Grundlage und vor einen moralisch festen Hintergrund stellt. Das läßt sich auf unsere Weise besser erreichen als durch das Aneignen des gerade »Modernen«. Die meisten zeitgemäßen Methoden haben leider keineswegs das Bestreben, die Satztechnik vom Einfachen, Allbekannten und Verlässlichen in der Richtung aufs Komplizierte, Experimentelle hin zu entwickeln, sie trachten vielmehr, das Allgemeingültige durch Spezialtechniken zu ersetzen, die oft nichts weiter sind als technische Tricks, Zahlenspekulationen und sonstige willkürliche Kombinationen für fast ausschließlich instrumentale Zwecke (für echt vokale, das heißt für das Zusammengehen mehrerer unbegleiteter Singstimmen, ist keines dieser neuen »Systeme« wirklich brauchbar!), deren einziger Zweck zu sein scheint, auf mühelosste Weise komplizierteste Harmonien erreichbar zu machen. Nun ist es aber schon fast eine Binsenwahrheit, daß nach den Erfahrungen der letzten Jahrzehnte keine neuen Harmonien mehr zu entdecken sind, und es beginnt sich schon herumszusprechen, daß, wenn man sie noch entdecken könnte, es edlere Ziele im musikalischen Schaffen gibt. Daher wird derjenige, welcher nach einem unverwüstlichen, ewigdauernden und allen erdenkbaren Zwecken sich anschmiegender Material sich umsieht, notwendigerweise immer wieder auf die wenigen einfachen Harmonien und Harmonieordnungen stoßen, die wir in unseren Übungen bisher verwendeten.

Zweitens scheint mir dieses Harmoniematerial dem Schüler einen stilistisch zwar schon vorbereiteten, aber doch über Stile sich erhebenden Werkstoff zu bieten, der ihm mehr als alle anderen Ausschnitte aus den harmonischen Gesamtmöglichkeiten befähigen wird, dereinst einen persönlichen, auf echter Materialkenntnis statt auf Manierismen begründeten Satzstil zu entwickeln.

Und drittens halte ich es für empfehlenswert, schon früh im Satzunterrichte die Gedanken des Schülers von der nachgerade zur Landplage gewordenen Domi-

nant- und Leittonsucht wegzuentwickeln. Wie man bemerkt haben wird, sind in unseren Übungen bis jetzt die Klänge der aktiven tonalen Hauptfunktionen nur im allernotwendigsten Maße herangezogen worden, und das auch nur in der einfachsten unverschärfte Form. Dem übrigen Harmonieinhalt einer Tonalität wurde neben ihnen immer der ihm zukommende reichlich bemessene Platz zugeteilt, ganz im Gegensatz zu unserem herkömmlichen Schulharmonieunterricht, wo man den Lernenden schon gleich am Anfang mit verschärften δ - und \uparrow -Klängen (Dominantseptakkorde, verminderte Septakkorde usw.) bekannt macht. Diese hochgespannten, sich von den einfacheren Klängen nicht nur gestaltlich, sondern auch nach ihrer psychologischen Wirkung scharf absetzenden Klänge sollten in keinem Musikstil jemals als das allbeherrschende tonale Füllmaterial gebraucht werden, und ein vernünftiger Schulunterricht sollte den Gedanken an eine solche Möglichkeit oder gar Notwendigkeit erst gar nicht aufkommen lassen. Gewürze sind herrlich, aber weder nähren noch sättigen sie. Bonmots sind erfreulich, aber sie geben einem ernsthaft nach tiefer Wahrheit Suchenden nichts. Beständiges Betonen und Aufdrängen eigener Wünsche belästigt andere und hindert friedliche Gemeinschaft. Lassen wir daher den Schüler auch im Tonwerke zunächst lernen, mit solidem Material auszukommen und erst später das Aufreizende, das Geistreiche, das betont Individualistische hinzuzugeben.

Es ist leicht, eine solche Ansicht als eigenbrötlerisch, zurückgeblieben und hinterwäldlerisch abzulehnen. Diejenigen, welche sich in ihren Arbeiten ohnehin von keiner gründlichen Materialkenntnis leiten lassen, sie sogar als ihre künstlerische Einbildungskraft störend scheu umgehen, mögen das tun. Die anderen werden schon jetzt mit mir einig sein, daß es an der Zeit ist, einesteils die skurrilen, musikfernen Lehrmethoden des 19. Jahrhunderts aufzugeben, andererseits das kenntnis- und kritiklose Anhimmeln jeder mondänen technischen Spielerei (als sei eine solche immer gleich als Offenbarung größter Geister anzusehen!) auch etwas zurückzudrängen. Hier wie so oft auf anderen Gebieten handwerksmäßiger Erfahrung zeigt sich wieder, daß das Älteste noch immer oder schon wieder das Allermodernste ist.

Kurzum, der Lernende soll hier mit vollem Bewußtsein an sich selbst erfahren, was *Reinheit* des harmonischen Denkens und der tonalen Technik ist. Eine Reinheit, die über allen Stilen steht, die naturnahe ist; die ästhetisch, historisch und technisch sich wie die Euklidische Geometrie auf wenige Axiome stützt (was keineswegs die Entwicklung von Geometrien für andere Flächen und Räume stört); die nicht nur für technische Spielereien erfunden ist und nicht nur zum Hervorrufen kleiner wonneschauender Kurzschlüsse im Hörer dient. Wie das Meer der ursprüngliche Nährboden alles biologischen Lebens ist, so ist

diese reine Einfachheit die Quelle alles harmonischen und tonalen Geschehens – selbst des kompliziertesten. Hat ein Schaffender sie einmal ganz begriffen, so mag er sie zweckgemäß beleuchten, umkleiden, trüben und sich so weit davon wegentwickeln, wie es seinen künstlerischen Zwecken entspricht. Sein Werk wird dennoch stets von der einmal gewonnenen Erkenntnis Zeugnis ablegen. Alles, was wir von nun an lernen, wird sich, soweit das harmonisch Tonale in Frage kommt, immer mehr von dieser reinsten Form der Satzkunst entfernen müssen. Wir werden Schritt für Schritt in die tieferen und tiefsten Schlände des Klanglichen hinabsteigen. Wie könnten wir aber verlorengelangen, da uns das Bewußtsein, das Reine erkannt zu haben, stets leiten wird, und da wir in der Vollkommenheit der zeitlosen Harmonie einen verläßlichen Maßstab für die Weite unserer Schritte und ihren Abstand vom Zentralpunkte klanglicher Reinheit gewonnen haben?

Neunzehnte Übung

Sätze in dreistimmigem Kontrapunkt

A. Arbeitsmaterial

1. *Kontrapunktische Technik, kontrapunktisches Hören.* Dem in der vorangegangenen Übung erprobten Satzstil – dem, was der Laie kurzweg Melodie mit Begleitung nennt – steht der kontrapunktische Stil gegenüber. Ich habe schon früher über den Unterschied beider Satzarten gesprochen, muß aber hier, um für die folgenden Aufgaben ein klares Arbeitsfeld zu bereiten, nochmals das Thema aufgreifen und etwas ausführlicher behandeln.

Aus der Arbeitsweise, die von Anfang an in diesem Satzlehrbuche empfohlen und geübt wurde, gehen zwei Tatsachen klar hervor: Erstens, soweit das Technische in Frage kommt, überlassen wir nichts dem Zufall, wir behalten unter allen Umständen das Material fest in unserer Gewalt. Zweitens, alle klingenden Formen werden stets in der Richtung vom Allgemeinen zum Besonderen, vom Großen zum Kleinen, vom Beherrschenden zum Beherrschten, vom Bestimmenden zum Bestimmten errichtet. Der legendäre Komponist, dem ein überirdisch schönes Thema einfällt und der aufgrund dieser Tatsache nun empfangsbereit wartet, bis ihm der Himmel alle anderen Zutaten eines von Genien entworfenen Wunderwerkes in den Schoß wirft, ist angesichts solcher Überzeugungen eine reichlich lächerliche Figur. Die bloße »Schönheit« von Themen, von Harmoniefolgen, Klängen und Rhythmen bedeutet gar nichts, wenn sie nicht in folgerichtig entwickelten Formen zur Geltung gebracht wird, und folgerichtig entwickelte Formen fallen nicht vom Himmel, sie müssen erdacht werden. Je mehr wir bei ihrer Konstruktion das Ungefähre, Ungewußte und Unbeherrschte ausschalten, um so besser werden wir imstande sein, den schönen Themen und anderen Göttergaben den ihnen gebührenden Platz anzuweisen. Die mit Namen wie Inspiration, Einfall, Eingebung, Erfindung und dergleichen belegte, unerklärliche und nie ganz bewußtzumachende schöpferische Kraft im Untergrunde genialischer Arbeit ist damit weder ausgeschaltet noch mißachtet. Sie scheint mir im Gegenteil hier bedeutend aufgewertet zu sein, indem wir eine solche hohe Gabe für diejenigen Zonen künstlerischen Schaffens vorbehalten sehen möchten, wo nach Erledigung alles notwendigen Technischen das

Geistige unumschränkt herrscht. Keinesfalls ist es nötig, schon da von Inspiration zu sprechen, wo noch durch Wägen und Rechnen die Arbeit vorangetrieben werden kann. Überließen wir uns schon hier dem, was wir dann allzugern das Unbewußte nennen möchten, das aber doch nur eine süßkandierte Form der Denkfaulheit ist, so ständen wir armseliger da als der Bettler, der wartet, bis ein Besitzender herablassend etwas von seinem Überfluß wegwirft. Ist es nicht würdiger, erst nach Vollbringen des Menschenmöglichen das Gefäß aufzuhalten, in das der Himmel seine Gabe senken kann? Werden wir des Geschenkes für unwürdig befunden, so können wir uns wenigstens damit trösten, den uns ermöglichten höchsten Beitrag zum Zustandekommen des Werkes gegeben zu haben. Die Erfahrung lehrt, daß dem bewußt Planenden, dem verständlich Rechnenden die seinem Zweck am besten dienenden Themen, Harmonien und sonstige Materialteile als adäquate Glieder eines Vollkommenen leichter und eher zufallen als dem anderen, der das sogenannte Schöne um seiner selbst willen einfach als Geschenk erwartet.

Dem wirklichen Komponisten, dem vom Schicksal mit der Gabe originaler Schöpfung Begabten, muß die Vision eines musikalischen Kunstwerks mit der Einmaligkeit, Eindruckskraft und Ganzheit einer vom Blitzstrahl plötzlich erhellten nächtlichen Landschaft aufscheinen. Der musikalische Handwerker wird seine Kompositionen aus kleinen Einzelkonzeptionen zusammensetzen. Für das Ausarbeiten unserer Satzaufgaben brauchen wir weder gegenüber der überwältigenden Spontanität des wahrhaften Schöpfers zu verzweifeln, noch sollten wir in unserer Arbeit schon das Fertige gekonnte soliden Handwerks sehen. Von der blitzartigen Vision zum ausgearbeiteten Kunstwerk geht der schöpferische Geist einen langen und mühseligen Weg technischer Verwirklichungen; das Zusammensetzen noch vager Einzelkonzeptionen zu klarer Gesamtheit ist nicht weniger mühevoll. Wir als Lernende sind in der Lage eifriger junger Hunde, die ihren Herrn – den Verwirklicher der Vision oder den Kompilator des Bruchstückhaften – auf dem Weg zu ihrem Ziel begleiten und, um ihn herumspringend, ihre eigenen Erfahrungen sammeln. Schulaufgaben des hier erprobten Ausmaßes in Verbindung mit Visionen bringen zu wollen, wäre anmaßend, ebenso kann nicht die Rede von gekonnter Zweckmäßigkeit sein. Trotzdem: sollten wir nicht übungsweise annehmen, daß irgendwo im weit zurückliegenden Dunkel die Vision einer künstlerischen Ganzheit anonym aufschien, die auf dem Wege zur klingenden Wirklichkeit als Nebenprodukt auch unsere Aufgaben entstehen ließ? Und kann nicht auch auf dem Wege des handwerklich-synthetischen Zusammenstellens das erscheinen, was hier geübt werden soll? Dem Kurs beider Verwirklichungsarten gleichen wir uns an; wir wissen nichts vom Ursprung und fragen nicht nach ihm, wir springen auf ein fahrendes Vehikel

und beginnen, uns langsam der Art, Schnelligkeit und Richtung der uns tragenden Bewegung bewußt zu werden.

Ganz im Unbestimmten, Unumrissenen beginnen wir. Eine ungefähre Vorstellung des Zweckes, des Charakters, der Ausmaße, der technischen Beschaffenheit unseres Stückes – das ist es, was uns zuerst als Schemen einer musikalischen Form in unseren geistigen Kreis tritt. Langsam geben wir dem nebelhaften Bild schärfere Umrisse. Der klarere Formablauf, der Rhythmus, ist das erste, dem wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden, sodann (oder nach vieler Übung auch zugleich) wird die tonale Anlage erscheinen müssen, welcher wiederum das harmonische Planen folgt. Damit werden dann der melodischen Konstruktion die Eigenschaften ihres Laufes diktiert, gleichgültig ob die Melodie der einzige wichtige lineare Inhalt eines homophonen gesetzten Stückes ist oder ob sie als einer der mehr oder weniger gleichberechtigten Linienzüge eines kontrapunktischen Satzes auftritt.

Wenn alle Musik auf eben diese und keine andere, weniger zuverlässige Weise zustande kommen soll, was entscheidet dann den Satzstil nach der homophonen oder kontrapunktischen Seite? Muß denn eine solche fast zwangsmäßig vortastende Entwicklung vom Vorgestellten zum Gehörten nicht notwendig den Satz in eine und nur eine einzige Richtung zwingen? Sollte man nicht vielmehr zwei verschiedene Arten der Konzeption für beide anscheinend so verschiedenen Schreibweisen annehmen?

Nein. Der Unterschied beider wird nicht durch die Herkunft aus verschiedenen Quellen bestimmt, er beruht vielmehr auf der Entscheidung, in welcher Weise und Menge wir unser Klangmaterial anstrengen wollen. Grade der Intensität und Grade der Intensitätsverteilung – auf das kommt es hier an. Es läßt sich so etwas wie ein neutraler, steriler, in rhythmisch-harmonisch-melodischer Hinsicht gänzlich ausgewogener Mittelstil vorstellen (der wahrscheinlich in seiner ausdruckslosen Perfektion keinerlei künstlerisch-persönlichen Wert haben würde). Ob wir nun einem gemischten Satzstil zustreben oder ob wir schließlich gar einen häufigen und rapiden Richtungswechsel für angezeigt halten, immer stoßen wir auf das Problem der Intensität in der Verteilung der klingenden Massen. Wir sind zwar als harmlose Mitfahrer auf das sich bewegende Gefährt gesprungen, man läßt uns aber schon ein wenig das Lenkrad bedienen: die Hauptrichtung zwischen dem unbekanntem Start und dem zu erreichenden Ziel dürfen wir nicht ändern, aber man läßt uns doch schon Bogen fahren, Seitenwege einschlagen und das Tempo der Fahrt regulieren.

Keinesfalls läßt sich ein homophoner Satz durch Ankleben einiger mehr oder weniger passender Harmonien an eine vorhandene oder gerade hergestellte Melodie einrichten – das wäre wohl das Armseligste an Flickarbeit, das man sich

auf kompositorischem Gebiet vorstellen kann. (Weiß der Himmel, wie oft es geschieht.) Erst muß bewußt oder unbewußt ein rhythmischer (formaler) und harmonischer (tonaler) Plan aufgestellt worden sein. Fast ebenso armselig wäre eine kontrapunktische Arbeitsweise, bei der selbständige und selbständig erfundene Linienzüge, die zum Zwecke harmonischen Zusammengehens ihres Eigenlebens beraubt und notdürftig aufeinander abgestimmt wurden, zusammengebündelt werden. Auch hier muß in großen Zügen der rhythmische (formale) und harmonische (tonale) Ablauf vorgeplant werden.

In den jüngstvergangenen Jahrzehnten der Verwahrlosung tonsetzerischen Könnens huldigten viele der Ansicht (vielleicht tun sie es heute noch?), daß im kontrapunktischen Stil das Zusammenklangergebnis mehrerer sich vereinigender Stimmen dem Zufall überlassen bleiben dürfte. Kein Wunder, wenn auf solchem Dungboden alle erdenklichen polytonalen, atonalen oder sonstigen Phantasiepflanzen gedeihen konnten! Als ob technische Formulierungen etwas Irrationales, nicht Kontrollierbares wären!

