

NEUE  
MUSIKALISCHE THEORIEN  
UND PHANTASIEN

VON  
HEINRICH SCHENKER

DRITTER BAND:  
DER FREIE SATZ

WIEN 1935  
UNIVERSAL-EDITION A. G.  
NR. 6869

DER FREIE SATZ

VON

HEINRICH SCHENKER

DAS ERSTE LEHRBUCH DER MUSIK

Semper idem  
sed non  
eodem modo

WIEN 1935  
UNIVERSAL-EDITION A. G.

Alle Rechte insbesondere das Recht der Uebersetzung  
in fremde Sprachen vorbehalten

Copyright 1935 by Universal-Edition A. G.

*MEINER GELIEBTEN FRAU*

PAGO-BUCHDRUCKEREI, WIEN, I.

Die Manuskripte beweisen, daß der Autor alle Stichvorlagen zu den Noten-Figuren selbst geschrieben, die Abzüge bis Fig. 122, 1 gesehen und bis Fig. 104 eigenhändig korrigiert hat. (Von Fig. 104 ab sind die Notenbilder getreu nach der Vorlage hergestellt.)

Der Text ist vom Autor diktiert, in einer Urschrift sorgfältig korrigiert, in der Druckvorlage neuerlich durchgesehen worden und in die Fahnen sind eigenhändige Korrekturen eingetragen bis S. 135. Mit den Vorkorrekturen gelesen hat der Autor den Text bis zum letzten Wort.

Was aber bei einer letzten Durchsicht dem Werke vielleicht noch zugewachsen wäre, ist mit dem Autor ins Grab gesunken.

# Inhalt

	Seite
Vorwort . . . . .	1
<b>1. Teil: Hintergrund</b>	
<b>1. Abschnitt Vom Hintergrund</b>	
1. Kapitel Vom Begriff des Hintergrundes im Allgemeinen . . . . .	13
2. Kapitel Vom Hintergrund in der Musik . . . . .	15
3. Kapitel Vom Ursatz als Inhalt des Hintergrundes in der Musik (Fig. 1) . . . . .	16
4. Kapitel Bedeutung des Ursatzes für Komposition, Lehre und Vortrag . . . . .	20
<b>2. Abschnitt Vom Ursatz</b>	
1. Kapitel Vom Ursatz im Allgemeinen	
§ 1 Von der Brechung in der Musik als Fortbildung des Naturklanges (Fig. 2) . . . . .	30
§ 2 Vom Ursatz als Mittler der ersten Brechungen (Fig. 3) . . . . .	30
§ 3 Der Ursatz als Einheit . . . . .	31
2. Kapitel Von der Urlinie im Allgemeinen	
§ 4 Der Weg zur Diatonie . . . . .	31
§ 5 Vom Urlinie-Raum und erstem Durchgang . . . . .	32
§ 6 Von der Unteilbarkeit des Urlinie-Zuges . . . . .	33
§ 7 Das Quartstück $\hat{8} \hat{5}$ des Urlinie-Zuges $\hat{8}-\hat{1}$ gehört der Diatonie, nicht der Natur an (Fig. 4) . . . . .	33
§ 8 Von der Oktavlage der Urlinie . . . . .	33
§ 9 Die Urlinie-Töne sind nicht Obertöne des Grundtones . . . . .	34
§ 10 Die Urlinie setzt in $\hat{8}, \hat{5}, \hat{3}$ ein und fällt durch den Abwärtsleitton $\hat{2}$ zu $\hat{1}$ . . . . .	34
§ 11 Im Urlinie-Zug ist der Aufwärtsleitton nicht enthalten . . . . .	35
§ 12 Die Höhe $\hat{8}, \hat{5}, \hat{3}$ wird akkordisch vorweggenommen . . . . .	35
§ 13 Die horizontale Urlinie-Erfüllung als Tonraum (Fig. 5) . . . . .	35
§ 14 Auch $\hat{5}-\hat{1}$ und $\hat{3}-\hat{1}$ stellen den ganzen Klang vor . . . . .	36
3. Kapitel Von der Baßbrechung im Allgemeinen	
§ 15 In der Brechung des Basses durch die Quint geht die Aufwärtsrichtung voran (Fig. 6) . . . . .	36
§ 16 Von der Quint in Natur und Kunst . . . . .	36

	Seite
§ 17 Von V—I . . . . .	37
§ 18 Von der Teilung der Baßbrechung (Fig. 7) . . . . .	37
§ 19 Das heilige Dreieck . . . . .	37
4. Kapitel Vom Ursatz im besonderen	
§ 20 Bedeutung der Höhe und Tiefe bei Urlinie und Baß . . . . .	37
§ 21 Der Ursatz ist noch arhythmisch . . . . .	38
§ 22 Der Ursatz macht die Lehre vom strengen Satz noch keineswegs überflüssig . . . . .	38
§ 23 Von der Schlußformel des Ursatzes . . . . .	38
§ 24 Was eine Quint oder Terz am Schluß eines Stückes bedeutet . . . . .	39
§ 25 Der Tonraum ist den Formen übergeordnet . . . . .	39
§ 26 Der Ursatz kann schon Inhalt eines Vordergrundes sein (Fig. 7 a, b) . . . . .	39
3. Abschnitt Von den Ursatzformen	
1. Kapitel Von den Ursatzformen im Allgemeinen	
§ 27 Allgemeines . . . . .	40
§ 28 Vom Unterschied zwischen den Ursatzformen und den Kadenzen der üblichen Harmonielehre (Fig. 8) . . . . .	40
§ 29 Von der wahren Bedeutung der Ursatzformen . . . . .	41
§ 30 Die Verwandlungsschichten sind gleichsam Wiederholungen (Parallelismen) höchster Ordnung . . . . .	42
2. Kapitel Von den bei 3, 5, 8 möglichen Ursatzformen im Besonderen	
§ 31 Von der Ursatzform bei $\hat{3}$ (Fig. 9) . . . . .	43
§ 32 $\hat{3}-\hat{2}$ eröffnen den Ausblick auf Prolongationen durch einen Terz- und Quintzug . . . . .	43
§ 33 Ausblick auf die Form im Vordergrund . . . . .	43
§ 34 Von der Ursatzform bei $\hat{5}$ (Fig. 10) . . . . .	43
§ 35 Von der im Urlinie-Zug $\hat{5}-\hat{1}$ dissonant durchgehenden $\hat{4}$ . . . . .	43
§ 36 Vom Widerschein einer Gliederung $\hat{5}-\hat{3}-\hat{1}$ und vom Begriff des Leerlaufs . . . . .	44
§ 37 Vom Widerschein einer Gliederung $\hat{5}-\hat{2}-\hat{1}$ . . . . .	44
§ 38 Wahrung der Unteilbarkeit und Einheit des Urlinie-Quintzuges $\hat{5}-\hat{1}$ gegen jeden Schein einer Gliederung . . . . .	44
§ 39 Einblick in die Aufgaben, die die Ursatzform bei $\hat{5}$ stellt . . . . .	44
§ 40 Ausblick auf die Form im Vordergrund . . . . .	45
§ 41 Von der Ursatzform bei $\hat{8}$ (Fig. 11) . . . . .	45
§ 42 Vom Widerschein mehrerer Gliederungen . . . . .	45
§ 43 Von der Aufgabe, die die Ursatzform bei $\hat{8}$ stellt . . . . .	45
§ 44 Die $\hat{7}$ ist diatonisch . . . . .	45

	Seite
<b>2. Teil: Mittelgrund</b>	
<b>Vom Mittelgrund im Allgemeinen</b>	
<b>Einleitendes</b>	
§ 45 Namengebung . . . . .	49
§ 46 Auch die Verwandlung entspringt einer lebendigen Naturkraft . . . . .	49
§ 47 Von der Freiheit der Verwandlungen (Fig. 12) . . . . .	49
§ 48 Von der Zahl der Schichten . . . . .	50
§ 49 Von der Gefahr einer Verwechslung der Schichten . . . . .	50
§ 50 Ablehnung der üblichen Bezeichnungen Melodie, Motiv, Einfall u. dgl. . . . .	51
§ 51 Vom Stand der Musikgeschichte (Fig. 13) . . . . .	52
§ 52 Der Stand von heute . . . . .	53
<b>Vom Mittelgrund im Besonderen</b>	
<b>Erste Schicht</b>	
1. Kapitel Von der Verbindung einer unprolongierten Urlinie mit einer kontrapunktisch melodisch prolongierten Fassung der Aufwärts-Baßbrechung I—V	
§ 53 Vom Begriff des Kontrapunktisch-Melodischen in der Aufwärtsbrechung . . . . .	54
§ 54 Wege des Basses zur Oberquint (Fig. 14) . . . . .	54
§ 55 Von der Brechung durch die Terz (zu 1 a und b) . . . . .	54
§ 56 Von der vollständigen Auffüllung der Brechung durch Sekundschritte (zu 2 a—d) . . . . .	55
§ 57 Vom Ueberspringen des ersten Sekundschrittes (zu 3 a—d) . . . . .	55
§ 58 Vom Ueberspringen des letzten Sekundschrittes (zu 4 a und b) . . . . .	56
§ 59 Vom Ueberspringen des ersten und zweiten Durchgangstones (zu 5) oder des dritten und vierten Durchgangstones (zu 6) . . . . .	56
§ 60 Von den ersten zwei Quintfällen II—V—I bei Fig. 14, 6 . . . . .	56
§ 61 Auch die kontrapunktischen Fassungen in Fig. 14, 1—6 sind noch arhythmisch . . . . .	56
§ 62 Von der Beziehung der kontrapunktischen Fassungen in Fig. 14, 1—6 zur Form im Vordergrund . . . . .	56
§ 63 Von weiteren Einschaltungen und ihrer Abbreviation . . . . .	57
§ 64 Der Unterschied zwischen einem kontrapunktisch prolongierten Baß und dem Baß in einer c.-f.-Aufgabe . . . . .	57
§ 65 Eine Prolongation der Abwärtsbrechung V—I kann in der ersten Schicht nicht auftreten . . . . .	57

	Seite
<b>Auswirkung der kontrapunktischen Fassung bei <math>\hat{3}</math>, <math>\hat{5}</math>, oder <math>\hat{8}</math></b>	
a) im Allgemeinen.	
§ 66 Auch im neugewonnenen Satz bleibt der strenge Satz in Geltung . . . . .	58
§ 67 Im Außensatz: zwei Züge in Gegenbewegung und die Notwendigkeit ihres rhythmischen Ausgleichs . . . . .	58
§ 68 Von der Beziehung des Basses zu den Mittelstimmen . . . . .	58
§ 69 Auch der neue Satz läßt Urlinie-Töne zuweilen noch im dissonanten Durchgang erscheinen . . . . .	59
§ 70 Von der Aufhaltung (Retardation) durch den prolongierten Baß . . . . .	59
§ 71 Der neue Satz als Polyphonie . . . . .	59
b) im Besonderen	
§ 72 Auswirkungen bei $\hat{3}-\hat{1}$ (Fig. 15) . . . . .	59
§ 73 Bemerkungen zu Fig. 15 . . . . .	59
§ 74 Zwei fallende Quinten und der fallende Sekundschritt $\hat{2}-\hat{1}$ bei Fig. 15, 6 . . . . .	60
§ 75 Auswirkungen bei $\hat{5}-\hat{1}$ (Fig. 16) . . . . .	61
§ 76 Auswirkungen bei $\hat{8}$ (Fig. 17, 18) . . . . .	61
<b>Von der Verbindung einer unprolongierten Urlinie mit zwei Brechungen des Basses</b>	
§ 77 Allgemeines von den beiden Brechungen des Basses (Fig. 19) . . . . .	61
§ 78 Beispiele zu Fig. 19 a, b und Anmerkungen (Fig. 20) . . . . .	62
<b>Schlußfolgerungen</b>	
§ 79 Erster Einblick in die Entstehung der Stufe . . . . .	62
§ 80 Vom Zusammenhang der in den Fig. 15, 16 und 18 aufgezeigten Sätze mit der Form im Vordergrund . . . . .	63
§ 81 Von der weiten und engen Lage in der ersten Schicht . . . . .	63
§ 82 Vom Stimmführungszwang im prolongierten Satz . . . . .	63
§ 83 Bedeutung des Stimmführungszwanges als Ton-Bereitschaft . . . . .	63
§ 84 Der Stimmführungszwang beherrscht alle Einzelklänge . . . . .	64
§ 85 Die Kunst durch den Verstand allein ganz auszuschöpfen ist nicht möglich . . . . .	64
<b>Von V—I in der ersten Schicht</b>	
§ 86 In der ersten Schicht entfällt die kontrapunktische Fassung des Basses bei V—I . . . . .	64
<b>2. Kapitel Gliederung des Urlinie-Zuges</b>	
a) bei $\hat{3}$ durch Unterbrechung	
§ 87 Begriff der Unterbrechung (Fig. 21) . . . . .	65
§ 88 Die Zurückwendung zur $\hat{3}$ ist keine Kadenz (Fig. 22) . . . . .	65

	Seite
§ 89 Von der ersten V als Teiler . . . . .	66
§ 90 Bei dem ersten Stand $\hat{2}$ ist die Stimmführung unterbrochen . . . . .	66
§ 91 Die erste $\hat{2}$ ist keine Nebennote . . . . .	66
§ 92 Von der Höherlegung der Sept bei $\frac{\hat{2}}{\sqrt[3]{8-7}}$ (Fig. 23) . . . . .	67
§ 93 Das Gesetz vom Kopftou . . . . .	68
§ 94 Die Unterbrechung als Wurzel von Formen im Vordergrund . . . . .	68
b) bei $\hat{5}$ durch Unterbrechung	
§ 95 Nur $\hat{5}-\hat{2} \parallel \hat{5}-\hat{1}$ kommt als Unterbrechungsform in Frage (Fig. 24) . . . . .	68
§ 96 Von der ersten $\hat{5}$ als Kopftou . . . . .	69
§ 97 Die Rückwendung zur $\hat{5}$ bedeutet keine Kadenz . . . . .	69
§ 98 Die bei $\frac{\hat{2}}{\sqrt[3]{8-7}}$ höhergelegte Oktave wirkt nicht als Nebennote (Fig. 25, 26) . . . . .	69
§ 99 $\hat{5}-\hat{2} \parallel \hat{5}-\hat{1}$ als Wurzel der Formen im Vordergrund . . . . .	69
c) bei $\hat{8}$ durch $\hat{8}-\hat{5}-\hat{1}$	
§ 100 Gliederung bei $\hat{8}$ . . . . .	70
§ 101 Die Gliederung bei $\hat{8}-\hat{5}-\hat{5}-\hat{1}$ als Wurzel der Formen im Vordergrund (Fig. 27) . . . . .	70
<b>3. Kapitel Mischung</b>	
§ 102 Mischung in der Terz der Urlinie als Mischung erster Ordnung (Fig. 28, 29, 30) . . . . .	71
§ 103 Beziehungen der Mischung erster Ordnung zur Form . . . . .	71
<b>4. Kapitel Die phrygische <math>\hat{2}</math> bei der Urlinie</b>	
§ 104 Von der $\flat\hat{2}$ in der ersten Schicht . . . . .	72
§ 105 Vom Satz der $\flat\hat{2}$ und der sogenannten neapolitanischen Sext (Fig. 31) . . . . .	72
<b>5. Kapitel Nebennote</b>	
§ 106 In der ersten Schicht kommt nur die höhere Nebennote in Frage . . . . .	72
§ 107 Vom Standort der Nebennote erster Ordnung . . . . .	73
§ 108 Vom Satz der Nebennote (Fig. 32) . . . . .	73
§ 109 Die Nebennote als Aufhaltung . . . . .	74
§ 110 Abgrenzung der Nebennote von einer Unterbrechung . . . . .	74
§ 111 Die Nebennote als Wurzel der Form . . . . .	74
§ 112 Erster Einblick in die Nebennote der späteren Schichten . . . . .	75
<b>6. Kapitel Züge</b>	
§ 113 Ein Zug der ersten Schicht bezieht sich immer auf einen Urlinie-Ton . . . . .	75
§ 114 In der methodischen Darstellung der Züge geht der fallende Zug dem steigenden voran . . . . .	75

	Seite
a) Von den fallenden Zügen erster Ordnung	
§ 115 Der fallende Zug erster Ordnung bedeutet einen Gang von der Ober- zur Mittelstimme . . . . .	76
§ 116 Die Merkmale eines Urlinie-Zuges haften auch den fallenden Zügen erster Ordnung an . . . . .	76
§ 117 Vom Satz der von der $\hat{3}$ oder $\hat{5}$ abgeleiteten fallenden Züge (Fig. 33) . . . . .	77
§ 118 Die von der $\hat{2}$ fallenden Züge (Fig. 34, 35, 36) . . . . .	77
§ 119 Beziehung zur Form . . . . .	78
b) Vom steigenden Zug	
§ 120 Ein steigender Zug kann nur den ersten Urlinie-Ton zum Zielton haben (Fig. 37) . . . . .	78
§ 121 Das Gesetz des Kopftones bleibt auch im steigenden Zug wirksam . . . . .	78
§ 122 Der steigende Zug ist ein Gang von der Mittel- zur Oberstimme . . . . .	78
§ 123 Vom Satz des Anstiegs (Fig. 38) . . . . .	78
§ 124 Der Anstieg als Aufhaltung (Fig. 39) . . . . .	79
<b>7. Kapitel Die Brechung</b>	
§ 125 Eine Brechung erster Ordnung geht zum ersten Urlinie-Ton aufwärts (Fig. 40) . . . . .	79
§ 126 Von der Weite der Brechung . . . . .	79
§ 127 Vom Satz der Brechungen erster Ordnung . . . . .	80
§ 128 Von der Beziehung der ersten Brechung zu etwa noch folgenden . . . . .	80
<b>8. Kapitel Vom Uebergreifen</b>	
§ 129 Vom Uebergreifen . . . . .	81
§ 130 Von der Uebergreif-Folge (Fig. 41) . . . . .	81
§ 131 Vom Satz des Uebergreifens . . . . .	81
§ 132 Das Uebergreifen in der ersten Schicht dient dem Kopftone . . . . .	82
§ 133 Abgrenzung des Uebergreifens von verwandten Prolongationen wie: Zug, Brechung, Höherlegung . . . . .	82
§ 134 Vom Uebergreifen in den späteren Schichten . . . . .	82
<b>9. Kapitel Vom Untergreifen</b>	
§ 135 Vom Wesen des Untergreifens . . . . .	83
§ 136 Ein Untergreifen in der ersten Schicht (Fig. 42) . . . . .	83
§ 137 Abgrenzung des Untergreifens von einem Anstieg . . . . .	83
§ 138 Das Untergreifen in Verknüpfung mit anderen Prolongationen . . . . .	83
§ 139 Einblick in spätere Schichten . . . . .	83

	Seite
<b>10. Kapitel Ausfaltung</b>	
§ 140 Vom Wesen der Ausfaltung (Fig. 43) . . . . .	84
§ 141 Anmerkungen zu Fig. 43 und Beispiele . . . . .	84
§ 142 Von der Ausfaltung in der ersten Schicht (Fig. 44) . . . . .	84
§ 143 Abgrenzung der Ausfaltung von anderen Prolongationen (Fig. 45) . . . . .	85
§ 144 Einblick in die späteren Schichten . . . . .	85
<b>11. Kapitel Vertretung</b>	
§ 145 Vom Wesen der Vertretung . . . . .	85
§ 146 Beispiele einer Vertretung in der ersten Schicht (Fig. 46) . . . . .	86
<b>12. Kapitel Höherlegung</b>	
§ 147 Vom Wesen der Höherlegung . . . . .	86
§ 148 Von der Höherlegung in der ersten Schicht . . . . .	86
§ 149 Von der Ausführung einer Höherlegung . . . . .	86
§ 150 Beispiele (Fig. 47) . . . . .	86
<b>13. Kapitel Tieferlegung</b>	
§ 151 Vom Wesen der Tieferlegung (Fig. 48) . . . . .	87
<b>14. Kapitel Koppelung</b>	
§ 152 Begriff der Koppelung . . . . .	88
§ 153 Von der Koppelung in der ersten Schicht . . . . .	88
§ 154 Vom Spiel der Lagen (Fig. 49) . . . . .	88
<b>15. Kapitel Verknüpfung</b>	
§ 155 Verknüpfung von Prolongationen der ersten Schicht . . . . .	88

### 3. Teil: Vordergrund

#### 1. Abteilung Begriffe des strengen Satzes 1.—5. Gattung

##### 1. Abschnitt Von den vollkommenen Konsonanzen

§ 156 Allgemeines . . . . .	91
§ 157 Von der Oktave . . . . .	91
§ 158 Von der Quint . . . . .	91
§ 159 Von der Quart (Fig. 50) . . . . .	92
§ 160 Vom Verbot der Oktav- und Quint-Parallelen im strengen Satz . . . . .	92
§ 161 Von den offenen Oktav- und Quintfolgen im Vordergrund (Fig. 51, 52) . . . . .	93
§ 162 Ueber die Behebung von Oktav- und Quintfolgen im allgemeinen . . . . .	95

	Seite
§ 163 Ueber die Behebung von Oktav-Folgen im besonderen, Beispiele und Anmerkungen (Fig. 53) . . . . .	96
§ 164 Ueber die Behebung von Quintfolgen im besondern, Beispiele und Anmerkungen (Fig. 54) . . . . .	97
2. Abschnitt Von den unvollkommenen Konsonanzen	
§ 165 Von den unvollkommenen Konsonanzen . . . . .	99
§ 166 Von der weiten Lage bei der Sext (Fig. 55) . . . . .	99
§ 167 Von zwei großen Terzen . . . . .	100
3. Abschnitt Durchgang	
§ 168 Vom Durchgang im Vordergrund . . . . .	100
§ 169 Unmöglichkeit einen Durchgang im dissonanten Zustand auszukomponieren . . . . .	101
§ 170 Von der Verwandlung eines dissonanten Durchgangs in eine Konsonanz, vom konsonanten Durchgang (Fig. 56) . . . . .	101
§ 171 Von den großen Sekundschriften (Fig. 57) . . . . .	102
§ 172 Von Sprüngen im Durchgang (Fig. 58) . . . . .	102
§ 173 Neigung der Durchgänge zu gleichartigen Bildungen . . . . .	103
§ 174 Von der Wechselnote (Fig. 59) . . . . .	103
4. Abschnitt Vom Harmoniewechsel 5—6	
§ 175 Vom Harmoniewechsel 5—6 (Fig. 60) . . . . .	104
5. Abschnitt Von der Sept	
§ 176 Von der Sept im strengen und freien Satz (Fig. 61) . . . . .	104
§ 177 Von den Verwandlungen der Sept im freien Satz (Fig. 62) . . . . .	105
§ 178 Vom Abschluß des Septdurchgangs . . . . .	107
§ 179 Wie der strenge Satz auf Umwegen dennoch Recht behält . . . . .	107
6. Abschnitt Synkope	
§ 180 Von Synkopen im Allgemeinen (Fig. 63) . . . . .	107
§ 181 Von der Auskomponierung der Vorhalte im besondern (Fig. 64) . . . . .	108
§ 182 Von der Vorbereitung und Auflösung (Fig. 65) . . . . .	109

## 2. Abteilung Fortsetzung der Lehre von den Schichten

### Von den späteren Schichten im Allgemeinen

§ 183 Ueber den Inhalt der späteren Schichten . . . . .	111
§ 184 Wiederkehr der in der ersten Schicht erkannten Prolongationen . . . . .	111
§ 185 Prolongation der Unterstimme . . . . .	111

## Von der Pronlongation der späteren Schichten im besonderen

	Seite
1. Kapitel Von den Prolongationen der Baßbrechung	
§ 186 Von Umkehrungen innerhalb der kontrapunktischen Fassung I—V (Fig. 66) . . . . .	112
§ 187 Von der Umkehrung der steigenden Quint I—V in eine fallende Quart (Fig. 67) . . . . .	112
§ 188 Von der Mischung der Umkehrungstypen (Fig. 68) . . . . .	113
§ 189 Die Brechung der fallenden Quint V—I geht nur durch die Terz (Fig. 69) . . . . .	113
§ 190 Von der Umkehrung der fallenden Quint V—I in eine steigende Quart (Fig. 70) . . . . .	113
§ 191 Vom sogenannten Trugschluß (Fig. 71) . . . . .	114
2. Kapitel Gliederung	
§ 192 Von der Gliederung in den späteren Schichten (Fig. 72) . . . . .	114
3. Kapitel Mischung	
§ 193 Mischung in den späteren Schichten (Fig. 73) . . . . .	115
4. Kapitel Von der ♭2	
§ 194 Von der Richtigstellung einer ♭2 durch die ♯2 in den späteren Schichten (Fig. 74) . . . . .	116
§ 195 Von der umgekehrten Folge: ♯2—♭2 (Fig. 75) . . . . .	116
5. Kapitel Nebennote	
§ 196 Von der Nebennote in späteren Schichten . . . . .	116
§ 197 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 76) . . . . .	117
§ 198 Von der Nebennotenbewegung 3—4—3 (Fig. 77) . . . . .	118
§ 199 Von der synkopierten Form der Nebennotenbewegung der Terz: 3—4—4—3 (Fig. 78) . . . . .	118
§ 200 Von möglichen Verknüpfungen der Nebennotenbewegung 3—4—4—3 mit anderen Stimmen (Fig. 79) . . . . .	118
§ 201 Vom freien Gebrauch der Nebennotenbewegung 3—4—4—3 (Fig. 80) . . . . .	118
§ 202 Von der Verkettung mehrerer 3—4—4—3 . . . . .	119
6. Kapitel Züge — Allgemeines	
§ 203 Von den Zügen in späteren Schichten . . . . .	119
§ 204 Von der Einheit der Züge (Fig. 81) . . . . .	119
Von scheinbaren Zügen	
§ 205 Vom wesentlichen Merkmal eines wirklichen Zuges . . . . .	121
§ 206 Die Auskomponierung eines Sekundschriftes täuscht einen Zug vor (Fig. 82) . . . . .	121