Die strukturelle und harmonische Grundhaltung ist also in beiden Stilen, dem homophonen und dem kontrapunktischen, dieselbe. Die Frage ist wie gesagt nur, welche Stilrichtung man einschlagen will, wie weit man sich von der Mittellinie eines homophon-polyphonen Neutralstiles entfernen will, und wie intensiv man im einmal gewählten Stilbereich das Hauptelement anspannen will. Die Entscheidung hängt zum großen Teil vom künstlerischen Temperament des Schaffenden ab, von seiner Geschmacksrichtung, seinem Begabungsgrade, seiner Erziehung und Erfahrung, und schließlich vom rein äußerlichen Zwecke, dem das Stück dienen soll. Im homophonen Stil ist es der Wille zur schönen Oberfläche, der uns das übrige Geschehen einer schöngeschwungenen Melodielinie unterordnen läßt; so sehr, daß neben der Hauptmelodie alles andere melodische Leben oft nur auf die zum Fortbewegen der Harmonien nötige Bewegung beschränkt ist. Ein ebenmäßiger Rhythmus, leicht übersehbare Formen helfen dem Gesamteindruck barocker Oberflächenfülle noch nach. Dem mehr gotischen Formwillen des kontrapunktischen Stils zufolge wird der Satz jedoch bis in seine Tiefen mit stets lebendigem melodischem Geschehen durchströmt, das sich zwar aus gewissen einfachen Grundtatsachen durch Unterteilung und Abwandlung technisch entwickeln läßt, das aber auch zu seiner befriedigenden Darstellung eine ganz besondere Hinneigung des Komponisten zu umfassender und zwingender Gesamtgestaltung voraussetzt. Ein Blick in die Werke großer Kontrapunktiker wird uns bestätigen, daß nicht nur bloße Summierung von Melodien ihr Konstruktionsprinzip ist. Wäre dies der Fall, so könnte die gerade

diesen Meistern so oft eigene Größe der Erfindung und der Ausführung nicht zustande kommen; wir müßten mindestens in ihren schwächeren Werken, in den Augenblicken der Müdigkeit, wenn die Schreibroutine die Schwächen ermatteter Erfindung nicht völlig zuzudecken vermag, Zeichen solchen Stückelns bemerken. Das ist jedoch nicht der Fall. Gibt es einleuchtendere Harmoniefolgen und tonale Anordnungen als die, welche wir bei Bach, Ockeghem oder Machaut finden? Sind sie, weil sie als Grundlage eines ausgesprochen polyphonen Stils gebraucht werden, weniger logisch, weniger überzeugungskräftig und mehr dem Zufall überlassen als diejenigen Beethovens, Schütz' und Perotins?

Natürlich gibt es zwischen einem ausschließlich harmoniebestimmten Satzstil – der zwar theoretisch denkbar, aber praktisch nicht ausführbar ist – und einer ebenso utopischen hundertprozentigen Polyphonie unzählige Mittelgrade und Mischstufen, die es oftmals ganz unmöglich machen, einer Komposition oder ihren Teilen einen Platz in einer der beiden Kategorien eindeutig zuzuweisen. Auch ist keineswegs mit einer Entscheidung über den vornehmlich homophonen oder polyphonen Charakter eines Stückes ein Werturteil ausgesprochen. Mit beiden Satzweisen ist man imstande, die Gefühle des Hörers in äußerste Höhen zu heben. Kontrapunkt sowohl wie harmoniebegleitete Melodie haben uns gleicherweise mit den beglückendsten und abgerundetsten Schöpfungen der Musikgeschichte bereichert. Allerdings darf nicht gelehnet werden, daß die leicht zugängliche, leicht sich beherrschen lassende Schönheit der homophonen Satzweise die Gefahr nichtssagender Banalität in sich birgt – hier finden wir häufig genug die durch äußeren Flitter aufgeputzte Nichtigkeit, den bombastischen Schwulst, das öde Getändel und das betäubende Klangspiel. Andererseits verursacht die in der schwierigeren Konstruktion kontrapunktischer Sätze aufgewendete Denkarbeit, die sich ja immer im klanglichen Ergebnis kundgeben wird, im Hörer leicht die Unbereitwilligkeit, sich in ebensolche geistige Anstrengungen zu stürzen und dem Denkprozeß des Komponisten zu folgen. Eine weise Berechnung der Grade des Abweichens von der erwähnten Mittellinie ausgeglichener Kräfte ist also geboten – heute mehr denn je!

Der Wille zu erhöhter Bewegung beherrscht das kontrapunktische Satzgebilde in allen seinen Regionen. Je tiefer wir die Bewegung hinabgreifen lassen, um so größere Massen müssen bewegt werden, um so langsamer und wälzender werden die Umschwünge. Dem oberflächenverhafteten Strömen der zu Linien verbundenen melodischen Intervalle folgen in größeren Tiefen die längeren Wellen der Harmonien. Diese bewegen sich auf der nächsttieferen, beherrschenderen Bewegungsschicht der tonalen Verwandtschaften, die ihrerseits noch die ruhende Last, die Gesamttonalität als letzten und umfassendsten Begriff harmonisch-melodischer Gestaltung einer Komposition unter sich wirksam fühlen.

Wir müssen uns darüber klar sein, daß es selbst in der einfachsten kontrapunktischen Dreistimmigkeit nicht möglich ist, die drei Stimmen in einer Weise zu bewegen, die sie dem Ohr als gleichwertige Linienzüge erscheinen läßt – lassen sich doch selbst nur zwei gleichwertige zusammenklingende Melodien kaum unausgesetzt mit voller Aufmerksamkeit verfolgen. Die homophone Satzweise macht uns das Hören und Verstehen verhältnismäßig leicht: wir hören die unter der Oberflächenmelodie sich bewegenden Harmonien als geschlossene klangliche Einheiten, ohne sie in ihre Tonbestandteile zu zerlegen. Durchziehen aber mehrere Melodielinien das Akkordgefüge, so daß die waagerechten Tonstränge auf ausgewählte Töne der senkrecht aufgebauten Akkorde fallen und diesen außer ihrer harmonischen Bedeutung noch starken melodischen Inhalt geben, und wollen wir möglichst allen Linien verstehend und analysierend folgen, so können wir uns auf das bloße Akkordhören allein nicht mehr verlassen. Wir konzentrieren dann unsere Aufmerksamkeit auf die jeweils deutlichsten Stellen der einzelnen Melodieläufe. Wir springen fortwährend von Stellen melodischer Deutlichkeit in der einen Stimme zu anderen in anderen Stimmen, und durch Übung im Hören kontrapunktischer Strukturen können wir dieses Springen an Aufmerksamkeit in denkbar kürzesten Zeiträumen sich abspielen lassen, um dadurch wiederum zu einem Hören sehr dichter Klanggruppen zu gelangen, das vom Akkordhören zwar wesentlich verschieden ist, ihm aber in der Menge des wahrgenommenen Harmoniematerials sehr nahe kommen kann. Vernehmen wir zum Beispiel ein Stück, in dem der Komponist durch irgendwelche rechnerischen oder strukturellen Gründe sich veranlaßt sieht, vier oder mehr gleichberechtigte Linien miteinander erklingen zu lassen, so hören wir entweder – je nach unserer Begabung, Erziehung und Erfahrung – nur die Oberstimme oder bestenfalls die beiden Rahmenstimmen deutlich, vernehmen die Akkordfortschreitungen und fühlen, daß sich sozusagen im Schatten dieser Geschehnisse noch einiges ununterscheidbar Melodische bewegt. Oder wir fixieren umgekehrt unsere Aufmerksamkeit auf die fortwährend in anderen Höhenlagen der harmonischen Struktur erscheinenden, hervortretenden wichtigeren Stellen der Einzelmelodien – Höhepunkte, Akzente, Haupttöne markanter Figuren –, indem wir mit unserer Aufmerksamkeit von Stelle zu Stelle springen und das Harmoniegeschehen im dunklen Hintergrund sich abspielen lassen. Möglich, daß bei zu großer Anhäufung solcher Sprungstellen das Ohr der Arbeit nicht gewachsen ist, schnell ermüdet, das Verfolgen der Melodielinien aufgibt und schließlich nur noch Harmonien hört. Sind diese dann noch sehr komplizierter Natur, so wird nur noch metrisch organisiertes Geräusch wahrgenommen. Ein weiser Komponist rechnet mit diesen Tatsachen. Wenn er den Hörer zwingen will, seinem polyphonen Linienwerte zu folgen, wird er die Möglichkeit

des Akkordhörens weitgehend zu unterbinden suchen, indem er das Hören der Melodiezüge leichter macht: die Aufmerksamkeit des Hörers soll nicht gezwungen sein, allzu schnell und allzu häufig zu springen. In der Form technischer Anweisungen würde das heißen: Wenn du mehrere Melodielinien kontrapunktisch verknüpfen willst, sieh zu, daß sie von ungleichem Werte sind – ungleich im ästhetischen und mehr noch im rhythmischen Sinne. Bewegt sich eine Stimme in kurzen Notenwerten, so störe sie nicht durch eine andere, die ebenfalls kurze Werte anwendet. In einer dritten und vierten Stimme wechsele den Rhythmus abermals. Und Sorge nicht nur für rhythmische Gegensätzlichkeit! Lege die Höhen- und Tiefenpunkte verschiedener Stimmen so, daß nicht zu gleicher Zeit nebeneinanderliegende Gipfel oder Senkungen auftreten; vermeide auch das Zusammentreffen von Phrasenwendungen mehrerer Stimmen; lege nach Möglichkeit die bewegtesten Stimmen nach oben und dämpfe die Bewegung in der Richtung zur Baßstimme, so daß diese die ruhigste ist, mußt du aber aus irgendeinem Grunde stark bewegte mittlere Melodiestimmen haben, so halte die übrigen um so ruhiger, überhaupt reduziere das melodische Leben stets da, wo es den wichtigeren linearen Bogen einer anderen Stimme stören würde; nach heftigen polyphonen Ausbrüchen gib dem Ohr Gelegenheit, sich auszuruhen, durch Einschalten von mehr akkordbetonten, weniger linearen Stellen. Und über allem: halte auch im wildesten polyphonen Getümmel immer den Harmoniegang klar.

2. *Satzstruktur.* a) Einzelstimmen. In der Behandlung der Einzelstimmen folgt man ganz den bisherigen Regeln, man vermeidet Chromatik, übermäßige und verminderte Fortschreitungen. Alles, was verschiedene Töne einer Stimme zu Gruppen zusammenschließen könnte, drängt man möglichst zurück: gebrochene Akkorde, Sequenzen, wiederkehrende Töne. Auffallende Sprünge ziehen oft die Aufmerksamkeit vom ausgewogenen polyphonen Gleichmaß der Gesamtstruktur ab und heften sie ans Geschehen einer Einzelstimme. Sextsprünge können daher oft recht störend erscheinen, auch zwei aufeinanderfolgende gleichgerichtete Schritte sind mit Vorsicht anzuwenden. Andererseits benutzt man gerade all diese mehr homophonen Satzmittel gern, um das kontrapunktische Geflecht etwas zu lockern, wenn dem Hörer das Gefühl der Entspannung gegeben werden soll. Je mehr wir in der Einzellinie die Wichtigkeit des Harmonischen (Zellen und Felder) zugunsten des Melodischen (Sekundgänge) eindämmen, um so sicherer wird ein intensiver polyphoner Effekt erzielt werden. Stufenweise Fortschreitung ist häufigem Sprungwerk vorzuziehen, beide Bewegungsarten sind sorgfältigst gegeneinander abzuwägen. Das Aufspalten der Einzellinie in gleichlange, zu leicht das Gefühl pendelschlägiger Regelmäßigkeit erzeugende Abschnitte ersetzt man durch Linienglieder unterschiedlicher Länge, und obwohl

diese Glieder deutlich abgesetzt werden sollen, sieht man doch darauf, die Zäsuren der gegeneinandergestellten Stimmen nicht zusammenfallen zu lassen (wie schon erwähnt), um durch solch dachziegelartige Schichtung die Dichte des kontrapunktischen Gewebes noch zu verdeutlichen.

Wie weit die melodische Selbständigkeit der Einzelstimme in der polyphonen Struktur gehen darf, ohne den Gesamteindruck ausgewogenen Miteinandergehens zu stören, ist schwerlich durch Regeln festzustellen. Manche lieben es, darin bis zum Äußersten zu gehen und durch ein gehäuftes Maß von melodischer Bewegung, von gegeneinandergestellten Melodieformeln die Harmonien weitestmöglich der Melodie zu unterwerfen. Andere sind mit einer leicht polyphonen Färbung homophoner Sätze schon zufrieden. Auch von den Aufführungsbedingungen eines Stückes, von der technischen und intellektuellen Fähigkeit seiner Spieler und Hörer hängt viel ab. Wie stets in diesem Buche werden wir uns erst mit einem in mittleren Regionen sich aufhaltenden Satzstile beschäftigen, ehe wir uns mit kühneren Versuchen abgeben.

b) Stimmenpaare. Übergeordnete Zweistimmigkeit. Da selbständige Bewegung jeder Einzelstimme in dem von der Harmonie abgesteckten Rahmen eine der hervortretenden Stileigentümlichkeiten kontrapunktischen Setzens ist, darf man die gleichgerichtete Bewegung von Stimmenpaaren nur mit Vorsicht anwenden, besonders hat man den Satz von der auffälligen Sonderart dieser Bewegungsform, der Parallele, möglichst freizuhalten. Wie immer macht das äußere Stimmenpaar Satzschwächen dieser Art am aufdringlichsten bemerkbar, darum verzichte man gerade in ihm gänzlich auf die Parallelbewegung und vermeide besonders parallele Sprünge. Selbst gleichgerichtete Sprünge ohne Parallele (z. B. a'-c''
c - f), die sonst anstandslos geschrieben werden könnten, sind als zu homophon-akkordisch hier nicht zu empfehlen – es sei denn, man wünschte mit allen derartigen Mitteln wiederum für Augenblicke die kontrapunktische Strenge zu mildern.

c) Gefälle und tonale Anlage. Starke harmonische Bausteine sind zwar auch im kontrapunktischen Stil notwendige Konstruktionsteile, und man wird sich ihrer überall da bedienen, wo nach Klangfolgen schwächeren Gefällwertes (Sextakkorde usw.) ein stabiler Klang dem Hörer das Gefühl harmonischer Sicherheit geben soll, oder wo die tonale Anlage nach Stützung durch gesicherte Harmonien verlangt. Ganz im Gegensatz zum homophonen Satz, in welchem ja der klare harmonisch-tonale Bau das Haupterfordernis war, dem durch häufiges Anbringen kräftiger Bausteine und Konstruktionsformen (Kadenzen, klar ausgebildete tonale Hauptfunktionen) entsprochen werden mußte, lassen sich in der Polyphonie solche säulenhaften Bauteile ohne Gefahr weiter auseinanderrücken,

so daß der zwischen ihnen liegende Raum durch Material geringerwertigen Gefalles ausgefüllt werden kann. Den Unterschied zwischen beiden Konstruktionsmethoden versteht man leicht, wenn man an zwei verschiedenartige Brückensysteme denkt: Manche Brücken ruhen auf zahlreichen Pfeilern, die massiv und haltbar im Flußbett ruhen und das über sie hinweggelegte Gewicht vielfach aufgespalten und gleichmäßig verteilt gemeinsam tragen. Das ist das Bauprinzip homophoner Sätze. Bei Hängebrücken hingegen ist die Tragfähigkeit in den wenigen Haupttürmen konzentriert, über welche die tragenden Bänder gleiten. Die von je zwei Türmen gleich weit entfernten Mittelzonen werden absichtlich instabil gehalten und müssen sich in ihrer statischen Funktion ganz auf die Kraft der Hauptträger verlassen. Die tonale Konstruktion kontrapunktischer Sätze folgt ähnlichen Bauregeln: Ist die Tonalität gut durchgedacht und durch einige „harmonische Hauptstützpunkte“ an weise auskalkulierten Stellen klar dargestellt, dann darf mittendrin das harmonische Gefüge locker gehalten, die Tonalität in schwacher und schwächster Form ausgearbeitet werden. Nicht nur sind für solche tonal freischwebenden, labilen Stellen die Klänge geringen Gefällwertes (Sextakkorde, Quartsextakkorde, Sexten, ja selbst die ④) mit (falls nötig) noch schwachen Formen der übergeordneten Zweistimmigkeit die willkommene Materialform, man wird auch gerade hier durch rhythmische Verschiedenheit der Stimmen und durch reichlich angebrachte Melodieformeln gerne die Harmonien zugunsten der Linien verzerren und undeutlich machen, wodurch dann die wenigen klar ausgedrückten tonalen Tragpfeiler sich um so deutlicher in ihrer Funktion darstellen. Kadenzen bringt man da an, wo diese Pfeiler besonders klar erkennbar sein sollen, und bei ihrer Anlage hat man sich zu überlegen, wie weit man das typisch kontrapunktische, früher erwähnte ziegelartige Übereinandergreifen der Stimmen zugunsten mehr ins Homophone reichender gleichzeitiger Stimmeneinschnitte lockern will.