	Seite
§ 207 Wie die Auskomponierung eines Terz-, Quart-, Quint- oder Oktavraumes mitunter einen Zug vortäuscht (Fig. 83)	122
Vom Fallen und Steigen der Züge	
§ 208 Von fallenden Zügen (Fig. 84)	122
§ 209 Von steigenden Zügen (Fig. 85)	123
§ 210 Züge beim Basse (Fig. 86)	123
Anmerkungen und Beispiele zu den einzelnen Zügen	
§ 211 Zu den Terzzügen	123
§ 212 Zu den Quartzügen (Fig. 87)	124
§ 213 Zu den Quintzügen (Fig. 88)	125
§ 214 Zu den Sextzügen (Fig. 89)	125
§ 215 Zu den Septzügen	126
§ 216 Zu den Oktavzügen (Fig. 90)	126
§ 217 Von der freiesten Form einer Unterbrechung (Fig. 91)	126
Vom Abschluß der Züge	
§ 218 Allgemeines (Fig. 92)	126
§ 219 Von der Vorwegnahme des Schlußklanges (Fig. 93)	127
§ 220 Uebertragene Anwendung des Gesetzes vom Abschluß (Fig. 94)	127
Von der Verbindung zweier oder mehrerer Züge	
§ 221 Ueber den Begriff eines führenden Zuges	127
§ 222 Absage an den Begriff des doppelten Kontrapunktes in der Dezime und Duodezime	128
§ 223 Ueber die Mittelstimme	128
Von den Zügen in gerader Bewegung im Terzen- (Dezimen-) Satz	
§ 224 Was bei einem Terzen-(Dezimen-)Satz in Frage kommt (Fig. 95)	128
Im Sextensatz	
§ 225 Beispiele und Anmerkungen zu Zügen im Sextensatz (Fig. 96)	130
Bei Seitenbewegung im Außensatz	
§ 226 Beispiele und Anmerkungen zu Zügen im Terzen- oder Sextensatz bei Seitenbewegung des Außensatzes (Fig. 97)	130
Von Zügen in Gegenbewegung	
§ 227 Allgemeines	131
§ 228 Beispiele und Anmerkungen zum Satz der Gegenbewegung (Fig. 98)	131

	Seite
Von Zügen in gemischter Bewegung	
§ 229 Beispiele und Anmerkungen zu Zügen in gemischter Bewegung (Fig. 99)	132
7. Kapitel Brechung	
§ 230 Von Brechungen in den späteren Schichten (Fig. 100)	133
8. Kapitel Vom Uebergreifen	
§ 231 Vom Uebergreifen in den späteren Schichten	134
§ 232 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 101)	134
9. Kapitel Vom Untergreifen	
§ 233 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 102)	135
10. Kapitel Ausfaltung	
§ 234 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 103)	135
11. Kapitel Vertretung	
§ 235 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 104)	136
12. Kapitel Stimmentausch	
§ 236 Vom Wesen des Stimmentausches	137
§ 237 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 105)	137
13. Kapitel Höherlegung	
§ 238 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 106)	137
14. Kapitel Tieferlegung	
§ 239 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 107)	138
15. Kapitel Koppelung	
§ 240 Von der Koppelung in den späteren Schichten	138
§ 241 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 108)	139
Dritte Abteilung	
1. Kapitel Uebertragung der Ursatzformen auf beliebige Einzelklänge	
§ 242 Von der Uebertragung der Ursatzformen im Allgemeinen	140
§ 243 Von der Uebertragung der Ursatzformen im Besondern, Beispiele und Anmerkungen (Fig. 109)	140
2. Kapitel Von unvollständigen Uebertragungen der Ursatzformen und von den Hilfskadenzen	
§ 244 Allgemeines (Fig. 110)	142
§ 245 Im Besondern: Beispiele und Anmerkungen	142
§ 246 Vom Terzfall VII—V, Beispiele und Anmerkungen (Fig. 111)	144

	Seite
3. Kapitel Auswerfen eines Grundtones	
§ 247 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 112) . . . . .	145
4. Kapitel Vom Chroma	
§ 248 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 113) . . . . .	146
5. Kapitel Vermeidung von chromatisch. Schritten	
§ 249 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 114) . . . . .	147
6. Kapitel Vom Querstand	
§ 250 Beispiele und Anmerkungen (Fig. 115) . . . . .	148
7. Kapitel Diminution	
§ 251 Geschichtliches zur Diminution und nähere Bestimmung des Diminutionsbegriffes (Fig. 116) . . . . .	150
§ 252 Von Figurierungen im Besondern und von der kleinen Schreibart (Fig. 117, 118) . . . . .	156
§ 253 Organische Bindungen der wahren Diminution:	
1. Durch das Ganze . . . . .	160
2. Durch Wiederholung (Fig. 119) . . . . .	161
3. Durch Vorbereitung (Fig. 120) . . . . .	164
4. Durch enharmonische Entgegnung (Fig. 121) . . . . .	165
§ 257 Die Diminution im Basse . . . . .	166
§ 258 Von Diminutionen in der Abwärtsrichtung (Fig. 122) . . . . .	167
§ 259 Von Diminutionen in der Aufwärtsrichtung (Fig. 123) . . . . .	168
§ 260 Vom Ausgleich der Richtungen und vom Ränderspiel (Fig. 124) . . . . .	169
§ 261 Die Diminution täuscht oft uneigentliche Intervalle vor (Fig. 125) . . . . .	171
§ 262 Zurückweisung von sogenannten wandernden Melodien	172
§ 263 Natur- und Kunstgesetze der Diminution überschreiten Volkliches . . . . .	172
§ 264 Die Beziehung der Diminution zur Form . . . . .	173
§ 265 Vom Vortrag der Diminution . . . . .	173
§ 266 Vom Zusammenbruch der Diminution . . . . .	173
8. Kapitel Decktöne	
§ 267 Von Decktönen . . . . .	174
9. Kapitel Obligate Lage	
§ 268 Begriff der obligaten Lage . . . . .	175
§ 269 Die obligate Lage als Wurzel der Instrumentierungskunst	175
§ 270 Von gewissen Fälschungen der obligaten Lage durch Herausgeber der Meisterwerke (Fig. 126) . . . . .	175
10. Kapitel Artikulation	
§ 271 Die musikalische Artikulation hat ihren Ursprung in der Sprache . . . . .	176
§ 272 Der legato-Bogen als Mittel der Artikulation in der Instrumentalmusik (Fig. 127) . . . . .	176

	Seite
§ 273 Von Auswirkungen der Artikulation (Fig. 128) . . . . .	177
§ 274 Absage an den Phrasierungsbogen . . . . .	180
§ 275 Von der Artikulation in den Handschriften der Meister (Fig. 129) . . . . .	181
11. Kapitel Die Stufe	
§ 276 Geschichtliches . . . . .	181
§ 277 Unterscheidung der Stufen nach Schichten . . . . .	182
§ 278 Uebersicht über die früheren Ergebnisse . . . . .	183
§ 279 Von der V. Stufe (Fig. 130, 131) . . . . .	184
§ 280 Von der IV., II. und VI. Stufe, Beispiele und Anmerkungen (Fig. 132) . . . . .	186
§ 281 Stufen bei Synkopen, Beispiele u. Anmerkungen (Fig. 133)	187
§ 282 Von Quintbeziehungen ohne Stufenbedeutung, Weitere Beispiele und Anmerkungen (Fig. 134) . . . . .	188
§ 283 Von weiteren Quinteneinschaltungen als Stufen (Fig. 135)	189
12. Kapitel Metrik und Rhythmik, Allgemeines	
§ 284 Metrik und Rhythmik in Sprache und Musik . . . . .	191
A) Von der Metrik in der Musik	
§ 285 Wiederholung als Voraussetzung einer metrischen Ein- heit (Fig. 136) . . . . .	192
§ 286 Von der metrischen Ordnung in 2, 4, 8, 16 Takten (Dupel- ordnung) (Fig. 137) . . . . .	193
§ 287 Von der 3 (3×2, 3×4)- und 5 (10)-Taktordnung (Fig. 138) . . . . .	194
§ 288 Metrik und die Kadenz (Fig. 139) . . . . .	196
§ 289 Von der Unterteilung der Takte (Fig. 140) . . . . .	197
B) Von der Rhythmik in der Musik.	
§ 290 Begriff der Rhythmik in der Musik (Fig. 141) . . . . .	198
§ 291 Ein krasser Wechsel rhythmischer Werte ist zu vermeiden (Fig. 142) . . . . .	198
Von antimetrischen Zuständen der Rhythmik	
§ 292 Die Rückung als Mittel zum Ausgleich metrischer Werte (Fig. 143) . . . . .	199
§ 293 Von der Hemiole (Fig. 144) . . . . .	199
§ 294 Von der Rückung als Vorausnahme (Fig. 145) . . . . .	199
§ 295 Vom Auftakt (Fig. 146) . . . . .	199
§ 296 Zuspitzung des Gegensatzes zwischen Rhythmik und Metrik (Fig. 147) . . . . .	200
§ 297 Von der Dehnung (Fig. 148) . . . . .	201
§ 298 Von der Umdeutung metrischer Werte (Fig. 149) . . . . .	203
§ 299 Von der Ueberwindung der Metrik im Vortrag . . . . .	205
§ 300 Geschichtliches (Fig. 150) . . . . .	205

	Seite
13. Kapitel Form — Allgemeines	
§ 301 Geschichtliches . . . . .	207
§ 302 Vom Wiederholungszeichen . . . . .	208
§ 303 Täuschende Anfänge (Fig. 151) . . . . .	209
§ 304 Vom eigentlichen Abschluß einer Komposition . . . . .	209
§ 305 Der Hintergrund klärt auch über manche ältere Form auf	209
§ 306 Vom Neuen in der Darstellung der Formen . . . . .	210
Von der Form im Besonderen	
§ 307 1. Die ungeteilte Form (Fig. 152) . . . . .	211
2. Von den Liedformen	
§ 308 Allgemeines . . . . .	212
§ 309 Von der zweiteiligen Liedform . . . . .	213
§ 310 Die dreiteilige Liedform (Fig. 153) . . . . .	214
3. Von der Sonatenform	
§ 311 Vorbemerkung . . . . .	215
§ 312 Allgemeines zur Sonatenform im Ganzen . . . . .	216
§ 313 Erläuterndes zum 1. Teil: Hauptteil, Exposition (Fig. 154)	216
§ 314 Zum Mittelteil der Sonatenform . . . . .	220
§ 315 Zur Wiederholung (Reprise) . . . . .	222
§ 316 Kritik der Lehrmethoden . . . . .	223
4. Von der vierteiligen Form	
§ 317 Von der vierteiligen Form . . . . .	224
5. Von der Rondoform	
§ 318 Begriff der Rondoform . . . . .	225
§ 319 Bemerkungen zu den einzelnen Teilen (Fig. 155) . . . . .	225
§ 320 Von Freiheiten in der Rondoform . . . . .	226
§ 321 Abgrenzung der Rondoform von anderen Formen . . . . .	227
6. Von der Fuge	
§ 322 Vom Inhalt der Fuge (Fig. 156) . . . . .	228
7. Variationen	
§ 323 Von Variationen (Fig. 157) . . . . .	230
§ 324 Nachwort (Fig. 158) . . . . .	231
Verzeichnis zu den Figuren . . . . .	233

## Vorwort

Die aber wie der Meister sind, die gehen,  
Und Schönheit wird und Sinn, wohin sie sehen.  
Hugo v. Hofmannsthal:  
„Der Tod des Tizian“.

\*  
Ein Jegliches hat seine Zeit, und alles Vor-  
nehmen unter dem Himmel hat seine Stunde.  
Prediger, 3, 1.

\*  
Ein hörendes Ohr und sehendes Auge, die  
macht beide der Herr.  
Sprüche, 20, 12.

Seit einem Jahrhundert wird als Zugang zur musikalischen Kunst eine Theorie gelehrt, die das Gegenteil von dem ist, was sie zu sein vorgibt. Wollte man den ersten Bruch des Musiklehrstoffs vordem „strenger Satz“ und „Generalbaß“, hernach jene falsche Lehre — irgendwie erklären und entschuldigen, so könnte man es höchstens damit, daß die Generation um das 3. Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts, von der ungeheuern Gipfelwelt der Genies geblendet, der Ungeduld verfallen war, wie sie dem Durchschnitt eigen ist, und deshalb den Weg zu jenen Genies auf kürzeste Weise zurückzulegen sich vermaß. Nicht nur aber stand dieses Vorhaben von vornherein im Widerspruch zur Vorgeschichte und inneren Entwicklung der Großen, auch die Kurzmethode erwies sich als verfehlt, und so führte denn der angeblich praktische Weg nicht nur nicht zu den Meistern hin, sondern schließlich von ihnen weg.

Fast scheint es, als wäre man heute des Verrates müde geworden: die Flucht vor der Musik, die die Gegenwart kennzeichnet, ist in Wahrheit eine Flucht vor der falschen Unterrichtsmethode, die eine praktische Annäherung an die Kunst in keiner Hinsicht zuläßt.

Ihr stelle ich nun hier eine neue Lehre entgegen, wie sie sich in den Werken der großen Meister und zwar als das Geheimnis ihrer Entstehung und ihres Werdens birgt: die Lehre vom organischen Zusammenhang. Als zu ihr nun wirklich praktisch hinleitend stelle ich, wieder nur der Geschichte und Entwicklung des Geniewerks streng entsprechend, den einzig gebotenen Lehrplan auf: die Lehre vom strengen Satz (nach Fux—Schenker), vom Generalbaß (nach Seb. und Ph. Em. Bach) und die Lehre vom freien Satz (nach Schenker), die zuletzt alle Lehren ineinanderschlingt und dem Gesetz des organischen Zusammenhanges dienstbar macht, wie er sich durch den Ursatz (Urlinie, Baßbrechung) als Hintergrund, durch die Stimmführungsverwandlung als Mittelgrund und schließlich durch den Vordergrund offenbart.

Em. Bach hat seinen Generalbaß niedergeschrieben, als er zu seinem Schmerze inne wurde, daß die Lehre vom Generalbaß, weil unverstanden, sich theoretisch und praktisch ganz zu verlieren drohte; dem unvergleichlichen großen Werke liegt die Absicht zum Grunde, das Letztmögliche zur Errettung und Erläuterung der Lehre zu tun: heute ist nun meine Zeit gekommen — „Ein Jegliches hat seine Zeit“, sagt der Prediger — mit der neuen Lehre vom organischen Zusammenhang das Letztmögliche darüber auszusagen, was die Musik der Großen war und was sie bleiben muß, wenn wir sie überhaupt am Leben erhalten wollen.

\*

Aus Anlaß früherer Veröffentlichungen, die schon auf eine genauere Darstellung der neuen Lehre abzielten, namentlich in den Heften „Der Tonwille“ und in den drei Jahrbüchern „Das Meisterwerk in der Musik“, konnte ich vor allem den Einwand hören: „Haben denn auch die Meister von alldem gewußt?“ Dieser Einwand, der eine Falle sein sollte, ist nur ein Beweis von Unbildung, denn die so fragen wissen nicht, daß die Meister gerade von der Lehre nichts wußten, die seit einem Jahrhundert als die einzig praktische gelehrt und gelernt wird: nicht Bach Vater und Sohn, nicht Haydn, Mozart, Beethoven oder Schubert, Mendelssohn haben etwas von einer solchen Harmonie-, einer solchen Generalbaß- und einer solchen Formenlehre gewußt und Brahms wollte davon nichts wissen! Außerdem aber erledigt sich jener Einwand natürlich genug: Mit ihren

Kompositionen haben die Meister ein Können gezeigt, das, im Werk als Vor- und Nach-Wissen sich auswirkend, ein klares Gesamt-Wissen um die Gesetze der Kunst bezeugt, das sie jedes Selbstkommentars enthoben hat: ist doch auch einer Kunsttat, wie überhaupt jeder Tat, eine Vorschau der inneren Zusammenhänge notwendig mitgegeben! Daraus folgt, daß, wann und wo der Leser dieses Lehrbuchs in die Lage kommen wird, eine Uebereinstimmung zwischen einer Komposition und dem von mir darüber Ausgesagten zugeben zu müssen, er dann folgerichtig das hellste Wissen um die gegebenen Zusammenhänge auch bei den Meistern anzunehmen verpflichtet ist!

Oder die Verteidiger des bisherigen Lehrganges erklären ihre Lehre lediglich als „Notbehelf“, als einen Weg, der namentlich die Jüngsten und nur mäßig Begabten zur Musik führen soll. Zugegeben dem sei wirklich so, dann muß gefragt werden: wo, in welchen Büchern, an welchen Lehranstalten wird dann aber das gelehrt, was nicht allein Notbehelf, sondern nun wirklich Musik, die Musik ist? Wo erfährt ein Musikschüler oder Musikliebhaber etwas von dem, was zu einer wirklich guten Fuge, Sonate, Sinfonie, zu einer wirklich guten Instrumentierung, zum wirklich guten Vortrag führt, gut im Sinne der großen Meister verstanden? Steht demnach diese Ausrede auf tönernen Füßen, so kommt dazu noch das Beschämende, daß dieser vorgebliche Notbehelf nur durch ein völliges Nichtwissen um das gewonnen werden konnte, was der strenge Satz und der Generalbaß in Wahrheit ist.

Freilich, die wichtigste Ausrede lassen die Verteidiger der falschen Lehren unausgesprochen: Es hat sich gezeigt, daß diese Lehren immerhin so vielen Lehrer- und Musikergenerationen die Möglichkeit einer materiellen Existenz zu bieten hinreichten. Die Kunst zwar, ihre Wahrheit und Schönheit blieb links liegen, aber das praktische Leben ward gewonnen, womit denn auch in gutem oder bösem Glauben ein Praktisches der Lehre verwechselt werden konnte. Nun befürchten die Verteidiger, meine neue Lehre könnte ihre Existenz untergraben, weil sie sich wegen ihrer angeblich inneren Schwierigkeit nur wenig dazu eigne, in größeren Schulbetrieben materiell-praktisch ausgemünzt zu werden. Eine Lebensgefahr wäre aber nicht zu befürchten, wenn sich nur die Lehrer auf ihre Aufgabe beschränkten, das Ohr endlich zu einem wirklich

brauchbaren Hörorgan der Kunstmusik im Sinne der Großen auszubilden. Keineswegs kommt es doch den Schulen zu, auch Komponisten, geschweige Genies zu züchten, so sehr gerade das der Eitelkeit und Vermessenheit einer gewissen Jugend entspräche: solche Saat und Ernte mögen sie Gott überlassen! Nur die geduldige Erziehung zu einem wirklichen Kunst hören kann wiederholen und spiegeln, was auch unseren großen Meistern Lehre und Erfahrung bedeutet haben. Ist so ein Schüler durch strenge Zucht dahin geführt worden, die Gesetze der Musik wirklich zu erkennen und zu erleben, dann wird er sie auch erlieben, dann wird ihm das Ziel, dem er entgegenstrebt, auch genügend bedeutend und erhaben vorschweben und ihn dafür entschädigen, daß er ein echtes Komponiertalent vielleicht nicht in sich hat. In diesem Sinne verlangsamt meine Lehre, im Gegensatz zu den Schnellehren, das Tempo des Lehrganges, nicht allein zum Vorteil der Erkenntnis, sondern auch zur Verbesserung der Moral im Kunstbetrieb überhaupt, denn höchste Zeit wäre es fürwahr damit aufzuhören, daß Musik so gelehrt wird, wie sonst nur Sprachen für den Gebrauch in Handel und Verkehr in wenigen Stunden gelehrt und gelernt werden, daß Unterrichtsverwaltungen die Jugend auf Lehrbücher festlegen, die nur auf unterwertige Schüler zugeschnitten sind! Trotzdem wünsche ich aber, daß die Feder zur Komposition erst recht angesetzt werde, gehört doch nach dem Willen der Natur zur Mannigfaltigkeit der Genies gewiß auch die Mannigfaltigkeit der Nichtgenies! Ob es auch im Grunde nur Eitelkeit sei, was den Durchschnitt an ein Komponieren heranführt, so mag auch das hingenommen werden um des Vorteils willen, daß sich Menschen zur Kunst überhaupt bereit finden, die ohne den Einsatz von Eitelkeit vielleicht nicht dafür zu haben wären.

\*

Alles Organische, aller Zusammenhang gehört Gott und bleibt sein Geschenk auch in dem Hervorbringungen der Menschen, die als organisch empfunden werden.

Die Summe allen Vordergrundes, von den Menschen Chaos benannt, leitet Gott von seinem Kosmos als Hintergrund ab: in diesem Zusammenhang ruht die unendliche Harmonie seines unendlichen Wesens.

Der Astronom ist davon überzeugt, daß jedes System Teil eines höheren Systems ist, das allerhöchste System ist der Schöpfer-Gott selbst!

Indem ein Werk, werdend und geworden, im Hintergrunde nur eine Ursache bekennt, ist es wie monotheistisch gerichtet: Gleichsam Heiden sind deshalb jene, die schaffend oder nachschaffend nur den Vordergrund des Werkes gelten lassen und sich an seine Einzelheiten verlieren, Bekenner eines wahrhaft Göttlichen dagegen jene, die den Hintergrund anbeten. Auch im Kunstwerk bleibt die eine Ursache im Hintergrund unwandelbar, eine Abweichung nach den Gelüsten der Vordergrund-Heiden ist Sünde wider den Geist des Monotheismus. Soll ich meine kunst-monotheistische Lehre deshalb etwa von einem Sinai verkünden und ihr Bekenner damit zu gewinnen suchen, daß ich Wunder tue? Nun, Wunder werden ja geschehen, denn der Glaube an den Zusammenhang wird die Musiker früher oder später hörend machen, wenn gleich auch er aus Unbegabten niemals Talente wird machen können.

\*

Meine Lehre erweist, daß die Kunst der Musik viel einfacher ist, als die heutigen Lehren sie erscheinen lassen. Daß aber das Einfachste in der Tiefe liegt, macht sie nicht weniger einfach, ist doch alle Oberfläche für sich allein betrachtet verwirrend und stets auch uneinfach.

Insbesondere in praktischer Hinsicht stellt meine Lehre fest:

Einem wirklich gegründeten Zug kann auch das Stärkste an Reibung der Stimmen in ihrem polyphonen Gang zugemutet werden!

Eine wirklich gegründete Tonalität leitet auch das größte Maß von Chromen sicher in den Grundklang zurück.

Der Vortrag darf im Dienste von Hinter-, Mittel- und Vordergrund eine äußerste Fülle von Farben in Anspruch nehmen, noch in seinem quellendsten Reichtum ist er durchaus genau lehr- und lernbar, wie er andererseits, an Hinter-, Mittel- und Vordergrund gebunden, jede persönliche Auffassung ausschaltet.

Man nehme die hier dargebotenen Notenbeispiele nicht allein für einen praktischen Behelf, sie sind vielmehr von der gleichen Kraft und Ueberredung wie das Notenbild des Vordergrundes. Oder anders: das Beispiel hat nicht als Lernmittel, sondern mit als die

wirkliche Komposition in Frage zu kommen, deshalb macht seine Aufstellung die äußerste Sorgfalt nötig.\*)

Ohne Zweifel haben die Meister — anders als die Spieler und Zuhörer — auch ihre größten Werke nicht als eine Summe von Takten, von Seiten empfunden, sondern als knapp überblickbar und überhörbar, gleichsam noch als ein Kind im Mutterschoß.

Musik ist überall und jederzeit Kunst, in der Komposition, im Vortrag, sogar in ihrer Geschichte, nirgend und niemals aber ist sie Wissenschaft.

Erkennt meine Lehre die Züge als ein Hauptelement der Stimmführung, so ist die Musik dadurch allen Kirchen, allen Menschen gleich zugänglich geworden: wer Züge schaffend beherrscht, beherrschen lernt, dessen Kunst ist echt und groß.

In ihren Zügen spiegelt die Musik die Menschenseele in allen ihren Bewegungen und Wandlungen wieder — „alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ —, wie anders aber das Idol von heute, die Maschine: mit ihrer Wirkung täuscht zwar auch sie ein Organisches vor, da aber ihre Bestandteile auf je ein Teilziel, eine Teilleistung festgelegt sind, führt sie als Ganzes doch nur zu einer Summe, die mit der Menschenseele nichts gemeinsam hat!