3. *Melodieformeln in allen Stimmen.* a) Freie Töne. Von nun an können wir die schon vom zweistimmigen Satz her bekannten freien Töne \acute{F} und \grave{F} anwenden.



Die dort ausgesprochenen Warnungen seien hier mit besonderer Betonung wiederholt: Diese Formeltöne verursachen allzuleicht Gleichgewichtsschwankungen des Satzes; man wende sie deshalb mit Vorsicht an und sehe darauf, daß sie durch die Sekundgänge der Melodielinie gerechtfertigt sind. Im allgemeinen wird sich gerade in dreistimmigen Sätzen wenig Gelegenheit für freie Töne bieten, da außer den beiden im Beispiel 1 angeführten Fällen zum mindesten die als

F gedachten Töne sich meist als zwar »frei« im ersten Akkord erweisen, zum zweiten aber im Verhältnis eines in ihm schon vorhandenen oder ihn ergänzenden Akkordtones stehen. Wenn man will, mag man hier von »akkordischen Voraussetzungen« sprechen und die betreffenden Töne mit V statt F bezeichnen.



Ein Unterschied in der harmonischen Bewertung einer Fortschreitung ergibt sich dadurch nicht, da ja jeder Formelton, gleichgültig welches Zeichen er trägt, abseits der Harmonie steht.

b) Normalerweise werden die meisten Melodieformeln in der Oberstimme angebracht, die wenigsten in der Unterstimme; die Mittelstimme steht auch in ihrem Aufwand an Formeln zwischen den beiden Außenstimmen. Die Oberstimme kann alle Arten von Formeln enthalten; die drei Arten der Nebentöne mögen neben den anderen Formeln freigebig verwendet werden. Die von ihnen erzeugte starke Anspannung der melodischen Linie, welche in homophonen Anlagen stören würde, ist willkommen in kontrapunktischen Sätzen. Auch die beiden freien Töne mögen unter Beachtung der erwähnten Vorsichtsmaßregeln vorkommen. Auflösungen aufwärts von Vorhalten und Nebentönen sind in der Oberstimme ohne Bedenken anwendbar. Mit alledem ist man in der Mittelstimme schon viel vorsichtiger. Die freien Töne vermeidet man da gänzlich, mit dem N wird man sparsam umgehen müssen, besonders wenn er sich aufwärts auflöst. In der Unterstimme hält man sich noch mehr zurück, besonders wenn sie in tiefer Tonlage (Baß-Männerstimme) auftritt. Geht man stets von dem Wunsche aus, auch einen kontrapunktischen Satz trotz seiner prinzipiell komplizierteren Struktur in größtmöglicher Klarheit und Verständlichkeit darzustellen, so wird man leicht den Grund zu all diesen Maßregeln erkennen. Irgendwelche Sondervorschriften für die Behandlung der Formeln in den beiden unteren Stimmen sind überflüssig. Folgt man den vorstehenden allgemeinen Regeln, so kann das Formelwesen in den Unterstimmen nach denselben Gesichtspunkten behandelt werden, die für die Oberstimmenformeln gelten.

c) Die Quintparallelen ungleicher Funktion, wie wir sie in der fünfzehnten Übung kennengelernt haben, können ein wichtiges Satzmittel im dreistimmigen Kontrapunkt sein. Der zwiespältige Effekt von klanglichem Parallelgehen einerseits und funktionaler Ungleichheit andererseits ist gerade das, was der polyphone Satz mit seinen sehr differenzierten Spannungsunterschieden in der Tonbewegung braucht! Bis jetzt konnten diese Parallelgänge nur auftreten, wenn ein Akkordton in einer Stimme mit einer Melodieformel in einer anderen zu-

sammentraf. Von nun an können Quintparallelen ungleicher Funktion auch dann geschrieben werden, wenn das eine Paar der an der Parallele beteiligten Töne aus zwei Melodieformeln besteht; natürlich müssen es verschiedenartige Formeln sein. Aber auch dann schreibt man sie nur, wenn die Mittelstimme daran beteiligt ist. Folgende Fälle sind darum gut,

während ungleiche Formeln der beiden Außenstimmen keineswegs die Parallelwirkung unterdrücken und deshalb nicht zugelassen sind.

nicht:

Warum die beiden Formeltöne einer solchen Parallele verschiedenartig sein müssen, ist klar: bei gleichartigen Formeln wäre ja die gleiche Funktion der an der Parallele beteiligten Töne wieder hergestellt und damit die Bedingungen für eine regelrechte (zu vermeidende) Parallele gegeben.

nicht:

Oktavparallelen, deren ungleiche Funktion durch zwei ungleichartige Formeln verursacht wird, sind auch durch raffinierteste Satztricks nicht unschädlich zu machen; wir wollen sie daher in keiner Form verwenden.

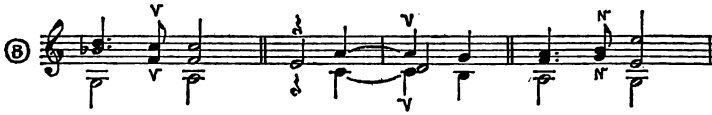
nicht:

d) Außer den vorgenannten Fällen, in denen zwei der drei Stimmen gleichzeitig Melodieformeln aufweisen, gibt es noch kompliziertere Formen von Formel-

häufungen, bei denen nicht einmal mehr auf strikte Gleichzeitigkeit als klärenden Faktor gesehen wird. Man wendet sie besonders gern mit Vorhalten (und konsequenterweise auch mit dem \mathcal{N}) an, bei denen im Augenblick, wo die Auflösung des \mathcal{V} oder \mathcal{N} in einer Stimme eintritt, ein Akkordton in einer anderen Stimme, dessen Anwesenheit zur Verständlichmachung dieser Auflösung eigentlich nötig wäre, sich schon wieder fortbewegt, so daß die Auflösung sozusagen rückwirkend tätig ist, während gleichzeitig der den \mathcal{V} oder \mathcal{N} auflösende Ton Teil eines Klanges wird, der ebenso kompliziert ist wie der \mathcal{V} -(\mathcal{N} -) Klang selbst oder sogar noch komplizierter.

Man verläßt sich in solchen Fällen auf die unübertreffbare harmonische Qualität des als Auflösung *erwarteten* (da durch den \mathcal{V} oder \mathcal{N} suggerierten) Klanges, den wir uns hier aus den Bestandteilen zweier zeitlich auseinanderliegender Klänge zurechtdenken, obwohl die Unschärfe der harmonischen Situation da ein ebenso verschwommenes Bild erzeugt wie ein Mehrfarbendruck, dessen einzelne Farbplatten ungenau zusammengedruckt wurden. Man hat sich natürlich immer zu fragen, ob der Grad harmonischer Kompliziertheit eines Satzes derart ist, daß solche auffälligen Gegeneinanderversetzungen sich, ohne seinen Stil zu stören, ihm einfügen lassen. Auch die Frage, bis zu welchem Maße der Klangkompliziertheit solche Formelhäufungen vorgetrieben werden dürfen, um als solche noch verständlich zu bleiben, ist nicht eindeutig und für alle Fälle zu entscheiden. Die unter e) des Beispiels 7 angeführte Verbindung dürfte wohl das Maximum an melodiefornelverursachter Klangballung sein, das wir unseren jetzigen dreistimmigen Vokalsätzen zumuten können.

e) Kommt durch die vorerwähnte Häufung von Melodieforneln eine Steigerung des polyphonen Effekts zustande, so läßt sich andererseits durch gewisse Formelhäufungen wiederum dem polyphonen Verlaufe eines Satzes entgegenwirken. Dann nämlich, wenn zwei gleichartige Formeln zu gleicher Zeit und in gleichem rhythmischen Werte auftreten.



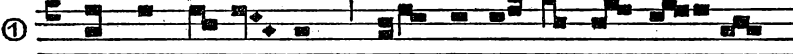
Solche Anordnungen haben nur dort Sinn, wo ein Nachlassen des strengen Linienspiels erwünscht ist und wo auch sonst ein Zurückgreifen auf die früher erwähnten homophonerer Effekte zum Entlasten und Glätten des Satzes dient. Auch hier ist kluges Abwägen am Platze in bezug auf die Stellen des Verlaufes, in denen solche entspannende Figuren benötigt werden.

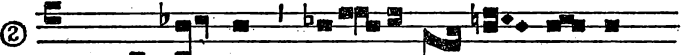
f) Da man im kontrapunktischen Satze das gleichzeitige gleichgerichtete Springen der beiden Außenstimmen vermeidet (abgesehen von den eben erwähnten Fällen homophoner Entspannung) und die Melodieformeln beim Urteil über die Harmoniefortschreitungen ja ausgeschaltet werden, könnte man sich fragen, ob Verbindungen wie die folgenden und ähnlich geartete Kombinationen von Akkordton- und Formelfortschreitungen nicht als solche Sprünge anzusehen seien. Sie sind es nicht, da der infolge seines Formelcharakters zwar schwache, aber doch klar bemerkbare melodische Effekt des beteiligten Sekundschrilles den Sprung zudeckt.

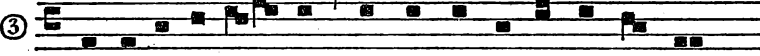


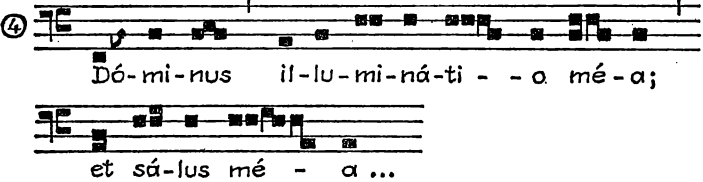
B. Arbeitsvorgang

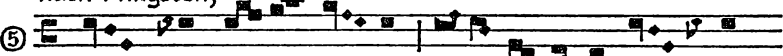
Aufgabe 1 1) Die folgenden Melodievorlagen sind kontrapunktisch auszu-
setzen.

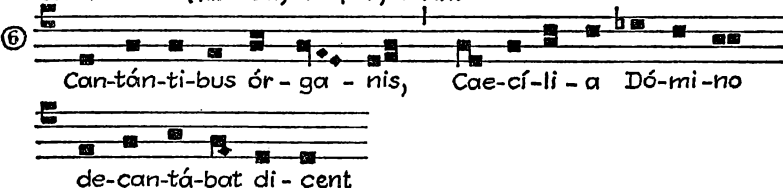
① Sonntag Sexagesima. Comm.

In - tro - í - - bo ad al - tá - re Dé - i ...

② Passionssonntag. Offert.

Con - fi - té - bor tí - - bi, Dó - mi - ne ...

③ Himmelfahrt, Vesper, 1. Ant.

Ví - ri Ga - li - laé - i, quid as - pí - ci - tis in caé - lum? ...

④ 4. Sonntag nach Pfingsten, Intr.

Dó - mi - nus il - lu - mi - ná - ti - - o mé - a;
et sá - lus mé - a ...

⑤ 6. Sonntag nach Pfingsten, Grad.

Má - gnus Dó - mi - nus et laudá - bi - lis val - de ...

⑥ Cäcilienfest (22. Nov.) Vesper, 1. Ant.

Can - tán - ti - bus ór - ga - nis, Cae - cí - lí - a Dó - mi - no
de - can - tá - bat di - cent

Die hier gegebenen gregorianischen Melodien müssen zuerst umgeschrieben werden. Über die Zeichen, Tonhöhen- und Zeitwerte der Choralnotation siehe die betreffenden Instruktionen im Liber Usualis. Bei der Übertragung nehmen wir auf die dort angenommenen Längenwerte der Noten keine Rücksicht: wir wenden beliebige Notenwerte an. Längen verschiedener Dauer sind empfehlenswert (uniforme Längen erschweren oft die Arbeit), ebenso beträchtliches Strecken der Melodien. Kurze Notenwerte in den Übertragungen würden die Vorlagen nahe den früher geübten homophonen Stücken bringen und keine Zeit für die kontrapunktische Entfaltung der zuzufügenden Stimmen lassen. Die Vorlagen können in beliebige Tonalitäten versetzt werden, jedoch so, daß sie als Mittelstimme verwendet werden können und Raum für die melodische Bewegung der Oberstimme und der Unterstimme lassen.

Ist eine zufriedenstellende Transposition und Zeitlängeneinteilung gefunden, so fügt man den Text ein. Die Textverteilung braucht sich nicht ans Original zu halten. Sätze, Satzteile und Worte können wiederholt werden, wobei natürlich auf sinnge-
mäßige Ordnung gesehen werden muß. Auch diejenigen Textteile, welche die hier gegebenen Bruchstücke fortsetzen (siehe Liber), können herangezogen werden. Die Akzentsetzung der Worte ist im Liber gegeben (und in den hier gegebenen Ausschnitten kopiert), man beachte aber, daß sehr oft Silbenlänge gegen Silbenakzent ausgespielt und ausgewechselt werden kann. In dieser Frage sowie derjenigen der Silbentrennung ist natürlich eine wenn auch nur rudimentäre Kenntnis der lateinischen Sprache nötig, deren Aneignung dringend empfohlen wird.

Füge der aufgeteilten und mit Text versehenen Vorlage einen Stufengang bei. Dieser hat, wie immer, prinzipiell natürlich nichts mit der benötigten realen Baßstimme zu tun. Geschickte tonale Einteilung, Abwechslung in der Harmonieverteilung, weises Plazieren wiederkehrender Töne, Gegeneinanderstellung der Harmonielängen, Zurückdrängen starker homophoner Satzmittel (Kadenzen) – all dies ist besonders zu beachten. Selbst wo die Vorlagen mehrdeutige tonale Anlagen zulassen, errichte man doch tonale Einheiten, bei denen zum mindesten am Anfang und Schluß die ϕ klar zu erkennen ist.

Aus der Kombination Vorlage + Stufengang wird nun die reale

Unterstimme entwickelt. Beachte alles, was über kontrapunktische Konstruktion früher gesagt worden ist. Spiele die beiden Stimmen zusammen, verbessere. Um eine schmiegsame Linienführung zu erhalten, ist es manchmal nötig, den Stufengang zu korrigieren. Umänderungen dieser Art sollten aber nur die untergeordneten Stellen des Stufengangs betreffen. Versieh die fertige Unterstimme mit Text. Schreibe die Oberstimme. Sie, wie auch die untere Rahmenstimme, darf nicht aus einem wahllosen Aneinanderreihen verschiedenster Melodiefloskeln bestehen; man vermeide unter allen Umständen das übliche, musikalisch nichtsagende Schulkontrapunktieren. Durch das Wiederkehren und Abwandeln einiger melodischer Hauptmotive, spärlich unterbrochen (und dadurch unterstützt) von freieren Teilchen, suche man überzeugende melodische Einheiten zu konstruieren. Füge auch dieser Stimme den Text bei.

Bei den Texten der Außenstimmen kann man entweder nach leichter Wortverständlichkeit zielen – in diesem Fall läßt man die Silbeneinteilung in beiden Stimmen möglichst zusammenfallen – oder man strebt nach großer Mannigfaltigkeit. Dann wird man gern syllabische und melismatische Deklamation gegeneinander versetzen. Die kontrapunktische Wirkung des musikalischen Liniengewebes wird durch diesen Wortkontrast noch erhöht, allerdings auf Kosten klarer Verständlichkeit der Deklamation und der Struktur überhaupt.