\*

Ein jegliches Organisches will und drängt wieder zu einem Organischen, auch die organische Kunst will und drängt zu einer organischen Menschenseele, wenn aber die Menschen von heute ihr Organisches selbst zerstören, wie wollen sie eine organisch gewachsene Kunst erwidern?

Erwiesen ist, daß fast die Hälfte der Menschheit überhaupt unmusikalisch ist, nicht einmal zu einem Volkslied befähigt, ein schlimmes Zahlenverhältnis, wie es z. B. bei der Sprache nicht denkbar ist, — wie sollte das Ohr dann aber einer Mehrstimmigkeit gewonnen werden können, die doch Voraussetzung der Züge ist? Ganz gewiß aber ist jeder musikalische Mensch fähig, Züge zu er-

\*) Da mir die Aufgabe zufiel, die hintergründige Welt in der Musik als Erster aufzudecken, ist mir die Schwierigkeit nicht erspart geblieben, erst im Laufe vieler Jahre Zeichen dafür zu finden; auch haben die Stecher nicht immer das nötige Verständnis gezeigt, und so erklärt sich, weshalb die Bilder z. B. in den Heften „Der Tonwille“ und in den „Jahrbüchern“ nicht gleich die letzte Gestalt gezeigt haben.

kennen und zu erlernen, also halte man ihn auch dazu an und erspare sich die heute so beliebten, leider so kostspieligen „Experimente“. Daß notwendig dabei auch die Lehre vom Zusammenhang gelehrt werden muß, versteht sich, was aber nicht besagt, daß auch die Aufstellung von Urlinie-Tafeln verlangt werde, was ja gleichbedeutend wäre mit der Forderung nach Schöpferkraft überhaupt.

Nur ein Sprachschöpfer erfindet Worte wirklich wurzelhaft: die Masse wandelt dann seine Worte nach Landschaft, Tal, Berg, Stadt, Dorf in unzähligen „Dialekten“ ab, ihr Ohr reicht nicht bis zur Wurzel hinab und ihr Gedächtnis selten weiter als bis zum Großvater hin. So ist auch in der Musik ein tonwurzelhaftes Denken nur dem Genie gegeben, die andern schreiben Fugen, Sonaten, Sinfonien usw. wie in nachlässigen Dialekten, die den Abfall von der Wurzel an der Stirn tragen.

Spiralnebel verdichten sich zu Sternen —, aus der ursprünglichen Irrationalität wie aus einem Spiralnebel geboren, durch Diminutionen immer mehr verdichtet, erwuchs die Musik zu einem Stern an dem Himmel des Geistes. Sonderbar aber: noch für die fernsten Sterne am Firmament hat die Menschheit mehr Interesse als für den Stern der Musik an dem Himmel des Geistes! O, lasset doch das Licht dieses holden Sternes fortleuchten! Wohl ist in meinen Augen noch sein Licht aufgefangen und bewahrt, was aber, wenn sich meine Augen für immer geschlossen haben werden?

Dem Bekenner meiner Lehre eröffnet sich unendliche Arbeit: Er sieht die altglaubte Schöpfung unserer Großen neu wie am ersten Tag, ihm ist, wie dem Schreiber der Bibel zumute gewesen sein mußte, als er Gottes Schöpfung mit den ersten Worten beglücktesten Staunens, heiligsten Schauers begrüßen durfte!

Ogleich von Gott begnadet, wird das Genie immerhin durch den Stoff distanziert, in dem es schafft, — das Nicht-Genie aber ist einmal durch den Stoff und durch das Genie distanziert. Nun vermißt das Nicht-Genie die Kompliziertheit im Genie, es erscheint ihm zu einfach und die Aufgabe für geboten, es zu überschreiten.

Gottverbunden ist nur das Genie, nicht das Volk, Entgottung der Masse tut daher not.

Die Genies der Kunst sind gleichsam ihre Heiligen, naturgemäß ist wie in der Kirche auch in der Kunst die Zahl der Heiligen sehr gering.

Ueber die Menschen des Durchschnitts kommt die Nivellierung durchaus nicht von politischen Diktatoren oder geistigen im weiteren Sinne, vielmehr ist sie eine Ansteckung von Durchschnittsmensch zu Durchschnittsmensch.

Durch Nachahmung läßt sich Entwicklung nicht nachholen.

In genieverlassenen Zeiten wird viel über ein „unwiederbringlich verlorenes“ Geniegut geklagt — haben es die Menschen denn ernstlich besessen? Nur scheinbar war der Besitz, nur scheinbar ist der Verlust. Noch fehlt eine Geschichte der Menschheit, die diese Wahrheit darstellt.

Es wird behauptet, jede Generation sehe das Genie anders, ich sage: Keine sieht es, nur jede anders nicht.

Die da kommen und gehen, ohne bei der Welt und bei sich selbst gewesen zu sein, lehnen sich, um Raum für ihr Leben zu gewinnen, mechanisch gegen ihre Erzeuger auf, sie schelten ihre Väter Reaktionäre, nur sich bezeichnen sie als die wahren Fortschrittler. Vergeblich ist es aber, mit solchem billigen Kniff auch dem Genie entlaufen zu wollen!

Pflege der Genies ist niemals etwa Romantik, „Vergangenheit“, sondern segensreiches Hegen einer Zeitgenossenschaft hinweg über trennende Zeiten, ein treuer Glaube an das Absolute der Kunst und der Meisterkünstler. Sollte nach Jahrhunderten auch nur einer die Musik wieder aus dem Geiste ihres Zusammenhanges hören können, so wird schon in dem Einen die Musik in ihrer Absolutheit wieder aufstanden sein.

Das Genie bedeutet ein Atemholen aus dem Unbewußten, das den Geist immer jugendlich erhält.

Wenn ich den Größten meiner Kunst mit Herz und Sinn ergeben bin, wie kann ich als abseitig, als reaktionär befunden werden?

\*

Vom höheren Gesetz der Zahl: Zwei, vier, acht Menschen lassen sich leicht durch Spiele binden, zur Not wohl auch durch geistige Unterhaltung. Sogar 2—3000 Menschen können noch durch Kunst gebunden werden —, dagegen brauchen 50.000 Menschen zu ihrer Bindung und Unterhaltung Sport, Hahnen- und Stierkämpfe, Massakers, Pogrome, kurz ein brutales Toben und Rasen, ein irres und wirres Geschrei; Kunst vermag sie nicht zu binden.

Wie im Politischen „Freiheit“ für Alle nicht mehr die wahre Freiheit ist, — es ist nur eine Utopie „die Idealform des alten Liberalismus, die eigentlich Neu-Auslese gegenüber veralteter Feudalherrschaft wollte . . . mit dem großen Erlebnis der Gemeinschaft und den großen Veränderungen der Gemeinschaft zu vereinigen“ (Coudenhove-Kalergi) — ebenso ist es auf dem Gebiete der Kunst: „Kunst für Alle ist nicht Kunst“ (Maler E. J. Schindler in seinem Tagebuch).

Die hohe Kunst ist als Erfüllung einer Idee der Allgemeinheit nicht erreichbar — nicht so ist es aber, daß etwa die versagenden Geschlechter sie wollten fallen lassen, umgekehrt: die Kunst läßt, weil unbegriffen und unerreicht, die Menschengeschlechter fallen; die so von der Kunst Verstoßenen nennen sich selbst aber — neu!

Kultur, Tradition, Genie-Disziplin sind Synonyma, sie stehen alle auf dem Genie; die Zivilisation aber entbehrt des Haltes durch das Genie in jeder Hinsicht. Indem sich eine Generation anschiebt, eine neue Kultur zu wollen, desgleichen wenn sie Tradition, Genie-Disziplin anfeindet, begeht sie einen Widerspruch gegen das wahre Wesen der Kultur.

Erst nach Aneignung meiner Lehre werden Philosophen und Aesthetiker daran gehen können, eine Theorie der Kunst überhaupt aufzustellen. Am Ende wird sich als gemeinsames oberstes Merkmal sämtlicher Künste feststellen lassen: das Gesetz von der inneren Spannung und der entsprechenden Erfüllung nach außen, das aber in verschiedenem Stoff sich verschieden auswirkt.

In Spannung lebt der Mensch sein Leben lang, Erfüllung erlebt er selten: nur allein die Kunst beglückt ihn mit einer Erfüllung, allerdings nur auf dem Wege von Auslese und Abkürzung.

Soll klassisch und romantisch unterschieden werden, so darf dafür einzig der Grad der Spannung sowie der Erfüllung in Betracht kommen: dem klassischen Werk eignet vor dem romantischen die weiterreichende Spannung und tiefsinnigere Erfüllung, auch wenn es an Umfang nachsteht. So z. B. ist Schuberts „Wanderers Nachtlied“: „Der du von dem Himmel bist“ (Fig. 37) durchaus klassisch vermöge der weiten Spannung der wenigen Stufen und der durch sie erzielten Bändigung des ganzen Textes (vgl. „Auf dem Friedhofe“ von Brahms).

Wie es Wirtschafts-Konferenzen gibt, die die Aufgabe haben, einer Schrumpfung der Wirtschaft der Welt entgegenzuwirken, so sollte es auch Welt-Geistwirtschafts-Konferenzen geben, die einer Schrumpfung des Geistes entgegenzuwirken hätten. Bei der unausbleiblichen Eifersüchtelei würde sich empfehlen, hinter den offiziellen Politikern des Geistes, genau wie im Politischen, inoffizielle Männer wirken zu lassen, die die Sache des Geistes sicher zu lenken verständen.

\*

Zum Beschluß:

Und der Geist Gottes schwebete auf dem Wasser (1. Buch Moses, 1, 2). Noch ist der Schöpfer-Wille aber nicht erloschen, er setzt sich auch in den Ideen fort, die in den Genies zur Auswirkung gelangen und die Menschheit emporziehen. Um die Stunde, da eine Idee zur Welt kommt, wird die Menschheit in Wonne gelöst. Um der beglückenden ersten Stunde willen, mit der eine Idee die Welt segnet, sei sie als ewigjung gepriesen. Wohl denen, die mit der Geburt und Jugend der Idee selbst noch jung und beglückt lebten, sie dürfen ihren Nachkommen mit Fug das Lob ihrer Jugend künden!

Daß ein so hochgestimmtes Werk in dieser entgötterten Zeit seinen Weg in die Welt überhaupt hat antreten können, verdankt der Autor und mit ihm die ganze musik-interessierte Welt dem großzügigen Mäzenatenakt eines begeisterten Musikers, eines treuen überzeugten Bekenner und Freundes der neuen Lehre. Sein Name, *Anthony van Hoboken*, ist für alle Zeiten untrennbar mit diesem Werke verknüpft und der Liebhaber, für den schon Ph. Em. Bach seinen „Versuch“ geschrieben, feiert in ihm seine Auferstehung.

## ERSTER TEIL

# HINTERGRUND

„Ist es doch eine höchst wunderliche Forderung, die wohl manchmal gemacht, aber auch selbst von denen, die sie machen nicht erfüllt wird, Erfahrungen solle man ohne irgend ein theoretisches Band vortragen, und dem Leser, dem Schüler überlassen, sich selbst nach Belieben irgend eine Ueberzeugung zu bilden. Denn das bloße Anblicken einer Sache kann uns nicht fördern. Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren. Dieses aber mit Bewußtsein, mit Selbstkenntnis, mit Freiheit und, um uns eines gewagten Wortes zu bedienen, mit Ironie zu tun und vorzunehmen, eine solche Gewandtheit ist nöthig, wenn die Abstraction, vor der wir uns fürchten, unschädlich, und das Erfahrungsergebnis, das wir hoffen, recht lebendig und nützlich werden soll.“ Goethe „Farbenlehre“

## Erster Abschnitt

### Vom Hintergrund

#### Erstes Kapitel

#### Vom Begriff des Hintergrundes im Allgemeinen

Der Ursprung jeglichen Lebens in Volk, Geschlecht und im Einzelnen ist dessen Schicksal zugleich. Hegel faßt das Schicksal als „... die Erscheinung dessen, was die bestimmte Individualität an sich als innere ursprüngliche Bestimmtheit ist“.

Das innere Gesetz des Ursprungs geht dann mit aller späteren Entwicklung einher und ist zuletzt in jeder Gegenwart mitgehalten.

Bezeichne ich Ursprung, Entwicklung und Gegenwart mit Hinter-, Mittel- und Vordergrund, so ist mit ihrer Verbindung die Einheit eines in sich geschlossenen selbständigen Lebens gegeben.

In der heimlichen Ahnung des Ineinanderfließens von Ursprung, Entwicklung und Gegenwart, wie ferner in der Pflege dieser Ahnung empor zu einer bestimmten Kunde liegt nun das beschlossene, was wir Tradition nennen, als ein nunmehr bewußtes Ueberliefern, Weitergeben sämtlicher in das Eins des Lebens fließender Zusammenhänge.

Im Menschen, der solche Zusammenhänge lebendig empfindet, ist auch eine Idee, sie heiße Religion, Kunst, Wissenschaft, Staat, Recht usw., Teil eines wirklichen Lebens, deshalb gilt auch vom Leben der Idee in uns das Gesetz von Ursprung, Entwicklung und Gegenwart als Hinter-, Mittel- und Vordergrund.

Hier sei nur von der Auswirkung dieses Gesetzes in der Kunst gesprochen. Nicht allein also wenn es z. B. um ein Geschichtsdrama geht, muß sich dessen besondere Umwelt dem Zuhörer mitteilen, jedes Drama führt einen Inhalt, dessen Sinn sich dem Zuhörer nur dann wahrhaft erschließt, wenn er die wurzelhafte Bedeutung der darin sich uernden Zusammenhänge nach Hinter-, Mittel- und Vordergrund erkennt. Wo wir von einem Drama auch nur den Hintergrund verloren haben, besitzen wir das Drama nicht mehr, wie das z. B. mit dem griechischen Drama der Fall ist.

Der Hintergrund in der Malerei ist sichtbar, er bedarf weder einer Rechtfertigung noch Erklärung.

Daß nun auch das Musik-Kunstwerk einen Hinter- und Mittelgrund als unerläßliche Voraussetzung eines organischen Vordergrundes hat, war bis heute unbekannt, erst dieses Werk führt den Begriff ein.

Um das solcherart hinter den Dingen des Lebens, der Ideen im Allgemeinen, der Kunst im Besonderen, Webende, Seiende erfassen zu können, dazu gehört aber ein bestimmter Hintergrund in uns selbst, eine hintergründig vorgestimmte Seele: als eine eigenartige Steigerung der Natur im Menschen, fast mehr Kunst als Natur, ist eine solche Seele nur dem Genie gegeben, ähnlich wie die wahre Liebe auch fast schon Kunst ist, jedenfalls nicht nur nackte Natur.

Der Menge aber fehlt die geniale Seele, sie ist sich eines Hintergrundes nicht bewußt, sie ahnt keine Zukunft voraus, ihr Leben ist nur ein ewig unorganischer Vordergrund, eine ewige Gegenwart ohne Zusammenhang, in blankem Tierwesen chaotisch abrollend. Immer sind es nur die Einzelnen, die Zusammenhänge schaffen und fortgeben. Wo und solange solche Helden fehlen, kann die Menge nicht zu einem Volke werden; erst durch einzelne im Sinne des Gesetzes von Ursprung, Entwicklung und Gegenwart, d. i. Hinter-, Mittel- und Vordergrund, kann die Menge zu einem Volk geprägt werden.

Alles technische Schaffen, meist nur auf Erweiterung des wohnlichen, räumlichen Daseins der Menschen oder auf eine äußerliche Verbindung von Fernen bedacht, trägt nur Oberfläche, nur Vordergrund ein.

## Zweites Kapitel

### Vom Hintergrund in der Musik

Wer die Geschichte der Musik kennt, weiß, daß sie Anfang und Wachstum in kirchlichen, höfischen und adeligen Kreisen empfing. Das wird allein schon durch die Begnadung zur Mehrstimmigkeit bestätigt, die der Menge gewiß ewig fremd bleiben muß. Für sie, die Menge, war und ist Musik immer nur Begleitung zu Tanz, Marsch und Lied gewesen und geblieben, bestenfalls also eine Art Zweckkunst, wenn dieser Widerspruch im Begriffe hingenommen werden kann. Das Gefühl für diese fllt zwar auch der Menge Kopf und Herz, kann aber nicht ausreichen, die wahre und hohe Kunst eines Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven zu erwidern, vielmehr lenkt es sie von allen Begriffen und Erlebnissen ab, die zur Musik als Kunst gehören. Biete ihr z. B. ein Seb. Bach in seinen Passionen immerhin sozusagen auch Ohr-anschauliches, der größere Teil seiner Kunst fllt trotzdem für sie ins Leere; biete ihr ein Haydn seine Oratorien, seine unanschauliche Kammer- und Sinfonie-Musik kann für sie niemals zu einem Lebenswert werden; ein Mozart lasse sie seine Opern schauen, sie wird trotzdem niemals den Abstand seiner großen Kunst in der Oper von der Opernmusik anderer Komponisten begreifen; juble Beethoven das Hohelied der weiblichen Treue im anschaulichen „Fidelio“, mit Schiller den „Hymnus an die Freude“ in der IX. Sinfonie hinaus — sie wird zu seinen übrigen Kunstwerken trotzdem niemals den Zugang finden. Und nur weil sie nicht Anschauliches gebracht haben, müssen Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms für die Menge jedweder Geltung entbehren.

Wer könnte aber der Menge begreiflich machen, daß sie ein Volk, eine Nation noch gar nicht sei, daß sie aus Eigenem nicht einmal ihre leiblichen Nte zu lösen im Stande ist, daß sie auch dazu noch Hilfe aus der Hand der Einzelnen bedarf, diese dann doch nur nach dem Ertrag für ihre dürftige Leiblichkeit bewertet,

sonst aber alles von sich weist, was nicht dahin mündet, wie z. B. Kunst und Wissenschaft? Wer lehrte sie begreifen, daß, entgegen ihrer Vorstellung, die höchste Kunst eines Genies doch auch noch am Rein-Menschlichen teilnimmt, wie es ihr selbst eignet, daß diese hohe Kunst ebenso Leben und Gesundheit fördert wie Milch und Brot, auch zum Eros führt wie irgend ein Sakrament? Ein vergebliches Unterfangen bleibt es daher, die Kunst auf die Menge stützen zu wollen, wie es heute überall versucht wird. Viel eher wird dieser Versuch verhindern, daß sich unsere Gegenwart je zu einem ebenso giltigen Hintergrund für die Kunst der Zukunft herauswächst, wie dies mit jener Gegenwart von vor fünfzehnhundert Jahren der Fall gewesen, die den Glauben an Götter und Helden noch kannte und in Geduld die Mehrstimmigkeit schuf.

Gerade das Schicksal der musikalischen Kunst ist an das Gesetz ihres Ursprungs gebunden, sie kann der einmal entdeckten Mehrstimmigkeit nicht mehr entraten, gehört seitdem unwiderruflich nur solchen Kreisen zu, die mit einem Ohr für sie ausgestattet sind. Das lehrt uns der geschichtliche Hintergrund der Musik.

### Drittes Kapitel

#### Vom Ursatz als Inhalt des Hintergrundes in der Musik

Der Hintergrund in der Musik wird durch einen kontrapunktischen Satz vorgestellt, von mir Ursatz benannt:

##### Fig. 1

Die Oberstimme dieses Ursatzes, die die horizontale Aufrollung eines Klanges bringt, nenne ich U r l i n i e, die kontrapunktierende Unterstimme befaßt sich mit der B r e c h u n g dieses Klanges durch die Oberquint.

Als melodisches Nacheinander in bestimmten Sekundschritten bedeutet die U r l i n i e Bewegung, Spannung zu einem Ziele hin und zuletzt auch die Erfüllung dieses Weges. Unser eigener Lebenstrieb ist es, den wir solcherart auch in die Bewegung des U r l i n i e-Zuges hineinbringen, sie offenbart einen völligen Gleichgang mit unserem Seelenleben. Die Brechung der Unterstimme bedeutet

ebenfalls Bewegung zu einem bestimmten Ziele hin und Erfüllung des Weges, den Weg zur Oberquint und zurück zum Grundton.

Das Leben der U r l i n i e und der B a ß b r e c h u n g drückt sich aber nicht allein in der ersten horizontalen Folge und in der ersten Brechung aus, es breitet sich auch noch durch den M i t t e l g r u n d, durch die von mir Stimmführungs-, Verwandlungsschichten, Prolongationen, Auswicklung u. ä. benannten Zustände aus bis hin zum Vordergrund.

Wie immer sich ein V o r d e r g r u n d zuletzt entfalte, immer ist es der Ursatz des Hintergrundes, der Mittelgrund der Verwandlungsschichten, die ihm die Gewähr naturorganischen Lebens bieten.

Im Ursatz erfüllt sich das Ganze: er ist es, der dem Stück als Ganzem auf die Stirn geschrieben ist, der als einzig möglicher Blickpunkt für das Ganze vor einer falschen, schielenden Betrachtung schützt, in ihm ruht die Zusammenschau, die Lösung aller Spaltungen in eine letzte Einheit.

Schon ein kleiner Blumenstrauß bedarf irgend einer Ordnung, leitender Linien, die dem Auge möglich machen, auf kürzeste Weise das Ganze zu umfassen: leitender Linien bedarf auch das Ohr, und zwar umso mehr, als es sozusagen ein jüngeres Organ als das Auge ist.

Nenne ich den Inhalt der durch die Klangbrechung kontrapunktierten U r l i n i e D i a t o n i e, als erste bestimmte melodische Tonreihe, als ersten Aufriß eines melodischen Inhaltes überhaupt, so zeigt der Vordergrund die T o n a l i t ä t als Summe aller Erscheinungen von den niedersten bis zu den umfassendsten, bis zu den scheinbaren Tonarten und den Formen.

Im Abstand von der U r l i n i e zum Vordergrund, von der Diatonie zur Tonalität, drückt sich die Raamtiefe eines Musikwerkes aus, die ferne Herkunft vom Allereinfachsten, der Wandel im späteren Verlauf und der Reichtum im Vordergrund.

In der Erhebung des Geistes zum Ursatz ist eine fast religiös zu nennende Erhebung zu Gott und den Genies als seinen Mittlern enthalten, eine Erhebung im wörtlichen Verstande zum Z u s a m m e n h a n g, der nur bei Gott und den Genies ist.

Aehnlich wie von Gott zum Geschöpf, vom Geschöpf zu Gott eine Fühlungnahme waltet, stets ineinanderlaufend, stets gegenwärtig, wirkt sich eine Fühlungnahme auch zwischen Ursatz und Vordergrund aus als gleichsam einem Jenseits und Diesseits in der Musik.

Das Ziel, der Weg ist das Erste, in zweiter Reihe erst kommt der Inhalt: ohne Ziel kein Inhalt.

Auf dem Wege zum Ziel gibt es in der Kunst der Musik wie im Leben Hindernisse, Rückschläge, Enttäuschung, weite Wege, Umwege, Dehnungen, Einschaltungen, kurz Aufhaltungen aller Art. Darin liegt der Keim all der künstlichen Aufhaltungen, mit denen ein glücklicher Erfinder immer neuen Inhalt ins Rollen bringen kann. In diesem Sinne hören wir im Mittel- und Vordergrund fast einen dramatischen Verlauf.

\*

Schon daß die Urlinie einen Zug: einen Terz-, Quint- oder Oktavzug vorstellt ist von wesenhafter Bedeutung für die Form aller horizontalen Bewegung überhaupt. Ihr Mindestmaß ist ein Terzzug. Deshalb kommt z. B. ein im Vordergrund wirklich liegender oder durch Koppelung, Höher- oder Tieferlegung nur als liegend zu denkender Ton weder für die Diminution noch für die sogenannte Melodie in Frage.

Der Mensch strecke die Hand aus, weise mit dem Finger eine Richtung, sofort versteht dies Zeichen auch ein anderer Mensch; die gleiche Bewegungssprache gilt von den Zügen in der Musik: Jeder Zug ist, sobald er einsetzt, mit einem Fingerzeig vergleichbar, Richtung und Ziel liegen klar vor Jedermanns Ohr!

In den Zügen lebt der Komponist sein eigenes Leben wie das der Züge, also ist umgekehrt ihr Leben das seine, wie sie denn auch uns wieder Leben bedeuten sollen.

In den weiten Spannungen der Züge lebt sich das Werk der deutschen Musik-Genies aus. Die Kraft der Spannungen und Erfüllungen darf geradezu als Blutprobe angesehen werden, als ein Gut der germanischen Rasse. In diesem Sinne ist z. B. die Frage, wohin Beethoven zuständig sei, unwiderlegbar entschieden: er ist nicht, wie man es haben wollte und noch haben will „... nur halb ein Deutscher“, nein, wer so Züge schafft, muß ein Deutscher sogar

dann sein, wenn vielleicht auch fremdes Blut in seinen Adern rollte! Hiefür ist das bestimmte weitgespannte Vollbringen mehr Beweis als der aller Rassen-Wissenschaft.