Die hier erläuterten Arbeitsgänge finden sich in den folgenden Notenbeispielen ausgeführt:

Musterbeispiele zur Aufgabe 1
Melodievorlage,

①

Se - dé - runt prin - ci - pes

Verschiedene Weisen rhythmischer Aufteilung der Vorlage,

②

Langsam

a)

Se - de - - runt _____ prin - - ci - pes, _____ se -

- - de - runt prin - ci - pes, _____ se - de - runt prin - ci - - - pes.

Lebhaft

b)

 Se - - - - - de - runt -
 prin - - - - - ci - -
 - pes, prin - - - ci - - - pes.

Ruhig bewegt

c)

 Se - - de - runt prin - ci - pes, se - - de -
 - - - - runt prin - - - ci - - pes.

Stufengang zur Aufteilung c),

③

Stufengang, in eine reale Baßlinie umgewandelt und der Vorlage angepaßt,

④

Fertiges Stück.

⑤

Ruhig bewegt

1 *p* *v* 2 *v* 3 *p*
 Se - - de - - runt prin-ci - - pes, prin - -

p *w* *w*
 Se - - - de - - - runt prin - ci -

p *d* *d* *w* *d*
 Se - de - - - - runt, se - de -

7 *v* 8 *mf* *v* 9 *dim.* 10 *p* *d*
 - - - ci-pes, prin - ci-pes, sede - runt prin - ci-pes.

mf *v* *w* *dim.* *p* *d*
 prin - - - ci - - pes.

d *dim.* *w* *d* *w* *v* *w* *p* *d*
 - - ci - pes, se - de - - runt prin - - ci-pes.

4 *d* 5 *cresc.* *v* *v* 6 *d*
 - ci - pes, se - de - runt, se - de - - runt prin -

cresc. *v* *v* *w* *v*
 - pes, se - - - de - - - runt

d *cresc.* *d* *mf* *d*
 - - - runt, se-de - runt prin - - -

Es empfiehlt sich, noch weitere Aufgaben dieser Art zu lösen.
 Eine unerschöpfliche Quelle von Vorlagen findet sich im Liber Usualis.

2. *Imitationstechnik*. Das Wachstum musikalischer Formen läßt sich in drei grundsätzlichen technischen Vorgängen der Tonkombination erschöpfend darstellen: a) eine gegebene (schon zur Verständlichkeit entwickelte) strukturelle Einheit (Melodie, Motiv, Akkordfolge, rhythmische Gruppe, tonale Strecke ...) wird wiederholt, b) sie wird auf melodische, harmonische oder rhythmische Weise variiert, c) sie wird durch eine andere Einheit abgelöst. (Näheres über die Variationstechnik in einem späteren Kapitel.) Diese drei basischen Vorgänge des Formenwachstums können in unendlich abgestuften Graden untereinander kombiniert werden.

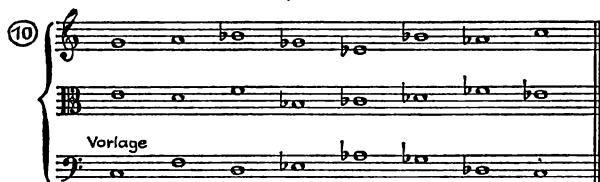
Die Imitationstechnik geht aus einer Verbindung von Wiederholung und Variation hervor. Strukturelle Teile kleineren Ausmaßes (Motive, kurze Melodien) jedoch im Besitz markanter Merkmale werden wiederholt und dabei abgeändert. Das kann auf verschiedene Weisen geschehen. In der einfachsten Weise wird die zu imitierende Einheit auf eine andere Tonhöhe transponiert.

Sie behält dann nicht nur ihre ursprüngliche rhythmische Form, sondern schreitet auch in den vorher benutzten Intervallfolgen voran. Diese Art Imitation, für den Bau größerer kontrapunktischer Formen (z. B. Fugen) von Wichtigkeit, spielt bei der Errichtung kleinerer linearer Gebilde, in denen die Imitation auf klarste und unmittelbar verständliche Art erscheinen soll, keine große Rolle. Wichtiger sind: ein gegebenes Material (Beispiel 6) ändert außer der Tonhöhe den Rhythmus, behält aber die gleiche Intervallfolge.

Oder ein gegebenes Material (wiederum Beispiel 6) ändert außer der Tonhöhe seine Intervalle, behält aber seine rhythmische Ordnung bei.



Die ursprüngliche Akzentlage braucht dabei nicht eingehalten zu werden. Die erste dieser beiden Imitationsarten läßt wegen der mit ihr verbundenen starken Abweichung des metrischen Grundrisses das Ausgangsmaterial nur mit Mühe erkennen, sie wird deshalb nicht überall anwendbar sein. Hingegen ist die zweite diejenige, welche unmittelbar als variiert-wiederholte Anführung verstanden wird. Sie soll deshalb hier geübt werden. Man schreibe zuerst, den bekannten Regeln folgend, einen dreistimmigen Satz, Note gegen Note.



Zwei der Stimmen benutze man zur Imitation. Die eine bringt ein Motiv, das von der anderen übernommen wird. Der Eintritt der Imitation kann nach einer größeren Zahl von Schlagzeiten erfolgen,



er kann nach wenigen Schlägen da sein

Grazioso

12

Musical score for 'Grazioso' in 3/4 time. It consists of two systems of three staves each. The first system includes a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (alto and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the tempo/mood is 'Grazioso'.

oder er folgt dem Ausgangsmaterial auf dem Fuße.

Heiter

13

Musical score for 'Heiter' in 3/4 time. It consists of two systems of three staves each. The first system includes a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (alto and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the tempo/mood is 'Heiter'.

Man muß bei allen Imitationsanordnungen stets darauf achten, daß die Bezugnahme auf das Vorbild erkennbar bleibt und das als Imitation Beabsichtigte nicht schon als Wechsel in ein neues

Material verstanden wird. Um klarzumachen, daß eine Imitation erfolgt, muß beim Auftreten des imitierenden Materials die Originalstimme melodisch und rhythmisch reduziert werden.

Mäßig schnell

Nach demselben Rezept läßt man die Imitationen in allen drei Stimmen stattfinden.

Aufgabe 2 Schreibe etwa zehn dreistimmige Sätze. Vorlage oben, mitten oder unten. Versieh sie nach den vorhergegangenen Beschreibungen und Mustern mit Imitationen.

Aufgabe 3 Verarbeite die folgenden Motive zu Stücken imitatorischen Stils. Schreibe für drei Singstimmen. Zwei der Stimmen beteiligen sich an der Imitation. Mehr als 5–6 mal sollte das Imitationsmotiv nicht in einem Stück auftreten. Nur das angegebene Material wird imitiert, ein Stück soll also kein zweites imitiertes

Material enthalten. Ehe man auszuarbeiten beginnt, werde man sich über die Einteilung der harmonischen Dichte klar und richte die übrige (ruhig zu haltende) Stimme danach ein. Erst hiernach setze man die Imitationen ein, wobei an der nichtimitierenden Stimme und der harmonischen Dichte ab- und zugegeben werden kann. Ziehe den Stufengang aus, beurteile ihn; ändere ihn, falls nötig, und ändere daraufhin rückwirkend den Satz. Sodann kann man auch noch der ruhiggehaltenen Stimme Imitationen einfügen, vorausgesetzt, daß keine Überladung eintritt. Singe das Ganze, dann spiele es.

15 *Breit*
f

16 *Scherzando*
p

17 *Lebhaft*
ff

18 *Leicht bewegt*
pp

19 *Ruhig*
mf

20 *Gehend*
mf

21 *Maestoso*
f

22 *Lustig*
mf

23 *Grazioso*
p

24 *Schnell*
f

The image shows a musical score for ten measures, numbered 15 to 24. Each measure is preceded by a circled number and a tempo or dynamic marking. The markings are: 15: Breit, f; 16: Scherzando, p; 17: Lebhaft, ff; 18: Leicht bewegt, pp; 19: Ruhig, mf; 20: Gehend, mf; 21: Maestoso, f; 22: Lustig, mf; 23: Grazioso, p; 24: Schnell, f. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 15 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Measure 16 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Measure 17 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Measure 18 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Measure 19 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Measure 20 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Measure 21 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Measure 22 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Measure 23 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Measure 24 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.

Zwanzigste Übung

Der Tritonus

A. *Arbeitsmaterial*

1. *Der Tritonus.* Ehe wir darangehen, die in dieser Übung anzuwendenden neuen Akkorde zu untersuchen, müssen wir uns eine Weile mit ihrem charakteristischsten Intervall, dem Tritonus, beschäftigen.

Wie wir schon oft festgestellt haben, verstehen wir unter dieser Bezeichnung sowohl die übermäßige Quarte wie auch die verminderte Quinte. Wir müssen uns jetzt endlich einmal über die Berechtigung hierfür klarwerden.

In dem Raum zwischen der Quarte und der Quinte einer Tonalität liegen nicht nur die erwähnten beiden Tritonen, übermäßige Quarte und verminderte Quinte. Gibt man nämlich der natürlichen Quarte (3:4, 498 Cent) nach oben und der Quinte (2:3, 702 Cent) nach unten eine Abweichungserlaubnis von der Größe eines pythagoräischen Kommas (24 Cent), in welcher sie noch als Quarte bzw. als Quinte verstanden werden können, so verbliebe für alle Tritonen ein Raum von 156 Cent übrig – ein Raum also, der kaum um ein pythagoräisches Komma kleiner ist als der kleine Ganzton (= 182 Cent). Innerhalb dieses Raumes kann der eine von zwei den ♯ bildenden Tönen je nach Bedarf so hin und her geschoben werden, daß eine unendliche Zahl von Tritonen ermöglicht wird. Zwar gibt es in dieser Region unendlicher Variabilität immerhin einige Punkte, die als Ergebnisse theoretischer Spekulation einen festen Platz zugewiesen bekamen, wie

der niedrigste ♯ der Obertonreihe (4:7, 583 Cent)

die »natürliche« übermäßige Quarte (590 Cent)

der ♯ in der zwölftönigen Temperatur (600 Cent)

die »natürliche« verminderte Quinte (610 Cent)

der pythagoräische ♯ (612 Cent),

aber in der praktischen Musik spielen diese feinsten, nicht in akkuraten Größen fühl- und singbaren Intervallunterschiede keine Rolle. Man adjustiert da nur sehr grobschlüchtig, indem man Tritontöne, die sich melodisch nach oben bewegen, etwas höher nimmt als entgegengesetzt laufende, und indem je nach dem Verlauf der Tonalität alle erdenklichen akkordischen Komma-

rungen in den Größen zwischen Schisma (2 Cent) und Großer Diesis (63 Cent) unbewußt vorgenommen werden. Da wir somit wohl theoretisch 'genaue \mathfrak{Y} -Größen errechnen können, praktisch aber diese Genauigkeit ohne Bedeutung ist, so brauchen wir auch nicht zu versuchen, die Halbgenauigkeiten unserer Notation als für den Tonsatz bindend anzusehen, indem wir zwischen übermäßiger Quarte und verminderter Quinte unterscheiden. Wir behandeln einfach das Intervall, *als ob* es ein zwölftonig temperiertes Größenmaß besäße, wissen aber, daß es sich fast um die Größe eines ganzen Tones ausdehnen und zusammenziehen läßt. In der Schreibweise versuchen wir aber trotz ihrer prinzipiellen Nichtgenauigkeit immerhin, etwas von der proteushaften Eigenart des \mathfrak{Y} einzufangen; wir benutzen nämlich den Unterschied zwischen \sharp - und \flat -Notation, um wenigstens die Leitertonfunktion von \mathfrak{Y} -Tönen so deutlich wie möglich auszudrücken. Wie wir immer wieder erfahren werden, ist das bis zu einem gewissen Grade tonaler Kompliziertheit möglich, darüber hinaus lassen sich die tonalen Verhältnisse nicht mehr korrekt in der Notation ausdrücken. Es bleibt immerhin bewundernswert, eine Schreibweise sich einer tonalen Entwicklungsstufe erfolgreich anpassen zu sehen, an die bei der Einführung der Notation nicht im geringsten gedacht werden konnte.

Der Vergleich mit einem anderen, uns schon mehr geläufigen Intervall soll uns helfen, die Eigenart des \mathfrak{Y} noch besser zu verstehen. Ich meine die $\textcircled{23}$. Betrachten wir einmal sie und die sie betreffenden Abmessungen! Wenn wir der $\textcircled{2}$ (8:9, 204 Cent) ebenfalls (wie vorher der $\textcircled{4}$) einen oberen Spielraum von 24 Cent geben, der das Verstehen des $\textcircled{2}$ -Klages als solchem noch zuläßt, so würde die $\textcircled{23}$ frühestens bei 228 Cent über der ϕ anfangen und ein pythagoräisches Komma unter der $\textcircled{3}$ (386 Cent), also bei 362 Cent enden. (Theoretisch würde allerdings ein chromatischer Halbton über der $\textcircled{2}$, nämlich 204 Cent und 70 Cent, noch als übermäßige Sekunde anzunehmen sein.) Dieser Raum der $\textcircled{23}$, von der obersten Grenze der $\textcircled{2}$ bis zur untersten der $\textcircled{3}$, ist zwar auch noch von beträchtlicher Größe (er entspricht dem Halbton 15:16 und dem syntonischen Komma = 134 Cent), aber immerhin kleiner als die 156 Cent des gesamten \mathfrak{Y} -Bereiches und außerdem – das ist der wesentliche Unterschied! – findet sich ja in diesem Terzraum ein Intervall, das in seiner leicht erkennbaren, ebenso leicht spiel- und singbaren Abmessung als »natürlich« empfunden wird: die $\textcircled{23}$ (5:6, 316 Cent), während sich innerhalb der tritonischen 156 Cent kein solcher praktisch leicht spielbarer Punkt findet. Geben wir auch der natürlichen $\textcircled{23}$ wiederum den erwähnten Spielraum des pythagoräischen Kommas (24 Cent) nach beiden Seiten (292 – 316 – 340 Cent), so bleibt zwischen der so festgesetzten unteren Grenze und der tolerierten $\textcircled{2}$ (228 Cent) ein Raum von 64 Cent (Große Diesis), und nach oben bis zur tolerierten $\textcircled{3}$

(362 Cent) das syntonische Komma (22 Cent). Da das Gefühl der Spieler und Sänger für die Naturreinheit von ③ und ②③ sie diese »leeren Räume« kaum in wohlabgemessener Weise betreten läßt – obwohl freilich schon ein starkes Vibrato hineinschlagen kann –, ist die Vagheit, die beim ⑧ sich über 156 Cent erstreckt, hier kaum größer als die dem Intervall selbst zugebilligte Toleranz von 2×24 Cent, und selbst, wenn sie gelegentlich weiter ausschlägt, gibt uns die immer wieder leicht erreichbare Nähe des »natürlichen« Intervalls einen festen harmonischen und tonalen Halt, den wir der geschilderten Umstände wegen beim ⑧ nicht haben können. Einige der theoretisch fixierten Größenunterschiede im Bereiche der ②③ sind:

übermäßige Sekunde (c-dis), »natürlich« (274 Cent),

pythagoräische ②③ (27:32, 294 Cent),

zwölfköpfig temperierte ②③ (300 Cent), natürliche ②③ (5:6, 316 Cent).

Auch hier »tun wir so«, als ob das Intervall ein für allemal dieselbe Größe hätte, und nehmen es mit allen seinen Kommaabweichungen als 5:6. Und auch hier machen wir trotz dieser Normalisation einen Unterschied in der Notation, indem wir nach Möglichkeit klare harmonische Verhältnisse auszudrücken suchen: ist der Ton dis' der obere Ton einer ②③, so muß der untere als his notiert werden; ist der untere Ton einer ⑤ ein as, so kann der obere keinesfalls ein dis' sein, sondern muß als es' notiert werden. Beim Notieren von A-Intervallen kann man fast immer dieser Regel folgen und die korrekte harmonische Gestalt des Intervalls anzeigen, nur gelegentlich mag bei einer ②③ die Frage aufkommen, ob sie nicht ihrer tonalen Funktion nach als übermäßige Sekunde notiert werden sollte. Bei den B-Intervallen wird man dagegen oft im Zweifel sein ob die Notation die harmonische Erscheinungsform eines Intervalls (zum Beispiel ②⑦ c'-b') oder seine tonale Funktion ausdrücken soll (übermäßige Sexte c'-ais') – in der vorliegenden Übung kommen wir allerdings noch nicht vor diese Entscheidung. Beim ⑧ gibt es nach all dem bisher Erklärten überhaupt keine den *Intervallwert* korrekt ausdrückende Schreibweise, sondern nur eine, welche die *tonale* Funktion des Intervalls nach Möglichkeit klar darstellt. Die etwas primitive, aber doch ziemlich zuverlässige Regel dafür lautet: wenn irgend möglich, schreibe denjenigen Ton eines ⑧, welcher als ↑ oder ↓ einer wirklichen oder gedachten φ fungiert, derart, daß er diese φ mit einem diatonischen (nicht chromatischen) Halbtonschritt erreichen kann.

2. *Auflösung des Tritonus*. Der ⑧ läßt sich im tonalen Gefüge am einfachsten und sichersten behandeln, indem man ihn »auflöst«. Der musikalische Begriff der Auflösung entspricht dem psychologischen der Entspannung. Sucht man nach dem Effekt der Entspannung beim Hören von harmonischen Fortschreitungen in musikalischen Strukturen, so wird man ihn allenthalben finden:

beim Erreichen eines verhältnismäßig einfachen Klanges nach vorangehenden komplizierteren (Entspannung des harmonischen Gefälles; Entspannung, verursacht durch Akkordtöne nach Melodieformeln), beim mengenmäßigen Verringern des Klanges, beim Eintreten von tonikanäheren und tonal-funktional wichtigeren Klängen, nach tonikaferneren und unwichtigeren.

Der letztgenannten Art der Entspannung, die mit tonalen Mitteln arbeitet, gehört auch die Auflösung des ♯ an. Sie beruht im wesentlichen auf der oben erwähnten Halbtonregel: man versteht einen der ♯ -Töne als ♯ oder ♭ einer ϕ , die naturgemäß im (diatonischen) Halbtonabstand zu ihm steht. Wir wollen im folgenden vorderhand nur über die gebräuchlichste, sicherste und banalste Art der ♯ -Auflösung reden, diejenige nämlich, bei welcher die Funktion des ♯ ausgenutzt wird. Über die Auflösung mit Hilfe des ♭ und über andere ♯ -Verbindungen soll erst später gesprochen werden.

Man führt also den als ♯ gedachten Ton zu seiner ϕ . Der andere Ton des ♯ muß dann je nach Bedürfnis als übermäßige Quarte oder verminderte Quinte notiert werden (doppeltübermäßige und doppelverminderte Intervalle sind nicht gestattet!) und wird in entgegengesetzter Richtung einen diatonischen Halbton oder einen Ganzton abwärts geführt. Durch diesen gegenbewegten Stimmenlauf wird dann entweder eine der Terzen oder eine der Sexten erreicht, deren Grundton die gedachte ϕ ist und deren nach Dur oder Moll entscheidende harmonische Bestätigung in der zweiten Stimme zu finden ist.

The image contains two musical staves. The first staff shows a sharp sign (♯) above a note, with a double sharp sign (♯♯) below it, and a sharp sign (♯) below the staff. The second staff, labeled 'nicht:', shows a sequence of notes with sharp signs above them, and sharp signs below the staff, illustrating the resolution process.

Aufgabe 1 Spiele mindestens 20 verschiedene Tritonen und löse sie in der beschriebenen Weise auf. (Jeder ♯ hat – je nach der Schreibweise, in der er gedacht ist – zwei verschiedene Auflösungen, von denen jede in Dur- oder Mollform auftreten kann.)

3. *Der Tritonus als Akkordbestandteil.* Um neue Akkorde zu erhalten, setzen wir nun den ♯ zwischen die beiden (zusammen erklingenden) Töne eines A-Intervalls. Von diesem nunmehr entstehenden dreitönigen und dreiintervalligen Klang sind also zwei Intervalle bekannt. Das sich ergebende dritte ist dann entweder auch wieder ein A-Intervall oder ein B-Intervall. B-Intervalle treten hiermit zum ersten Male als selbständige Klänge auf, nicht nur mehr als solche, die wie bisher durch melodische Mittel (Melodieformeln) der Harmonie eingefügt

wurden. Auch in dieser etwas erweiterten Form des harmonischen Materials müssen wir zunächst wieder auf Einfachheit und leichte Behandlungsmöglichkeit achten, damit wir nicht gleich zum Beginn in tonale Schwierigkeiten geraten. Deshalb verwenden wir in dieser Übung von den B-Intervallen ausschließlich die ⑥⁷ und die ②; die ⑦ und die ⑩ sind noch nicht zugelassen. Ferner wollen wir noch zwei anderen Konstruktionsregeln folgen:

- 1) Ein Akkord darf nicht mehr als ein einziges B-Intervall enthalten.
- 2) Außer dem \mathcal{V} wird kein anderes vermindertes oder übermäßiges Intervall verwendet (wieder einmal unsere alte, sich auf Eigenheiten unserer Notation stützende Sicherheitsregel!).

Nicht alle A-Intervalle lassen sich unter diesen Bedingungen als die Versuchskaninchen, denen der \mathcal{V} eingepflegt wird, gebrauchen. Nur die Terzen und Sexten sind dazu geeignet. Der einzusetzende dritte Ton kann zum oberen oder zum unteren Ton der betreffenden Terz oder Sexte in \mathcal{V} -Beziehung gebracht werden. Das ergibt folgende acht Akkorde:



Andere, durch enharmonische Auswechslung erreichte Notationen dieser Klänge, wie



sind nach der vorangehenden Regel nicht zugelassen.

Es gilt nun, diese acht neuen Akkorde nach ihren harmonischen und tonalen Eigenheiten zu beurteilen, und zwar soll das wieder nach den in der sechzehnten Übung aufgestellten Grundsätzen geschehen. Dafür müssen wir zusammenfassend die drei Intervallarten betrachten, aus denen sich unsere Akkorde zusammensetzen – selbst auf die Gefahr hin, durch teilweise Wiederholung von Oftgesagtem die nach landläufiger Meinung ohnehin zu theoretischen Erörterungen gehörende Langeweile zu erzeugen. – Die A-Intervalle sind in *harmonischer* Hinsicht stabil und eindeutig; sie haben einen unveränderlichen Grundton, der in den kräftigsten unter ihnen (⑤ ③ ②³) durch den tieferen der beiden Intervalltöne dargestellt wird und in den übrigen (④ ⑤⁶ ⑥) durch den höheren. In *tonaler* Hinsicht werden sie stets zuerst als tonale Zentren aufgefaßt, indem der Intervallgrundton als ϕ verstanden wird. Ist durch die tonale Anlage diese Interpretation unmöglich, so werden wir gezwungen, ihnen eine andere tonale Bedeutung zu geben, und wir ziehen jeweils diejenige vor, welche nach

der Rangordnung tonaler aktiver Funktionen am höchsten steht. Der Grundton des Intervalls bestimmt den Platz, den es in der Tonalität einnimmt.

In den beiden B-Intervallen, die in vier unserer acht neuen Klänge als Konstruktionsbestandteil auftreten, ist die Feststellung ihrer harmonischen Gestalt auch einfach genug: Zufolge unserer theoretischen Untersuchungen ist der untere Ton der $\textcircled{67}$ als Grundton anzusehen, und in der Umkehrung dieses Intervalls, der $\textcircled{2}$, ist deshalb an den oberen Ton diese Funktion gebunden. In diesem ihrem harmonischen Werte – also in ihrer Stellung in der Reihe 2 – folgen $\textcircled{67}$ und $\textcircled{2}$ unmittelbar hinter dem A-Intervall $\textcircled{56}$. In tonaler Beziehung können die beiden Intervalle $\textcircled{67}$ und $\textcircled{2}$ allerdings kaum ebenso wie die A-Intervalle verstanden werden. Sie lassen sich nur mit Mühe so interpretieren, daß einer ihrer Töne eine ϕ repräsentiert. Der andere würde dann als $\text{IV}\backslash\text{VII}$ oder II verstanden werden, und zu dieser Definition würde man nur greifen, wenn sich keine bequemere darbietet. Zum Glück ist das jedoch der Fall. Jede $\textcircled{67}$ wird am leichtesten als die Konstellation $\delta \textcircled{9}$ aufgefaßt, die $\textcircled{2}$ deshalb als $\textcircled{9} \delta$. Allerdings könnte man bei der $\textcircled{2}$ oft im Zweifel sein, ob nicht das nahe Beieinanderliegen beider Töne doch die Deutung ϕII nahelegte, und es mögen viele Fälle auftreten, wo der untere Ton der $\textcircled{2}$ einer durch Menge, Stellung und Stütze festgestellten ϕ entspricht; dann wäre die Deutung $\textcircled{9} \delta$ unmöglich gemacht, obwohl der bloße harmonische Wert des Intervalls noch immer diese tonale Interpretation suggerieren würde.

Die $\textcircled{67}$ könnte noch in anderer Weise als aus tonal hauptfunktionalen Tönen bestehend gehört werden, nämlich als $\downarrow \uparrow$, was aber beim Fehlen irgendwelcher tonaler Hilfen nur mit beträchtlicher interpretatorischer Anstrengung geschehen könnte (auch hierüber wurde schon in der sechzehnten Übung gesprochen). Entsprechend würde die $\textcircled{2}$ als $\uparrow \downarrow$ gedeutet werden können. Beides kommt aber jetzt für uns noch nicht in Frage, da allein die festgesetzte Schreibweise die durch diese Symbole angedeuteten Fortschreitungen nicht erlaubt.

In tonaler Beziehung bereiten die B-Intervalle einige Konfusion, wenn sie zugleich mit A-Intervallen in einem Akkord auftreten. Leicht können dann *tonal* aktiv-funktionale Töne von B-Intervallen mit dem aus den Intervallwerten der A-Intervalle abgeleiteten Akkordgrundton (also einer *harmonischen* Tatsache) in Widerspruch geraten. Da, wie schon wiederholt betont, die tonale Bedeutung eines Intervalls immer wichtiger ist als seine harmonische, bestimmt dann trotz harmonischem Höherwert des A-Intervalls das B-Intervall die tonale Bedeutung des Klanges: der Ton, an den sich die höchstwertige aktive tonale Funktion knüpft, gilt als Grundton des Akkords und wird als solcher zur tonalen Berechnung in den Stufengang gesetzt. Wir müssen daher die Grundsätze, welche wir zur Bestimmung eines Akkordgrundtones aufstellten (siehe achte und zwölfte

Übung) etwas erweitern. Dort sagten wir: In Drei- und Mehrklängen ist der Grundton des in ihnen enthaltenen wertvollsten Intervalls der Grundton des Gesamtklanges (also eine ausschließlich nach harmonischen Gesichtspunkten getroffene Entscheidung). Diese Grundregel erweiterten wir später mit den Betrachtungen über das *Anhäufen* von Intervallgrundtönen, wodurch Akkordgrundtöne sich ergeben (ebenfalls wieder ein Urteil auf harmonischer Grundlage). Und nun fügen wir hinzu: In Klängen, die nicht ausschließlich A-Intervalle enthalten und nicht einen durch das Anhäufen von Intervallgrundtönen festgestellten Grundton besitzen, gilt derjenige Ton als Grundton, der die höchstwertige aktive tonale Funktion ausübt (zum erstenmal also eine Grundtonentscheidung nach tonalen Erwägungen). Hiermit haben wir die endgültige, für sämtliche noch denkbaren Klänge gültige Grundtonregel aufgestellt. In der später folgenden Analyse unserer neuen Akkorde werden wir sie bestätigt finden. Der \mathfrak{V} , den wir zwischen die zwei Töne eines A-Intervalls einfügen, gibt im Lichte all unserer harmonisch-tonalen Betrachtungen nun auch keine Rätsel mehr auf. In harmonischer Beziehung hat er weder mit den A- noch den B-Intervallen etwas gemein. Er hat keinen Grundton und damit auch keine harmonische Bedeutung. Er kann nur als *tonale Erscheinung* gehört und verstanden werden. Aber auch als solche erlaubt er nicht, wie die anderen Intervalle, unmittelbare klare Entscheidungen. Obwohl sich nämlich seine beiden Töne im Sinne von aktiven tonalen Hauptfunktionen verstehen lassen, weiß man doch nie ganz genau (vorausgesetzt, man sieht nicht das Notenbild, in dem ja schon eine Entscheidung getroffen ist!), ob man die Kombination $\mathfrak{V} \uparrow$ oder $\mathfrak{V} \downarrow$ vor sich hat. Dieser Zwiespalt wird uns später noch viel Überlegung und Arbeit kosten. Im akkordischen Zusammenwirken der drei Intervallarten lassen sich unsere acht Klänge aufgrund unserer Konstruktionsbedingungen und der dreifachen Regel zur Akkordgrundtonbestimmung (bestes Intervall, Intervallgrundtonhäufung, stärkste tonale Funktion) in drei verschiedene Gruppen einteilen.

Zur ersten Gruppe gehören zwei Akkorde. Sie bestehen aus $\mathfrak{V} + 1$ A-Intervall + 1 B-Intervall (b, c).



Der Grundton des A-Intervalls fällt mit dem des B-Intervalls zusammen, und dieser Ton ist darum regelmäßig (Grundtonhäufung!) der Grundton des Klanges. Was auch immer der tonale Zusammenhang sein möge, in dem diese Klänge auftreten, ihr Grundton verändert sich nicht, er bleibt wie die Grundtöne unserer ursprünglichen sechs, nur aus A-Intervallen bestehenden Grundakkorde auch im verwirrendsten tonalen Geschiebe unangetastet. Man zählt diese beiden

Klänge zu den *Dominantseptakkorden*, und zwar ist b) der eigentliche δ -Septakkord, c) der sogenannte δ -Quintsextakkord. Diese δ -Klänge sind diejenigen, welche wir schon früher, gelegentlich unserer ausführlichen Besprechung tonaler Funktionen (sechzehnte und siebzehnte Übung), erwähnten: Sie brauchen zur Darstellung der δ -Wirkung keinerlei anderen Akkord, weder eine tatsächlich auftretende ϕ noch eine in »Hilfestellung« amtierende φ oder II. Sie *sind* Dominanten und brauchen nicht erst dazu gemacht zu werden. Warum sie es sind, ist leicht zu erkennen: die leichtest erzielbare tonale Deutung macht den Akkordgrundton zur δ , den oberen Ton des B-Intervalls zur φ und den übrigen Ton zum \uparrow , und wie wir wissen, kann die zur δ hinzutretende φ - und \uparrow -Wirkung nur eine Verstärkung der δ -Wirkung hervorbringen. Die Toniken, zu der unsere beiden δ -Klänge gehören, sind im ersten Falle f, im zweiten des, aber trotz ihrer nächstmöglichen tonalen Zugehörigkeit haben diese Toniken keinen tonalitätsbestimmenden Einfluß auf die unabhängigen Dominanten. Stünde zum Beispiel unser Akkord b) in der Tonalität ges, so würde zwar die eigentlich zu ihm gehörende ϕ f quasi durchscheinen, sie könnte aber die Zugehörigkeit unseres Akkords zur ϕ ges nicht in Frage stellen; da unser Akkord aber ein δ -Septakkord ist, der nicht auf dem richtigen δ -Ton der ϕ ges (= des), sondern auf dem Grundton c (= IV^{\vee} oder \mathfrak{V} in ges) steht, übt er eine sekundäre δ -Funktion aus, die jedoch ihrer sekundären ϕ nicht bedarf, um als [δ] zur Geltung zu kommen.

Der Quintsextakkord hat seinen Namen von der Stellung seiner Töne: zum Baßton bildet der nächsthöhere Ton eine (verminderte) Quinte, der dritte die $\mathfrak{5b}$. Auch diese Bezeichnung geht wie die Namen Sext- und Quartsextakkord auf die schon in der zwölften Übung erwähnte Umkehrungstechnik zurück.

Die zweite Gruppe unserer neuen Akkorde (a, d) besteht ebenfalls aus $\mathfrak{V} + 1$ A-Intervall + 1 B-Intervall. Diesmal fällt jedoch der Grundton der beiden nicht-tritonischen Intervalle *nicht* auf einen und denselben Ton.