\*

Die Gesetze der Stimmführung, organisch verankert, bleiben in Hinter-, Mittel- und Vordergrund immer die selben, auch wenn sie Verwandlungen erfahren. In ihnen drückt sich das *semper idem sed non eodem modo* aus, nichts Neues ist zu erwarten, eine Erkenntnis, die uns nicht mehr überraschen kann, wenn wir sehen, daß selbst auf dem Gebiete der Technik, die heute im Vordergrund alles Denkens und Schaffens steht, nichts wahrhaft Neues mehr erscheint, sondern nur Verwandlungen sich ausbreiten.

Wie das Leben eine ununterbrochene Energie-Verwandlung ist, ebenso stellen Stimmführungsschichten eine Energie-Verwandlung des Lebens vor, das im Ursatz seinen Ursprung hat.

Die Willens- und Phantasiekraft, die sich in den Verwandlungen eines Meisterwerkes auslebt, geht als Geist-Phantasiekraft auch in uns ein, gleichviel ob wir vom Ursatz und den Verwandlungen Genaueres wissen oder nicht: Das Leben der Verwandlungen überträgt sich von selbst auf uns. Es ist somit nicht allein die Hingabe, der Genuß, den wir vom Meisterwerk abziehen, wir empfangen darüber hinaus Vorteile für die Kräftigung unseres Lebens, Erhebung, Uebung im geistig-Lebendigen — wer will mag in der Sprache der Zeit von einem Geistes-Sport sprechen — und dadurch im Ganzen eine Steigerung unseres sittlichen Wertes.

Die Musik kann als Abbild unserer Lebensbewegung bis zur Gegenständlichkeit vorschreiten, niemals allerdings so weit, daß sie sich als die Kunst aufzugeben brauchte, die sie im Besonderen ist. In diesem Sinne kann sie bildhaft, wie redend werden, mit Verbindungen, Anklängen, Brücken ihr Spiel treiben, bei der gleichen Tonfolge verschiedenen Sinn gegeneinander ausspielen, gleichnishaft Erwartung, Vorbereitung, Ueberraschung, Enttäuschung, Geduld, Ungeduld, Humor bieten usw. Weil diese Gleichnisse biologischer Art sind und durch wahrhaft organische Zeugung fortgehen, ist die Musik niemals mit Mathematik oder Architektur vergleichbar, am ehesten wieder nur mit der Sprache, einer Ton-Sprache im Besonderen.

#### Viertes Kapitel

##### Bedeutung des Ursatzes für Komposition, Lehre und Vortrag

Bei begrenzter geistiger Sicht läßt sich nicht komponieren, so wenig wie sprechen; freilich geht Beides auch justamentmäßig, aber dann ist es auch darnach.

Schon allein die Notdurft des Lebens bringt naturgemäß eine gewisse Erweiterung der Denkkraft mit sich: die Menschen müssen sich untereinander verständigen lernen, um mit vereinten Kräften Nutzen aus Natur, Gesellschaft und Staat herauszuschlagen, wie er zur Fristung des Lebens unumgänglich ist; sie sind genötigt, in das Streben nach solchem Nutzen Zusammenhang, ja sogar Liebe hineinzutragen, was dann einen leidlichen Zusammenhang, eine gewisse Liebe auch ihrem Geist, ihrer Sprache einträgt.

Dagegen ist die Musik als Kunst jeglichem Nutzen entrückt, es fehlt ihr so an einem von außenher stoßenden Zwang, die musischöpferische Kraft und die Kunstmittel zu erweitern. Deshalb muß sie die Erweiterung der schöpferischen Sicht aus sich selbst gewinnen, nur aus dem ihr möglichen besonderen Zusammenhang, aus der in ihr geborgenen besonderen Liebe.

Also: Wessen Tonsinn nicht genügend reif ist, um Töne zu Zügen binden zu können und Züge aus Zügen abzuleiten, dem fehlt es offenbar an musikalischer Weitsicht und an zeugender Liebe: nur lebendige Liebe komponiert, führt zu Zügen und Zusammenhang, nicht die heute viel angerufene Metaphysik oder die vielgepriesene sogenannte Sachlichkeit, gerade sie hat weder Schöpfer- noch Brutwärme.

Der musikalische Zusammenhang ist aber nur zu erreichen durch einen Ursatz im Hintergrund und dessen Verwandlungen im Mittelgrund und Vordergrund.

\*

Schon längst hätte die einfachste Erwägung zur Erkenntnis führen müssen, daß auch bei einem musikalischen Organismus zutrifft, was vom menschlichen Körper gilt: sein Aufbau geht von innen nach außen. Nicht nur verkehrt sondern vergeblich wäre deshalb, wenn z. B. schon aus der Epidermis auf das Organische geschlossen würde; mit dem Kleinsten im Außen darf die Betrachtung von Organismen nicht begonnen werden.

So wenig einem menschlichen Körper Hände, Beine, Ohren erst nach der Geburt allmählich zuwachsen, vielmehr schon bei der Geburt da sind, ebensowenig kann in einer Komposition ein neues Glied zur Diminution zuwachsen, das nicht irgendwie schon mit dem Hinter- und Mittelgrund mitgeboren war. Geniale Erkenntnis und geniale Worte fand dafür Hugo von Hofmannsthal: „Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche.“ Und: „Kein Stück der Oberfläche einer Figur kann geschaffen werden, außer vom innersten Kern heraus.“

Also steckt jeglicher Zusammenhang im Vordergrund gleichsam hinter den Tönen wie in der Sprache hinter den Worten. Daß Laien aus ebendiesem Grunde solche Zusammenhänge in der Musik nicht hören können, ist begreiflich, aber auch unter Musikern mit Talent wiederholt sich auf höherer Ebene die selbe trübe Erscheinung: auch sie haben die wahren Zusammenhänge zu hören noch nicht gelernt.

Das Erfassen der Zusammenhänge in den Meisterwerken überschreitet die geistige Kraft zumal der heutigen Menschen, die ohne Zusammenhang in sich selbst die Spannung eines Zusammenhanges überhaupt nicht mehr vertragen.

Stellt doch jeder Zusammenhang als ein Durchlaufen mehrerer Ebenen, als eine Verbindung zweier geistig-räumlich auseinanderliegender Punkte einen Weg vor, der genau so wirklich Weg ist, wie irgend einer, den wir mit Füßen be-„gehen“. Ein Zusammenhang ist demnach wirklich zu be-„gehen“, zu be d e n k e n, dies muß aber ganz gewiß auch wirkliche Zeit in Anspruch nehmen. Selbst die genial improvisierende Weitsicht unserer Meister, die ich einmal das Ohr-fliegen nannte (Tw. 5, S. 55) setzt Zeit voraus, schließt Zeit ein. Nun sehen wir hin, was heute aus dem Begriff Zeit geworden ist: Die durch die Technik ermöglichte, bis zur Raserei gesteigerte Schnelligkeit in der Verbindung entlegenster Weltteile ist zum Maß auch der Kunstbetrachtung geworden; wie man Dorf, Stadt, Paläste, Schlösser, Felder, Wälder, Flüsse, Seen über-fliegt, so über-fliegt man heute auch das Kunstwerk, nicht nur im Widerspruch zu seinen geschichtlich ganz anders gearteten Voraussetzungen, sondern — was mehr in die Waagschale fällt — im offenbaren Widerspruch zu dem Zusammenhang im Kunstwerk, der wirklich be-„gangen“ werden will!

Schon treibt die Leidenschaft des Ueberfliegens die Menschen auch dazu, sich wider die Natur aufzulehnen: sie, die Natur, hält sich an die Landschaften geradezu wie an Rubriken, nach denen sie ihre Schöpfungen richtet und abtönt, der Mensch von heute aber glaubt, auch die Unterschiede der Landschaften aufheben zu können, nur weil er sie überfliegt. Kein Zweifel aber, daß sowohl die Natur wie die Kunst obsiegen wird. Wie die Natur z. B. Elephanten, Krokodile immer nur dorthin setzen wird, wo sie die ihnen gemäßen Lebensbedingungen wird bereitstellen können, genau so wird sie z. B. einen Beethoven, wenn überhaupt noch einmal, wieder nur unter den Deutschen erstehen lassen!

Es gibt nur eine Grammatik der Züge, eben die hier im Rahmen der Lehre vom Zusammenhang in der Musik dargestellte: sie hat für die großen Meister ausgereicht, also müssen sich die Nichtswisser und Nichtsköner überlegen, neuere Arten von Zusammenhängen zu suchen. Aber wiederholen will ich hier, was ich schon oft gesagt habe: die gleichen Gesetze vom Zusammenhang in den Meisterwerken heben eine Verschiedenheit im Wesen der Meister durchaus nicht auf.

\*

Nur in dem Gefühl für Hinter-, Mittel- und Vordergrund liegt die Befähigung zur *Stegreif*komposition, zum Fantasieren, Präludieren, die Anfang alles Schaffens ist. Ehemals galt eine solche Befähigung als das wesentliche Merkmal eines zur Komposition wahrhaft Berufenen, das ihn vom Liebhaber oder Unberufenen schied. Erst die andrängenden Massen erzwangen Rücksicht auf ihr Unvermögen. Deshalb wäre nichts so wichtig heute, wie die uns erhaltenen Fantasien, Präludien, Fermatenauszierungen und sonstigen Verzierungen unserer Meister mit Hilfe der durch meine Lehre vom musikalischen Zusammenhang dargebotenen Mittel sich gründlich zu eignen zu machen. Ein solches Studium müßte sich jeder öffentliche wie private Musikunterricht vor Allem angelegen sein lassen!

\*

Wer je *Skizzen* der großen Meister gesehen hat, mußte auf Stimmführungszüge stoßen, die über den Charakter von Augen-

blickseinfällen und Andeutungen hinaus schon Ziele und Wege vorstellen, die in solcher Weise nur einer fernfliegenden Inspiration entstammen können, wie sie einem Genie gegeben ist, das, im Zusammenhang von Hinter-, Mittel- und Vordergrund wurzelnd, einen rein musikalischen Zusammenhang eben schon im Flug erschaffen kann.\*)

So seien denn auch die uns erhaltenen Skizzen der Meister dringend einem anhaltenden, tiefgründlichen Studium empfohlen: sie stellen einen genial gefaßten musikalischen Zusammenhang vor gleichsam auf dem Wege zu sich selbst.

Wie traurig es um die Musik in der allgemeinen Wertung bestellt ist, zeigt sich besonders darin, daß die Skizzen der Meister zwar längst zu einer Handelsware geworden sind, daß aber die Musiker ihnen noch immer nicht das geringste Verständnis entgegenbringen. Die Not der Wege, die das Genie schaffend geht, ist ihnen fremd, fremd deshalb auch der Anblick dessen, womit es die Not überwand. Nottetbohm's von Brahms dringend zur Drucklegung empfohlenes Werk „Beethoveniana“ brauchte unter so traurigen Umständen fast ein halbes Jahrhundert bis zur II. Auflage: Also sind es die Musiker selbst, die ihre Kunst im Stiche lassen! Wie anders verhält es sich doch z. B. mit den Entwürfen, Fragmenten oder Skizzen von großen Dichtern und Malern, sie begegnen allezeit einem viel allgemeineren und lebhafteren Verständnis.

Haben die Musiker den Zusammenhang in den Meisterwerken bis heute noch nicht zu erschließen vermocht, so konnten sie noch viel weniger Zugang zu den *Handschriften* der Meister finden, in denen die Schwierigkeiten ihrer besonderen, immer neuen, immer inhaltsgerechten, niemals schematischen Schreibart noch hinzutreten. Zur Lehre vom Zusammenhang gehört so auch die *Handschriftenkunde* als ein völlig neues und besonderes Gebiet. Wie weit ich die wenigen Vorfahren, Herausgeber, Analytiker usw., die die Geschichte in dieser Materie aufweist übertroffen habe, mögen meine einschlägigen Arbeiten erweisen, die mir gewiß

\*) In meinen Arbeiten, namentlich in den Erläuterungsausgaben zu op. 101, 109, 110 und 111, U. E. Nr. 3974—3978, hatte ich oft Gelegenheit, auf diese Beschaffenheit der Skizzen Beethovens hinzuweisen.

die Ehre des eigentlichen Begründers der Handschriftenkunde sichern.\*)

\*

Auch der Kammermusik- und Orchestersatz ist tiefst in den organischen Zusammenhängen verankert. Im Meisterwerk sind die Farben des Orchesters nicht nach Laune gemischt und stellenweise aufgetragen, sie unterliegen den Gesetzen des Ganzen (vgl. Jahrb. III, Beethovens III. Sinfonie, Scherzo usw.).