Weder zeigt uns also das beste Akkordintervall ($\mathfrak{3}$, $\mathfrak{5b}$) den Akkordgrundton, noch finden wir ihn in der Anhäufung von Intervallgrundtönen. Uns bleibt also nur das Vertrauen auf die stärkste aktive tonale Hauptfunktion. Im Akkord a) können wir entweder $\downarrow \delta \varphi$ (ϕ h) hören, wodurch das fis' zum Grundton erhoben würde, oder wir interpretieren $\varphi \uparrow -$ (ϕ g), was ebenfalls wieder das fis' als Grundton auftreten ließe. Der Akkord d) läßt nach

den gleichen Erwägungen den Ton d' als Grundton erscheinen. Diese beiden Klänge sind *Nebenseptakkorde* – ihre $\textcircled{67}$ spielt nicht dieselbe hauptfunktionale Rolle wie diejenige der δ -Septakkorde. Akkord a) ist ein *Terzquartakkord*, d) ein *Sekundakkord*.

Das Prinzip der Namengebung dürfte jetzt restlos klar sein. Der Name »Sekundakkord« mit der Erwähnung nur eines einzigen Intervalls ist die handliche Abkürzung eines längeren Namens.

Die dritte Gruppe besteht aus $\text{V} + 2$ A-Intervallen (e, f, g, h).



Auch bei diesen vier restlichen Akkorden gibt es keine gemeinsamen Intervallgrundtöne, darum gilt wiederum der Ton, welcher die wertvollste aktiv-tonale Hauptfunktion ausübt, als Grundton im Akkord. Im Akkord e) sind als die zwei leichtverständlichsten Funktionsstellungen $\uparrow \uparrow - (\phi \text{ des})$ und $\delta \downarrow - (\phi f)$ anzusehen. Beidemale fällt die wertvollste aktive Funktion dem Ton c' zu. In den Akkorden f), g) und h) sind mit denselben Begründungen die Töne a', fis', a' Grundtöne (die Akkorde f) und h) sind identisch, der eine tritt lediglich in weiter Lage auf, der andere in enger). Diese vier Klänge sind *verminderte Akkorde*; e) ist der *verminderte Dreiklang*, da er bei engster Lage seiner Töne dem Molldreiklang sehr ähnlich ist und die verminderte Quinte enthält. Die Klänge f) und h) sind *verminderte Sextakkorde* (Ähnlichkeit mit dem Mollsextakkord!), und g) ist der *verminderte Quartsextakkord*.

Alle diese Namen haben wenig Überzeugendes an sich, besonders wenn sie, wie im Falle g), etwas »Übermäßiges« als »vermindert« bezeichnen. Wie das kommt? Die letzterwähnten Sext- und Quartsextakkorde wurden in der traditionellen Harmonielehre als Umkehrungen des verminderten Dreiklangs angesehen und übernahmen daher die für die Ursprungslage benutzte Intervallbezeichnung »vermindert«. Das ist eine unrichtige Bezeichnung – obendrein ist sie auch noch unwichtig: sind Namen einmal allgemein im Gebrauch, kann man sie trotz ihrer Ungenauigkeit getrost beibehalten, solange man weiß, was damit bezeichnet wird.

Haben wir vorher die δ -Septakkorde als selbständige, von Toniken nicht unmittelbar abhängige Dominanten bezeichnet, so können wir jetzt alle verminderten Klänge als ebenso selbständige, ebenso unabhängige *Leitetonakkorde* ansehen

(auch sie wurden schon in der sechzehnten Übung erwähnt). Die Gründe hierfür sind unschwer zu erkennen. Als wir über die Auflösung des \mathfrak{V} sprachen, hat man wahrscheinlich schon erkannt, um was es sich handelte: ganz im Gegensatz zu den Fortschreitungen von einem unserer sechs Grundakkorde zu einem anderen Klang derselben Art, bei denen trotz aller Melodiebewegung der Stimmführung und der ebenfalls melodischen Führung des Stufenganges doch der rein harmonische, blockmäßige Wechsel von Harmonie zu Harmonie eine ununterdrückbare, stets auffallend hervortretende Satzeigenheit war, ist bei der \mathfrak{V} -Auflösung (und damit bei der von ihr abhängenden Behandlungsweise der verminderten Akkorde) die Bewegung des \mathfrak{F} zur ϕ das allbeherrschende und alle Aufmerksamkeit des Hörers fesselnde Vorkommnis. Das Harmonische, das Aneinanderreihen von Akkorden verschwindet fast gänzlich hinter dem melodischen Vorwärtsdrang des Halbtonschrittes und der tonalen Bewegung von einer tonalen Hauptfunktion zur anderen. Allerdings besteht keinerlei Zwang, Leitetonakkorde tatsächlich immer so zu behandeln, daß die \mathfrak{V} -Spannung durch den \mathfrak{F} -Schritt und die erwähnte tonale Progression gelöst wird – wir werden später noch andere Möglichkeiten kennenlernen –; aber allein der ihnen innewohnende \mathfrak{F} -Drang berechtigt uns, in ihnen die hauptsächlichsten Vertreter von Leitetonakkorden zu sehen.

In den δ -Septakkorden drängt zwar auch die in ihnen enthaltene \mathfrak{F} -Spannung nach derselben Lösung wie in den verminderten Akkorden, nur ist das Zusammentreffen von zwei Intervallgrundtönen auf dem Ton der die δ (oder [δ]) repräsentiert, ein so starker *harmonisch*-tonaler Faktor, daß die *melodisch*-tonalen Energien nicht in voller Kraft zur Geltung kommen.

Die Nebenseptakkorde stehen in dieser Hinsicht genau zwischen δ -Septakkorden und \mathfrak{F} -Akkorden. Sie besitzen nicht mehr die volle δ -Kraft der Septakkorde, sind aber auch noch nicht zur entscheidenden \mathfrak{F} -Kraft der verminderten Akkorde durchgedrungen. Da aber auch in ihnen der Leitetonrang sich auffälliger bemerkbar macht als die δ -Kraft, wollen wir auch sie in die Klasse der Leitetonakkorde einreihen.

B. Arbeitsvorgang

1. *Behandlung von Tritonusakkorden.* Die dem Charakter eines \mathfrak{V} -Akkordes am besten entsprechende Behandlungsweise ist seine Überführung in einen der sechs Grundakkorde oder in ein A-Intervall mit Tonverdopplung. Das geschieht am einfachsten durch den Gebrauch der vorher geübten regulären \mathfrak{V} -Auflösung Arbeitsgang:

1. Löse den \mathfrak{V} in der vorgeschriebenen Weise auf;
2. führe die übrige Stimme zu einem Ton, der die in der \mathfrak{V} -Auflösung erreichte ϕ bestätigt (meistens mehrere zur Auswahl).



Bei diesen Auflösungen können leicht verdeckte Einklang- oder Oktavfortschreitungen vorkommen, die genau wie bei den Verbindungen ohne \mathfrak{V} -Akkorde störend wirken und darum vermieden werden.



Hingegen sind Fortschreitungen wie diese nach wie vor als harmlos anzusehen (vergleiche die entsprechenden Regeln für die Grundakkorde, dreizehnte Übung).



Aufgabe 2. Spiele viele \mathfrak{V} -Akkorde aller Arten und löse sie in der beschriebenen Weise auf. Nichts niederschreiben! Bis zur völligen Beherrschung üben.

Beim Aufstellen längerer Fortschreitungen, in denen \mathfrak{V} -Akkorde vorkommen, verfährt man auch immer wieder wie bei den vorbeschriebenen Einzelverbindungen: von jedem erreichten \mathfrak{V} -Akkord geht man weiter, indem man zuerst seinen \mathfrak{V} auflöst.

Derjenige Ton, welcher als \ddagger fungiert, kann unbedenklich durch verminderte oder übermäßige Intervallfortschreitungen erreicht werden. Das bezieht sich von nun an nicht nur auf den in \mathfrak{V} -Akkorden enthaltenen \ddagger , sondern auch in

♯-losen Akkorden auf jeden Ton, der durch die tonale Konstellation als ♯ empfunden wird.



Diese Erleichterung der Satzbestimmungen beruht auf der Erfahrung, daß die ♯-Funktion aus jeder tonalen Anlage mühelos herauszufinden und daher leicht gesänglich darzustellen ist – eine nicht allzu komplizierte tonale Struktur vorausgesetzt –, zudem stellt die bei einer ♯-Auflösung auftretende φ das etwa vorher ins Schwanken geratene Gefühl tonaler Sicherheit wieder her. Wie alle Satzregeln bleibt aber auch diese nur lebloser Papierkram, wenn sie sich nicht unmittelbar im praktischen Gebrauch auswirken kann: sind der Komponist selbst oder seine ihm helfenden Mitsänger nicht fähig, den ♯ durch übermäßiges oder vermindertes Fortschreiten singend zu erreichen, so ist ihm nicht erlaubt, solche Verbindungen zu schreiben – das ist erst erlaubt, wenn durch eifriges Üben die sängerische Fähigkeit erworben wurde. Auch auf chromatischem Wege kann der ♯ eingeführt werden.



Querstände, die auf diese Weise entstehen, sind, da die querständige Wirkung durch die direkte chromatische Fortschreitung ohnehin schon übertrumpft ist, als harmlose Führungen zugelassen,



wohingegen der »echte« Querstand auch weiterhin nicht zugelassen ist.



Querstände wie diese schreiben wir also nicht. Man sieht wohl leicht, was der Unterschied ist: Beim erlaubten Querstand ist der Ton, welcher als ♯ fungiert, selbst an der querständigen Konstruktion beteiligt, beim anderen handelt es sich um zwei Töne, die keine ♯-Funktion ausüben. Auch alle direkte (nicht querständige) Chromatik, die nicht durch lineare Teilnahme der ♯ zustande kommt, ist noch nicht empfehlenswert.

Melodieformeln verhalten sich in ♯-Akkorden ebenso wie in solchen ohne ♯, ihre Behandlung dürfte daher keine Probleme aufwerfen. Hat man bei der Anlage fertiger Fortschreitungen die Wahl in der Definition selbständiger ♯-Akkorde

oder D, V- und N-Bildungen, so entscheidet man sich meist für die Formeln, nach dem Prinzip: je mehr Formelsymbole eingesetzt werden können, um so mehr Noten werden hinausgeworfen und um so einfacher erscheint die übrigbleibende Harmonie. In Fällen wie den folgenden ist es also überflüssig, unabhängige \mathcal{Y} -Akkorde anzunehmen.



Bilden sich durch Formeln \mathcal{Y} -Akkorde – wie z. B. in den D-Bildungen des Beispiels 14 – so behandelt man sie am besten wie richtige \mathcal{Y} -Akkorde, d. h. man löst auch da den \mathcal{Y} regulär auf, damit wird eine für unsere jetzigen Aufgaben empfehlenswerte stilistische Ebenmäßigkeit gewährleistet. – Auffällige ⑫-, ⑦- und ⑧- Klänge, welche leicht durch das Zusammentreffen von verschiedenartigen Melodieformeln entstehen, sind eine starke Belastung unserer immer noch sehr einfachen Gebilde, da der stark dissonierende Zusammenprall dieser B-Intervalle stilistisch herausfällt.



Man sei darum mit solchen Konstruktionen sehr vorsichtig. Sie können in kontrapunktischen Sätzen oft vorteilhaft das Gegeneinandergehen der Melodielinien verdeutlichen helfen, im homophonen Satz sind sie aber meistens übel angebracht. Verbindungen, die trotz komplizierter Anlage sich von ihnen freihalten, indem sie selbst in verzwickten Stimmführungskombinationen kein komplizierteres Zusammenklangsintervall benutzen als die ohnehin in unseren \mathcal{Y} -Akkorden schon auftretenden ⑦ und ②, können natürlich unbedenklich geschrieben werden.



Voraussetzung ist bei allen diesen Bildungen, daß im Fortschreiten von einem \mathcal{Y} -Akkord zu seinem Auflösungsklang der \mathcal{Y} trotz aller formelhaften Einschießel tatsächlich aufgelöst wird. – Einige Vorsicht ist geboten mit dem formelhaften Zusammentreffen von Tönen, welche den \ddagger und die ϕ repräsentieren.

tieren, da zwischen dem harmonischen Minderwert des Formeltons und der tonalen Wichtigkeit, die ihm außerdem eignet, ein Widerspruch besteht, dem unsere Sätzchen auch noch nicht völlig gewachsen sind.



Aufgabe 3

Setze die folgenden drei Lieder für dreistimmigen Chor. Die Stellen, an denen ♯ -Akkorde auftreten sollen, sind durch hinzugefügte Unterstimmnoten angegeben. Der zu verwendende ♯ ist stets der durch ♯ ♭ oder ♭ ♯ ausgedrückte der betreffenden Tonalität. Er ist jedesmal regulär aufzulösen.

Stil der Stücke: vorwiegend homophon, die Oberstimme melodisch führend. Gelegentlich können gegen ruhigere Stellen der Oberstimme Melodieformeln in den beiden anderen Stimmen gesetzt werden.

Die harmonische Dichte sei im ersten Lied durch die Viertelnote repräsentiert, man bringe aber wenn irgend möglich halbe Noten an, um die Fortschreitungen nicht zu sehr aufzusplintern. Im zweiten Liede sei die ♩ die den Harmoniegang bestimmende Zeiteinheit (mit hie und da eingestreuten Achteln) und im dritten eine Mischung von ♩ und ♩ .

Es empfiehlt sich, zuerst die Unterstimme auszuarbeiten (übergeordnete Zweistimmigkeit!). Im Abschnitt C dieser Übung sind die Lösungen dieser Aufgabe als Musterbeispiele gegeben. Dem Schüler soll dadurch Gelegenheit gegeben werden, sich durch den Vergleich seiner eigenen Lösung mit den gegebenen Mustern leichter ein Urteil über das ihm noch ungewohnte neue Material zu bilden. Selbstverständlich muß er zuerst seine Lösungen ausarbeiten, ohne die Musterbeispiele zu konsultieren.

18) Ruhig

(Text: Angelus Silesius)



wer-den: Gott— wirst du, liebst du Gott,— und Er-

de, liebst du Er - - den.

①9 Lebhaft

(Text: Angelus Silesius)

Freund, so du et - was bist, so bleib doch

ja nicht stehn: man muß aus ei - -

- - nem Licht fort in das an - - dre gehn.

②0 Mäßig schnell, geheimnisvoll

(Text: Angelus Silesius)

Ich weiß nicht, was ich bin, ich bin nicht,

was ich weiß: ein Ding — und nicht ein Ding, — ein Pünktchen —

weiter Abstand — und ein Kreis.

2. Tritonusakkorde in erweiterter Tonalität. Schon bei den vorangehenden einfachen Beispielen konnte man beobachten, wie ein \times -Akkord schnell und klar

tonale Situationen entscheidet. Man denke nur an die tonale Arbeit mit den sechs Grundakkorden zurück! Was mußte da nicht alles getan werden, um eine klare δ -Wirkung in den tonalen Verlauf zu bringen! Entweder man mußte eine ϕ durch mancherlei Mittel als solche kenntlich machen, wodurch dann gewisse Fortschreitungen in dominantische Abhängigkeit zu ihr gebracht wurden, oder man mußte durch Gegeneinanderstellen sorgsam ausgewählter Klänge δ -Konstellationen schaffen, die nun ihrerseits alles sie Umgebende unter ihr dominantisches Joch zwangen. Und noch umständlicher war die Arbeit mit Fortschreitungen, die Leitetonfunktionen ausdrücken sollten.

Wie einfach ist das jetzt alles mit der Einführung der Ψ -Akkorde geworden! Ein einzelner Akkord stellt sofort eine tonale Situation her, unmißverständlich und rapid, die vorher nicht durch 2, 3 oder mehr Akkorde erreicht werden konnte. Es liegt nahe, diese tonalen Expreßentscheidungen von der einzigen Stelle in der Tonalität, an der wir sie bis jetzt sich auswirken ließen, nämlich von ihrer Gebundenheit an den tonalen $\uparrow \downarrow$ (oder $\downarrow \uparrow$)-Tritonus loszulösen und auch auf anderen tonalen Stufen anzuwenden. Wir konnten dann die Tonalität ebenso bereichern, wie wir es früher mit der Anwendung sekundärer Funktionen, die durch Grundakkorde dargestellt wurden, getan hatten, nur brauchten wir jetzt nicht einmal mehr die Vorbereitungsakkorde anzuwenden, die zum Verständnis der tonalen Sekundärwirkung nötig waren. Es genügt, auf irgendeine Stufe der Tonalität einen Ψ -Akkord zu stellen und ihn regulär aufzulösen. Bei der theoretischen Erörterung dieser Funktionsstellungen können wir selbstverständlich wieder die Bezeichnungen in eckigen Klammern ($[\delta]$, $[\uparrow]$) anwenden.



Der tonalen Bereicherung, die wir durch den Gebrauch schnellwirkender sekundärer Dominant- und Leitetonwirkungen genießen, steht allerdings ein Nachteil gegenüber: zu schnelles tonales Umschwenken, das bei öfterer Wiederholung unklare tonale Verhältnisse schafft und Schwindelgefühle beim Hörer hervorruft. Der tonale Verlauf ist dann wie der Gang eines Mannes, der wohl die Hauptrichtung seines Weges einhält, alle paar Schritte aber plötzliche Halbrechts- oder Halblinkwendungen einlegt. Das mag für eine Weile unterhaltend, ja sogar interessant erscheinen, aber auf das Ziel des Weges haben die schnellen Wendungen doch nur die Wirkung von Umwegen. Man hat sich also Rechenschaft zu geben, ob man Umwege machen will und ob sie tatsächlich in der Form kleiner Seitenrucke ausgeführt werden sollen.

Übungshalber entscheiden wir uns jetzt für ein sehr gehäuftes Anwenden dieser tonalen Stöße. Die folgenden Lieder enthalten $[\delta]$ - und $[\uparrow]$ -Wirkungen in

großer Zahl. Auch in ihnen ist wieder durch Töne der Unterstimme angegeben, an welchen Stellen diese sekundär-funktionalen Akkorde eingesetzt werden sollen, außerdem ist jeweils angemerkt, ob die Dominantwirkung oder die Leitetonwirkung gewünscht ist.

Bei gehäufter Anwendung solcher Sekundärfunktionen muß man darauf achten, die den Leitetonführungen zugestandenen chromatischen Stimmenläufe nicht bis zur Verwirrung des tonalen Bildes überhandnehmen zu lassen. Löst man den \forall jedes \forall -Akkords stets in der regulären Weise auf, so kann selbst ein reichliches Maß an Chromatik ertragen werden. Ja wir können, da des Hörers Aufmerksamkeit in hohem Maße durch die tonalen Schübe der Sekundärakkorde mit ihren unmittelbar folgenden Auflösungen in Anspruch genommen ist, sogar noch etwas mehr Chromatik sich einschleichen lassen: In direkter Nachbarschaft zu einem als Auflösung fungierenden Akkord können in jeder beliebigen Stimme chromatische Führungen auftreten; der vor der Auflösung stehende Akkord, der Auflösungsakkord selbst und der ihm folgende Klang können stimmungsmäßig im Halbtonabstand stehen. (Wir entschieden ähnlich in bezug auf Verbindungen mit dem neapolitanischen Akkord.) Auch Querstände können auf dieselbe Weise geschrieben werden – der Auflösungsakkord trennt die beiden kritischen Töne.

in D

Diese Art gehäufter Chromatik, die immer etwas Schmierig-Gleitendes an sich hat, in Verbindung mit den schnellen tonalen Entscheidungen der sekundären \forall -Akkorde machen die oft wiederholte Anwendung solcher Anordnungen zu einem Konstruktionsmittel zweifelhaften Wertes. Der Widerspruch zwischen tonaler Eile und stimmungsmäßiger Klebrigkeit kann hie und da vernünftigen tonalen Zwecken dienen, aber im allgemeinen sei man eher zurückhaltend in der Anwendung dieser penetranten Konstruktionen. Abläufe wie die im Lied 25 der folgenden Aufgabe sollten mehr als warnendes denn als anregendes Beispiel dienen.

Obwohl durch alle die angegebenen Maßnahmen unsere bisherigen strengen Stimmführungsregeln ein wenig gelockert werden, bleibt die übergeordnete Zweistimmigkeit unserer Sätze im wesentlichen unberührt. Wohl mag jetzt in jeder der beiden Außenstimmen ein \ddagger durch übermäßige oder verminderte Fortschreitung erreicht werden, die durch Auflösungsakkorde unterbrochene Chromatik mag auftreten, und beide mögen durch Auflösungsakkorde unterbrochene querständige Beziehungen eingehen – hauptsächlich werden aber in den folgen-

den Beispielen die Erleichterungen der Stimmführung der Mittelstimme zugute kommen, da durch die völlig gegebene Oberstimme und die an vielen Stellen durch Töne der Unterstimme regulierten ♯ -Akkord nur ganz wenig Spielraum für die Entwicklung der übergeordneten Zweistimmigkeit übrigbleibt. Sie ist trotzdem immer wieder die straffe Außenhaut, die unsere Gebilde in ihrer äußeren klanglichen Form zusammenhält. Auf das Konto ihrer soliden Konstruktion können wir der Mittelstimme Freiheiten zubilligen, die wir sonst nicht gern in Stimmabläufen sehen: unmelodische Sprünge, tonleiterartige Gänge, die Tritonen enthalten, unausgeglichenes Gegeneinanderspielen von Chromatik und Diatonik, manchmal auch verminderte oder übermäßige Fortschreitungen zu anderen als Leitetönen —, all das und noch mehr mag in der Mittelstimme auftreten, wenn sich keine besseren Lösungen finden und wenn stets unsere Forderung nach Sangbarkeit erfüllt wird.

Der Begriff der Sangbarkeit hat sich allerdings im Verlaufe unserer Arbeit ein wenig erweitert: Hatten wir ursprünglich nur die rein melodische Sangbarkeit gemeint, die in der Ausgewogenheit aller melodischen Konstruktionsmittel (Sekundgang, Querachsen, Zellen und Felder, Melodiestufengang) begründet ist, so tritt nun die tonale Sangbarkeit ihr zur Seite. Hier sind es die klaren, ausbalancierten tonalen Verhältnisse, welche das Singen erleichtern. Melodisch mag eine Linie überaus sangbar sein, aber ihre Stellung im Zusammenklang mit den anderen Stimmen kann so gegen das tonale Gefühl gehen, daß sie alle Sangbarkeit verliert. Andererseits kann melodisch mangelhaften und unsangbaren Linien durch günstige tonale Stellung zu erhöhter Sangbarkeit verholfen werden. Die Mittelstimmen der in der folgenden Aufgabe auszuarbeitenden Studie dürfen also in melodischer Beziehung an Sangbarkeit zu wünschen übriglassen, tonale Sangbarkeit ist aber auch für sie ein unbedingtes Erfordernis.

Aufgabe 4

Schreibe die folgenden Lieder als dreistimmige Chöre.

Das erste Lied verlangt nach einer Behandlung mit kontrapunktierenden, ziemlich ausdrucksvollen Stimmen.

Im zweiten bewege sich die Harmonie in Halbnotenwerten voran, jedoch sei die Viertelnote die tatsächliche metrische Einheit der Entwicklung.

Das dritte Lied ist gänzlich homophon, die Harmonien bewegen sich mit der Oberstimme in Achtelnotenwerten.

Das vierte ist als Sololied für die Tenöre gedacht. Die Hauptstimme liegt in der Unterstimme. Die rhythmische Einteilung der Oberstimme ist angegeben. Die Textenteilung ist sorgfältig zu berechnen.

23 **Energisch** (Text: Angelus Silesius)

Dies al - les ist ein Spiel, das sich die Gott - heit macht, sie

in B

hat die Kre-a-tur um ih-ret-willn er-dacht.

24 **Lebhaft** (Text: Angelus Silesius)

Meinst du, o ar - - - mer Mensch, daß dei - nes

in E

Munds Ge-schrei der rechte Lob-gesang der stil-len Gott -

heit sei ?

25 **Mäßig bewegt** (Text: Angelus Silesius)

Nichts ist, was dich be-wegt, du sel-ber bist das Rad, das

in E

aus sich selbstn läuft und keine Ru - - he hat.

26. Mäßig schnell (Text: Angelus Silesius)

in H *mf*

Ein Narr ist viel be - müht, ein Narr ist viel bemüht, des
 Wei - - - - - sen ganzes Tun, das
 zehnmal ed - ler ist, das zehn-mal ed - ler ist, heißt Lie - ben,
 Schau - en, Ruhn...

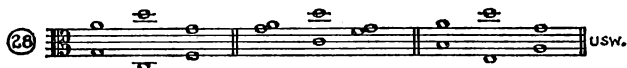
3. *Gesangliche Ausführung des ♯*. Man findet häufig genug Musiker, welche die hier dem ♯ gewidmete Aufmerksamkeit für überflüssig halten. Ihnen ist der ♯ ein Intervall wie alle anderen. War schon in der theoretischen und praktischen Musik der Vergangenheit die Furcht vor ihm lächerlich, so ist es ihrer Meinung nach beschämend für modernes Theoretisieren, immer noch oder schon wieder diesem alten Aberglauben anzuhängen. Hat man denn jemals einen Pianisten, Streicher oder Bläser gesehen, der Schwierigkeiten gehabt hätte, allein oder mit anderen zusammen Tritonen zu spielen? Warum also diese Aufregung? Zu entgegen ist: Ebenso wie Flugmaschinen Dinge tun, die der Mensch seiner physischen Struktur nach nicht zuwege bringen kann, so übertreffen ihn auch Musikapparaturen in mancher Hinsicht. Dadurch werden aber nicht im geringsten seine körperlichen Lebensbedingungen geändert, und diese sind es wohl, die dem als Maß und Regulator für alles in seiner Umwelt Geschehende gelten. So kann auch in der Musik, besonders in der theoretischen, immer nur die natur-nächste musikalische Äußerung, das Singen, als Grundlage alles Spekulierens

dienen. Und daß der \mathcal{X} sich da anders verhält als andere Intervalle und daher andersgeartete Wirkungen zeugt und eine andere Behandlung verlangt, kann durch das folgende einfache Experiment bewiesen werden.

Wir lassen eine Sängerguppe eine zweistimmige Intervallfolge singen – natürlich ohne Beihilfe; Instrumente dürfen nur zum Nachprüfen benutzt werden. Die Oberstimme singt lediglich die Töne $a' d'' g'$ in mäßig schnellem Tempo. Die Unterstimme singt nur dazu die drei Unterquinten in Gegenbewegung, also $d' g c'$. Hierauf singt sie auf dieselbe Weise die Unterquarten dazu und dann alle anderen A-Intervalle nach der Ordnung der Reihe 2. Das geht selbstverständlich ohne jedes Hindernis vonstatten. Die Sänger fühlen ohne irgendeinen Hinweis den Grundton jedes Einzelintervalls und den in jeder Gruppe sich ergebenden tonalen Zusammenhang.



Etwas schwieriger sind auf dieselbe Weise die B-Intervalle anzuwenden, aber auch da läßt sich bei gegenseitigem Aufeinanderhören und Angleichen an den als Intervallgrund empfundenen Ton jede Verbindung noch einwandfrei singen.



Kommen wir aber zu folgenden Verbindungen, so wird man sogleich bemerken, wie die intervallische und tonale Unsicherheit die Sänger zu keiner eindeutigen Entscheidung kommen läßt. Weder hilft ihnen das absolute Gehör noch die Kenntnis des Problems!



Man kann solche Fortschreitungen allerdings ausführbar machen, wenn man ihnen einfügt, was die anderen Intervalle ohnehin besitzen: klare harmonische und tonale Verhältnisse. Fügt man zum Beispiel der Gruppe 29 als dritte Stimme den Ton f' ein oder läßt man auch nur beide Sängerguppen bei der Ausführung sich intensiv diesen Ton vorstellen, so haben alle Beteiligten die Möglichkeit, sich in jedem Akkord einen \uparrow ($[\uparrow]$) zu denken, wodurch sich sogar im ersten Akkord eine richtige starke δ -Wirkung ergibt (ein Sekundakkord, den wir später noch genauer kennenlernen werden). Man kann also beim Singen die Folge als $[\delta]$ (Grundton f') – $[\uparrow]$ (angenommener Grundton d) – $[\uparrow]$ (angenommener Grundton g) interpretieren, was durch das Ausbleiben regulärer Auflösungen zwar auch nicht ganz einfach ist, aber dem Sänger hilft.



Eine ähnliche Hilfe ist das tatsächliche oder gedachte Hinzufügen folgender Mittelstimmen:



Dieses Ermöglichen der Ausführung durch eine hinzugefügte dritte Stimme beweist aber gerade die andersgeartete Natur des \mathcal{V} : nur mit dieser besonderen Behandlungsweise konnten wir ihm beikommen; allein, ohne das vom dritten Ton bewerkstelligte tonale Einrücken war er gesanglich nicht sicher ausführbar – er kann nur dann verstanden und gesungen werden, wenn er gegen einen klaren tonalen Hintergrund gestellt wird. Ähnlich verhielt es sich ja auch schon in Melodien, nur war es dort nicht der tonale Bau, dem er sich anlehnte, sondern die feste und eindeutige Konstruktion melodischer A-Intervalle (siehe zweite Übung).

Hat man sich erst einmal unserem Problem von dieser Seite aus genähert, so wird man sich von nun an wohl hüten, die leichte instrumental-mechanische Ausführbarkeit des \mathcal{V} als Beweis seiner Gleichwertigkeit mit anderen Intervallen oder gar als Berechtigung zu seiner unterschiedslosen Verwendung anzusehen – es sei denn, man halte die ewig sich wandelnde mechanische, zwischen Xylophonhämmern und Elektronenröhren schwankende instrumentale Erzeugung von Klängen für wichtiger als das naturgegebene Musikinstrument, die Menschenstimme. Man wird sicherlich später einmal erkennen, wie sehr unsere gesamte Musikübung ihre stets fortschreitende Entfremdung von naturnahem Klang der Singstimme mit dem Versinken im Morast sinnlos gewordener und fast ganz zur Farbwirkung hinabgesunkener Harmonik bezahlen mußte. Ein Versinken, bei dem selbst die Stimme des etwa noch gesanglich beteiligten Menschen entweder zur völlig instrumental-unsänglich arbeitenden Intervalltreffmaschine degradiert wurde oder aber in entgegengesetzter Richtung durch ein Stadium des Überausdrucks in die Nähe ungeformten Seufzens, Jammerns, Jauchzens, und anderer unkontrollierbarer Äußerungen getrieben wurde.

Singen, und zwar Zusammensingen, scheint mir der einzige Weg zu sein, unsere Musik aus der üblen Lage zu erretten, in die sie vollends durch Grammophone und alle sonstigen »Tonträger« geraten ist: im einen Extrem nur noch esoterisches Spielzeug einiger gottverlassener Intellektueller zu sein, das in seiner Unverständlichkeit nicht einmal mehr zu denen spricht, die nicht unmittelbar zum betreffenden Geheimbund gehören, im andern als Mittel zur Arbeitssteigerung des Sklaven hinter dem laufenden Band oder zur Erhöhung der Milchproduk-

tion bei Kühen zu dienen und dafür als ein ununterbrochenes trübes und typisiertes Gedudel tagaus, tagein aus akustischen Unratkübeln sich zu ergießen wie eine niemals erschöpfte Jauche aus unversieglichen Dungfässern. Finden wir erst einmal wieder in gemeinsamem, mehrstimmigem Singen zusammen, so können wir dem hier gezeigten Problem des \mathcal{Y} niemals entfliehen. Immer wieder muß jeder einzelne am Singen Beteiligte und jeder für die Singenden Schreibende die durch den \mathcal{Y} aufkommenden Hindernisse erneut überwinden, und der in allen unseren Aufgaben und Erörterungen gewiesene Weg zu dieser Überwindung ist sicher der kürzeste und sicherste.

4. *Tritonusakkorde im Gefälle.* In der Anlage der Tonalität war uns in den Stücken der vorangehenden Aufgabe keine Wahl gelassen worden. Die nach Vorschrift einzusetzenden dominantischen und leitetönigen \mathcal{Y} -Akkorde bestimmten schon die Hauptpunkte des tonalen Weges, und was dazwischen liegt, hatte nur ganz geringe Entfaltungsmöglichkeiten. Der Stufengang, den diese Arbeitsweise ergibt, ist keineswegs ein Musterbeispiel an melodischer Linienführung, noch ist er eines für die sehr stabile sprungweise Fortbewegung einer harmonisch-stützenden Fundamentalbaßführung. Mit einer solchen haben zwar die Stufengänge unserer Stücke das häufige 4-Aufwärtsspringen (oder 5-abwärts) gemein, wozu dann noch der oft auftretende, die $\uparrow \phi$ -Verbindung ausdrückende Halbtonschritt kommt – aber das ist hier alles fast wahllos versammelt, und überhaupt ist der tonale Innenausbau nicht von hervorragender Güte. Kein Wunder, da wir ja bewußt mit dem Vorsatz arbeiten, zur Übung ein besonderes Satz-element über Gebühr anzustrengen. Da wir auf diese Weise gelernt haben, was wir lernen wollten, hätte es wenig Sinn, den Stufengang jetzt nach vernünftigeren Gesichtspunkten regulieren und dann rückarbeitend die tonale Anlage umändern zu wollen. Dies eine Mal sei also die sorgfältige tonale Arbeit vernachlässigt.

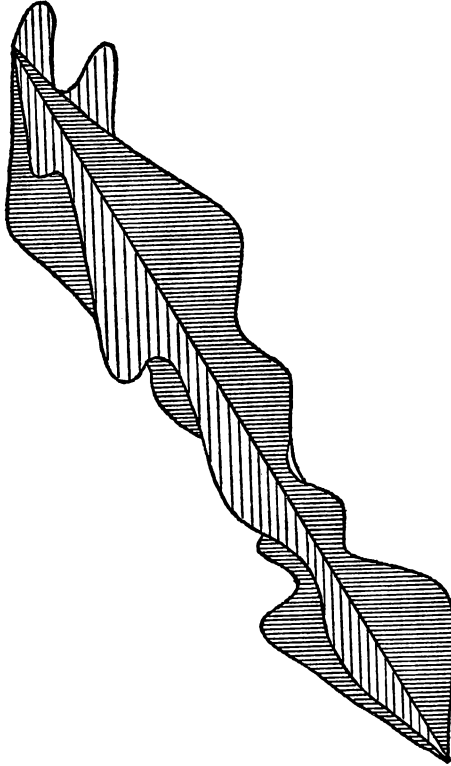
Mit dem ebenfalls als so wichtig erkannten Konstruktionsmittel des harmonischen Gefälles waren wir nicht viel besser dran. Auch hier war durch die schon gegebenen Harmonien so viel Wesentliches vorausbestimmt, daß uns für das Ausfüllen des übrigen nur geringe Wahl blieb. – Wir müssen trotzdem noch einige Betrachtungen betreffs des Gefälles anstellen.

Ein Intervall, das wie der \mathcal{Y} mit seinem Bedürfnis nach Auflösung eine aufrührhafte Änderung in das gegenseitige Verhältnis der Harmonien bringt, das den Hörer zu andersgearteten psychischen Reaktionen zwingt, kann nicht ohne tiefgreifende Wirkung auf das harmonische Gefälle in tonalen Anlagen bleiben. Schon beim Einzelakkord, dem ein \mathcal{Y} eingefügt ist, erkennt man die gegen vorher veränderte Situation. War bei der alleinigen Verwendung der Grundakkorde ein Klang eine harmonisch-statische Erscheinung, die erst durch das Gegenüber-

stellen anderer Akkorde zu tonalem Leben kam, so ist dieses tonale Leben schon potentiell im alleinstehenden \mathfrak{V} -Akkord vorhanden. Und in der Verbindung mit anderen Klängen gewinnt das Bewegungsmäßig-Tonale durchaus die Oberhand. Solche Tonalitäten haben ein anderes Entwicklungstempo, eine andere Art des Ausdrucks. Man könnte an den Unterschied zwischen einer Dampfmaschine und einem Benzinmotor denken. Bei der Maschine muß der freiströmende, in sich nicht gebundene Dampf durch starke mechanische Kompression zur Arbeit gezwungen werden, im Motor ist es die ununterbrochene Folge zahlloser kleiner Einzelexplosionen mit nachfolgenden Momenten der Entspannung, die das Werk am Gehen erhält. – Oder ein anderer Vergleich: Das Zusammenwirken der Klänge schien vorher auf ein tonales gegenseitiges Verstehen, auf rücksichtsvolles Vertrauen eingestellt. Selbst Konstruktionen, die ihrem Wesen nach zentrifugale Bestrebungen zeigen wie die tonikalosen Dominanten, konnten ihre sozusagen antisozialen Aktivitäten nur mit Hilfe gutgesinnter Genossen unternehmen. Nun kommt aber mit dem \mathfrak{V} der Eigensinn, die Unduldsamkeit zu Wort. Ein Klang zwingt andere nach seinem Willen. Gewalttätig werden Harmonien zu Gruppen zusammengeschlossen, somit freie Klänge werden in den δ - oder \uparrow -Netzen des \mathfrak{V} eingefangen und zu wenig variablen tonalen Funktionen gezwungen.

Ihrer andersgearteten Beschaffenheit entsprechend ist auch die Gefällwirkung der \mathfrak{V} -Akkorde verschieden von derjenigen der anderen Klänge. Wir hatten früher (vierzehnte Übung) den Gefällverlauf als eine von einer Mittellinie in gleichem Ausmaße nach oben und unten ausschlagende Doppelkurve dargestellt und dabei die Mittellinie als Vertreterin der spannungslosen Dur- und Molldreiklänge und der ihnen gleichwertigen A-Intervalle mit untenliegendem Grundton angesehen. Das Gefälle der \mathfrak{V} -Akkorde müssen wir uns ebenfalls wieder von dieser Mittellinie ausschlagend denken; jedoch in einer Ebene, die zu den Ausschlägen der \mathfrak{V} -losen Akkorde rechtwinklig steht, wie folgendes Schema zeigt. Man kann sich das Ganze als eine Art Schlauch vorstellen, dessen Außenwand der übergeordneten Zweistimmigkeit entspricht. Durch ihn fließt der Strom der Tonalität. Fließen ausschließlich Klänge durch, die nur A-Intervalle in Dreiklängen oder entsprechenden Harmonien sind, so verändert sich der Durchmesser des Schlauches nicht. Sext- und Quartsextakkorde, die nur A-Intervalle enthalten, würden ihn nach oben und unten etwas ausweiten, noch mehr würden das die B-Intervalle $\textcircled{7}$ und $\textcircled{2}$ tun, und die größte Höhenausdehnung des Schlauches würde durch die B-Intervalle $\textcircled{1}$ und $\textcircled{12}$ verursacht werden. In der Ebene des waagerechten Durchmessers unseres Schlauches würde sich auf dieselbe Weise der Gehalt der durchfließenden Harmonien an Tritonen bemerkbar machen. Die beiderseitige waagerechte Abweichung von der Mittellinie um

32



einen Grad würde dann anzeigen, daß der betreffende Akkord einen einzigen \times enthält, und weitere Abweichungsgrade würden den Gehalt an 2 oder 3 Tritonen bedeuten. In senkrechter Richtung würden wir also etwa 4-6 Hauptgefällstufen festsetzen müssen, während für die waagerechte Tritonusebene drei Grade (1, 2 und 3 Tritonen) genügen. Hier gilt allerdings ebenfalls, was bei unserer ersten Erörterung des harmonischen Gefälles festgestellt wurde: diese ins Graphische oder gar Räumliche übertragenen musikalischen Begriffe können nichts weiter als Andeutungen sein, sie dürfen nicht wie genau meßbare Größen eingeschätzt und behandelt werden. Man sollte nicht so weit gehen, auch nur übungsweise größere Stücke nach einem minutiös ausgearbeiteten Gefällplan zu komponieren, ebensowenig, wie man in tonaler Beziehung jeden einzelnen Schritt vorausplanen würde. Zum Überprüfen, Regulieren, Ändern, Verbessern wie auch für das Planen einer Anlage in ihren Umrissen ist die Kenntnis der Gefäll-

wirkung und ihr bewußtes Einsetzen in den Arbeitsprozeß jedoch nicht hoch genug einzuschätzen. Wie weit man bei einer solchen Arbeitsweise das Planen bis in kleinere Einzelheiten vortreiben will, welche Teile zuerst und bis zu welchem Grade geplant werden sollen, dies sind Erwägungen, die jeder für sich selbst entscheiden muß. Freilich müssen wir noch mehr mit der Gefällarbeit vertraut werden, um zu dieser Entscheidung kommen zu können; die hier gegebenen kurzen Hinweise genügen keineswegs, später müssen noch genauere Arbeitsanweisungen kommen. Es wird sich dann nicht vermeiden lassen, eine Art Klangkatalog einzurichten, in dessen Sparten jede erdenkliche Harmonie registriert und nach ihrem Gefällwert für den praktischen Gebrauch bereitgehalten wird. Hat man erst einmal die Idee unseres »tonalen Schlauches« erfaßt, so wird man kaum je wieder leichtfertig Akkorde nur nach Gutdünken einsetzen. Die Wirkungen der »senkrecht« sich erstreckenden Intervalle und ihr Mengenanteil in Akkorden; die völlig anderen Effekte der »waagerechten« Tritonien, sie bleiben dann nicht mehr dem Zufall überlassen. Die »seelischen« Eindrücke, welche die Klänge hinterlassen, sind dann in einem solchen Katalog wenigstens rudimentär erkennbar: Er gibt mit seiner senkrechten und waagerechten Gliederung ein bis in den Einzelklang hinabreichendes Abbild der alten Einteilung von künstlerischem Streben und künstlerischen Wirkungen in apollinische und dionysische, naive und sentimentalische, objektivierende und subjektivierende. Die senkrechte Gefällordnung entspricht dem apollinisch-geistigen Prinzip, die waagerechte dem dionysisch-sinnlichen.

»Geht das nicht etwas weit?«, so hört man fragen. Als Antwort genüge ein Blick auf jenes Werk, in dem das gefühlsbetonte, individualistische, künstlerische Streben seinen vielleicht höchsten, bis heute nie wieder erreichten musikalischen Ausdruck fand, den »Tristan«, in welchem das vorherrschende Gefühl der Sehnsucht, des Unerfüllten immer wieder durch konstantes waagerechtes Abweichen von der Mittellinie, durch weitestgehendes Anwenden von ♯ -Akkorden erzielt wird. Erreichen anderseits die lapidaren, »heroischen« Anfangsthemen so vieler klassischer Stücke nicht ihren spezifischen Effekt durch Vermeiden jeglicher waagerechten Abweichung? Aber der Hörer ist vielleicht nicht derjenige, welcher all das in vollster Direktheit und Intensität spüren kann. Fragen wir lieber wieder den Sänger mehrstimmiger Vokalmusik: Ich möchte den sehen, der beim Singen einer hauptsächlich von ♯ -Akkorden beherrschten tonalen Struktur nicht das Bedürfnis nach ellenbogenhafter Ausdehnung, nach Tuchfühlung mit dem Nachbarn hätte, den die mit ♯ -losen Harmonien organisierte Klangwelt eines Stückes nicht zum Zusammenpressen, zum Nachobenstrecken seines gesamten körperlichen und geistigen Ichs zwänge!

C. Musterbeispiele

33

Ruhig

Sopran *p*
 Mensch, was du liebst, in das — wirst du ver - wan - delt

Tenor *p*
 Mensch, was du liebst, in das — wirst

Baß *p*
 Mensch, was du liebst, — in

cresc. *f*
 werden: Gott — wirst du, liebst du Gott, — und Er -

cresc. *f*
 du ver - wandelt wer - - - den: Gott wirst du, liebst —

cresc. *f*
 das wirst du ver - wan-delt wer - - den: wirst Gott,

p
 - - - - de, liebst du Er - - - - den. —

p
 — du Gott, und Er - de, liebst du Er - - den.

p
 liebst du Gott, und Er - - - de, liebst du Er - - den.

34

Lebhaft

Sopran *f*
 Freund, so du et-was bist, — so bleib doch

Alt *f*
 Freund, so du et-was bist, so bleib doch ja nicht

Tenor *f*
 Freund, so du et-was bist, —

mf
 ja nicht stehn: — man muß — aus ei -

mf
 stehn: man muß aus ei - - - nem Licht fort -

mf
 bleib nicht stehn: — man muß aus ei - - - nem

- - nem Licht — fort in — das an - - - dre gehn.

— in das an - - - dre gehn. —

Licht fort — in das an - - dre gehn. —

35

Mäßig schnell, geheimnisvoll

Sopran *pp* Ich weiß nicht, was ich bin, ich bin nicht, — *p*

Tenor *pp* Ich weiß — nicht, was ich *p*

Baß *pp* Ich weiß nicht, was ich *p*

mf was ich weiß: ein Ding — — — — — und nicht ein Ding, —

mf bin, *mp* ich bin nicht, *mp* was ich

mf bin, *mp* ich bin nicht, *mp* was ich

p — ein Pünkt-chen — — — — — und ein Kreis. — — — — — *pp*

p weiß: ein Ding, ein Pünktchen und ein Kreis. — — — — — *pp*

p weiß: ein Pünkt - - chen, ein Kreis. — — — — — *pp*

36

Energisch

f

Sopran
Dies al - - les ist ein Spiel, das

Alt
oder
Tenor
Dies al - - - les ist ein Spiel, das

Baß
Dies ist ein Spiel, das sich

sich die Gott - heit macht, sie hat die Kre - a - tur.

sich die Gott - heit macht, sie hat die Kre - - - a -

die Gott - heit macht, sie hat die

mf

um ih - ret - willn er - dacht.

mf

- tur, die Kre - a - tur um ih - ret - willn erdacht.

mf

Kre - a - tur um ih - ret - willn er - dacht.

37

Lebhaft

Sopran *f*
Meinst du, o ar - - - mer Mensch, daß dei - nes

Alt *f*
Meinst du, o Mensch, daß dei -

Tenor oder Baß *f*
Meinst du, o Mensch, daß dei - nes

p cresc. molto
Munds — Ge-schrei der rech-te Lob - gesang der still-len Gott - -

p cresc. molto
- - nes Munds Ge-schrei der rechte Lobgesang der stillen Gottheit

p cresc. molto
Munds Geschrei, dei - - nes Munds Ge - schrei der rech - - te

f
- - - - - heit sei ?

f
sei, der rechte Lob-gesang der Gott - heit sei ?

f
Lob - - ge - sang — der stillen Gott - heit sei ?

38

Mäßig bewegt

Alt *pp* *cresc.*
 Nichts ist, was dich bewegt, du selber bist das Rad, — das

Tenor *pp* *cresc.*
 Nichts ist, was dich bewegt, du selber, selber bist das Rad, das

Baß *pp* *cresc.*
 Nichts ist, was dich bewegt, du selber, selber bist das Rad, das

mf *dim.* *pp*
 aus sich selbstn läuft — und keine Ru - - he hat. —

mf *dim.* *pp*
 aus sich selbstn läuft und keine Ru - he hat und keine Ruhe hat.

mf *dim.* *pp*
 aus sich selbstn läuft und keine Ru - - he hat und keine Ruh hat.

39

Mäßig schnell

Sopran *mf*
 Ein Narr, ein Narr ist viel, viel

Alt *mf*
 Ein Narr, ein Narr ist viel, viel be - -

Tenor *mf*
 Ein Narr ist viel be-müht, ein Narr ist viel bemüht- des

f
 bemüht, ein Narr ist viel bemüht, ein Narr ist
f
 -müht, ein Narr, ein Narr ist viel bemüht, ein Narr ist
p
 Wei - - - - - sen ganzes Tun, das

p viel, ist viel, viel be - müht, viel be - müht - des Weisen
p viel, ist viel, viel be - müht, viel be - müht - des Weisen
mf
 zehnmal ed - ler ist, das zehnmal ed - ler ist, heißt Lie - ben,

p Tun, das zehnmal ed - ler ist, heißt Lie - ben, Schauen, Ruhn.
p Tun, das zehnmal ed - ler ist, heißt Lieben, Schau - - en, Ruhn.
p
 Schau - en, Ruhn.

Aufgabe 5

1. Singe die Musterbeispiele.
2. Spiele die Musterbeispiele am Klavier.
3. Singe die Resultate der Aufgaben 3 und 4 ,vergleiche sie sorgfältig mit den Musterbeispielen, verbessere, falls nötig.
4. Spiele die verbesserten Aufgaben 3 und 4 am Klavier.
5. Füge sowohl in den Musterbeispielen wie auch in den Liedern der Aufgaben 3 und 4 die Symbole für die Melodieformeln ein.
6. Prüfe in den Liedern der Aufgabe 3 und 4 sämtliche dynamischen Zeichen, Bindebögen, Akzentzeichen usw. nach. Bezeichne so sorgfältig, als ob die Stücke zum Druck gegeben werden müßten.