\*

Der Vortrag eines musikalischen Kunstwerks kann nur auf dessen organische Zusammenhänge gegründet sein. Der Vortrag ist nicht zu ertanzen, zu erturnen, nur aus dem Wissen um Hinter-, Mittel- und Vordergrund ergibt sich die Möglichkeit, über „Motiv“, „Thema“, „Phrase“, „Taktstrich“ usw. hinaus die wahre musikalische

\*) In meiner bei der „U.-E.“ erschienenen Ausgabe der Klaviersonaten von Beethoven liegen Handschriften den nachstehenden Sonaten zu Grunde: op. 27<sup>II</sup>, 28, 57, 78, 81 a (1. Satz), 90 (nach der Handschrift des Erzherzogs Rudolf), op. 101, 109, 110 und 111 (vgl. auch die „Erläuterungsausgaben“).

Außerdem nehme ich die Herausgabe der Sinfonie h moll von Schubert in der „Philharmonia“ Nr. 2 als mein geistiges Eigentum in Anspruch.

Der erläuternden Darstellung von Beethovens V. Sinfonie, U. E. Nr. 7646, von Mozarts Sinfonie g moll (Jhrb. II), von Chopins Etuden op. 10<sup>V</sup> und 10<sup>VI</sup> (Jhrb. I), von Schuberts Menuett h moll („Kunstwart“ März 1929) liegen Handschriften zu Grunde. In den „Fünf Urlinie-Tafeln“ (U.-E. Nr. 10.385) haben Handschriften von S. Bach, Wtp. Kl. Bd. I, Prael. 1, Haydn Sonate Es dur (G. A. 49) und Chopin op. 10<sup>XII</sup> bedeutsame Auswertung erfahren.

Die Darstellung der Eroica im Jhrb. III stützt sich auf eine von Beethoven revidierte Abschrift.

Ueber meine in der Erläuterungsausgabe von op. 101, Vorbem. S. 21 niedergelegte Anregung, verstärkt durch mündliche Unterweisung, hat ein mit feinstem Musiksinne ausgestatteter holländischer Musikenthusiast Herr Anthony van Hoboken im Jahre 1927 ein Archiv für „Photogramme von Meisterwerken“ errichtet und der Nationalbibliothek in Wien geschenkt. Die Sammlung ist schon auf mehr als 30.000 Blätter angewachsen. Welch unermeßlicher Schatz der Welt damit geschenkt worden ist, wissen aber am allerwenigsten die Musiker. Sie begucken die Blätter nicht anders, wie sie Locken, Uhren, Arbeitstische u. ä. betrachten, die in Festausstellungen zu Ehren der Großen gezeigt werden. Daß sie aus den Handschriften wie aus den Skizzen das Wichtigste über die Gesetze der Kunst, über das Schaffen von Zusammenhängen, über Schreibart usw. zu erfahren haben, ist von mir oft genug betont worden.

Interpunktion zu gewinnen: Wie in der Sprache die Interpunktion über Silben und Worte hinausgeht, genau so strebt auch in der Musik die wahre Interpunktion weiteren Zielen zu. Nicht aber etwa, daß die Urlinie so ausgerufen werden müßte, wie fälschlich im Vortrag einer Fuge die Einsätze ausgerufen werden: schon allein das Wissen um die Zusammenhänge genügt, um dem Spieler Mittel des Vortrags einzugeben, die einen Zusammenhang empfinden lassen. Wer so vorträgt, wird sich hüten z. B. die Züge zu ertönen und dadurch unsere Teilnahme zu lähmen, den Taktstrich zu überschätzen, der wahrlich noch keinen Zug, keinen Weg bedeutet. Also ist die Lehre vom Hinter-, Mittel- und Vordergrund auch für den Vortrag entscheidend und praktisch, heute geben das auch schon die namhaftesten Dirigenten zu.

\*

In die in unerschütterlicher Einheit dastehende Kunst der Musik hat alle Theorie bis heute nur ihr eigenes Chaos hineingetragen. Wo es weder auf ein Eigenes noch Neues ankommt, strebt die Theorie immer wieder neue Lösungen an, mehr das Neue als die Lösung betonend.

Unfähig, alle musikalische Bewegung nach der Erfüllung eines Terz-, Quint- oder Oktavraumes zu bemessen, setzt die Theorie durchweg die Ober-\* und eine Untertonreihe als Spender des Dur- und Mollsystems ein. Daß aber im Dursystem die Unterquint, die aus der Diatonie nicht wegzuleugnen ist, unmöglich aus der Ober-tonreihe stammen kann, dieser Widerspruch hat die Theorie von ihrem Irrtum nicht abzubringen vermocht.

Bis heute war die Theorie nicht einmal immer in der Lage, die Intervalle im Vordergrunde richtig abzulesen, die ja nur durch den Zusammenhang, also durch den Hinter- und Mittelgrund zu erkennen sind.

Da auch die Ziffern des Generalbasses nur aus der Erkenntnis von Zusammenhängen zu verstehen sind, versagt die Theorie auch vor der Lehre vom Generalbaß, seine Ziffern sind ihr hohle, starre Begriffe; heute können Musiker einen Continuo sinngemäß nicht mehr aussetzen.

\*) Bruckner pflegte (nach Sechter) zu lehren, daß sogar der 6. Ton der Diatonie einer Dissonanz gleichkomme, also wie diese abwärts zu lösen sei.

Wie oft verkennt die Theorie Ereignisse des Vordergrundes, nur weil sie deren Herkunft aus Einfacherem nicht begriffen hat!

Wohl der verhängnisvollste Fehler der üblichen Theorie ist es aber, immer schon T o n a r t e n anzunehmen, wenn sie in Ermangelung von Hinter- und Mittelgrund-Erkenntnissen keine andere Lösung findet. Zuweilen ist ihre Verzweiflung so groß, daß sie sich nicht einmal mehr zu diesem allerbequemsten Verlegenheitsmittel entschließen kann. Nichts ist so kennzeichnend für die Theorie und die Analyse, wie eben der schreiende Ueberfluß an Tonarten, den sie mit sich führen. Der Begriff der Tonart als einer höheren in die Vordergrund-Tonalität eingeordneten Einheit ist ihr noch völlig fremd, sie bringt es fertig, schon einen einzigen unauskomponierten Klang als eine Tonart zu bezeichnen. Gewiß sprachen auch die großen Meister in Briefen und Notizen viel von Tonarten im falschen Sinne, aber: schrieben sie dann so tiefsinnig meisterhaft, wie sie allein es konnten, so möge ihnen ihre theoretische Nomenklatur verziehen sein. Wir aber, die einer solchen Meisterschaft nicht fähig sind, dürfen uns den Luxus falscher Theorien nicht erlauben!

Kein Wunder also, wenn für die Theorie das Meisterwerk unerschlossen bleibt, jede ihrer Analysen ist wie die unzulängliche Entzifferung einer Papyrusrolle.

Wer könnte nun von einer solchen Theorie die Anleitung zum freien fantasieren, präludieren, zu all den Fertigkeiten erwarten, die in die Geheimnisse eines wirklich organisch-künstlerischen Schaffens einführen?!

\*

Bis heute mußte alle Theorie an dem Vordergrunde scheitern, weil sie alles eben nur aus dem Vordergrunde nahm und las, in ihm die einzige Quelle der Betrachtung pfl egte.

Der Tiefstand der Theorie, deren Anmaßung und Ueberheblichkeit ihrem Gehalt an Irrtümern gleichkommt, wird am besten dadurch gekennzeichnet, daß sie ein wirklich musikalisches Hören für „Musikforschung“ erklärt, die mit Musik nichts zu schaffen habe. Wie traurig, daß so eine verkehrte Betrachtungsweise auch in Deutschland zuhause ist, wo die größten Musik-Genies wirkten!

Wenn die Italiener den Vorwurf erheben, die deutsche Musik sei „philosophisch“ — vermutlich werden sie auch meine Betrachtungsweise für Philosophie erklären! — so mag das hingehen,

denn sie brauchen Musik nur für Worte und Volkslied, Oper u. dgl., Musik sozusagen von der Gasse für die Gasse. Freilich, auf ihren Gassen liegt Sonne, aber: haben die Gassen unter anderen Himmelsstrichen auch weniger Sonne, so wird ihnen die Genie-Musik zur Sonne, die ihre Seelen erleuchtet und erwärmt, ihre Stuben in goldenes Licht taucht, sogar die Landschaft sonnenhaft macht!

Die Theorie ist heute so tief gesunken, daß sie sogar dem Kindermund lauscht und seine Aeüßerungen für kunstgiltige Offenbarungen entgegennimmt, statt den Kindern die wahren von den Meisterwerken abgezogenen Erfahrungen und Gesetze weiterzugeben, daß sie sogar ein Gemeinschafts-Schaffen zu lehren sich unterfängt und mit geradezu maschineller Gesinnung an das musikalische Schaffen herantritt, das wirklich nur Begnadung Einzelner war, ist und bleiben wird. Theoriekurse sind heute förmlich zu Bastelkursen geworden für unmusikalische Kinder.

\*

Die Musik ist nicht allein Objekt einer theoretischen Betrachtung, sie ist genau so Subjekt wie wir selbst Subjekt sind. Schon die Oktav, Quint und Terz der Obertonreihe sind genau so eine organische Verrichtung des Tones als Subjekt, wie dem Menschen seine Triebe organisch sind. Die Frage nach einer neuen Gestalt der Musik wäre folglich die Frage nach einem Homunkulus. Auch in der Musik wird die Natur, wie sie sich im Geniewerk geoffenbart hat, durchhalten und siegen! Ist es ein Glück, daß der Mensch von den Vorgängen in der Natur so wenig weiß, daß er über kurz oder lang — aus Ohnmacht, aber zu seinem Vorteil — davon wird absehen müssen, ihr ins Handwerk pfuschen zu wollen, ebenso ist es ein Glück, daß er von der Kunst der Genies so wenig weiß, daß er — aus Ohnmacht, aber zu seinem Vorteil — alles Aufbegehren wider sie schließlich einmal wird aufgeben müssen!

\*

Nietzsche klagt („Der Wille zur Macht“, 838):

„Wir entbehren in der Musik einer Aesthetik, die den Musikern Gesetze aufzuerlegen verstünde und ein Gewissen schüfe; wir entbehren, was eine Folge davon ist, eines eigentlichen Kampfes um „Prinzipien“ — denn als Musiker lachen wir über die Herbartischen

Velleitäten auf diesem Gebiet ebensosehr, als über die Schopenhauers. Tatsächlich ergibt sich hieraus eine große Schwierigkeit: wir wissen die Begriffe „Muster“, „Meisterschaft“, Vollkommenheit nicht mehr zu begründen — wir tasten mit dem Instinkte alter Liebe und Bewunderung blind herum im Reich der Werte, wir glauben beinahe, „gut ist, was uns gefällt“ . . .

Mit meiner Lehre ist Nietzsches Wunsch erfüllt.

\*

Meine Lehre bringt zum erstenmal eine wirkliche Ton-Sprachlehre, ähnlich der Sprachlehre, wie sie in den Schulen vorgetragen wird.

Unerläßlich ist die Erziehung mindestens zu den Zügen als den Hauptmittlern alles Zusammenhanges. Sind diese aber im kontrapunktischen Satz verankert, so ist Voraussetzung dafür die Erziehung zum kontrapunktischen Denken. So alt der Kontrapunkt im Abendlande auch schon ist, noch immer ist er im Hirn der abendländischen Menschen nicht heimisch geworden, noch immer will das Ohr auch des abendländischen Menschen ihm lieber ausweichen und nur mit der Höhe als der Trägerin des Melodischen gehen, ähnlich wie sich Kinder beim ersten Musikunterricht ausschließlich an die rechte Hand halten; besten Falles wird ein ruhender Baß mitgehört, wie nur aber der Baß über das bloße Stützen hinaus kontrapunktische Bewegungen unternimmt, wendet sich das Ohr sofort der Oberstimme zu.

Meine Lehre zeigt die Musik als eine Einheit in allem was ihr besonderes Leben unter den Künsten bedeutet. Ich vermesse mich nicht zu sagen, wie sich die Gnade auf das Genie senkt, was in seiner Fantasie früher erscheint, dieses oder jenes Stück Mittel- oder Vordergrund, — die letzten Geheimnisse werden uns immer verschlossen bleiben.

Hätte man das Schaffen der großen Meister zunächst nur unbewußt, d. h. ohne zu theoretisieren hingenommen, dann hätten die Musiker das Recht, mich als den Ersten anzusehen, der jenes Schaffen durch unangebrachtes Theoretisieren angeblich bloßstellt. Umgekehrt ist es aber fürwahr! Der Erste, der das Unbewußte der Meister deutet und das bisher darüber Theoretisierte damit widerlegt, bin eben ich!

Größtes Verhängnis für die Musik sind die sogenannten Kompositionsschulen! In welchem Sinne kann es solche geben, wenn es nicht auch Dichterschulen gibt? Höchstens dürfte man die Musikschulen als Lehrstätten gelten lassen, an denen Bau und Spiel der Instrumente gezeigt wird, seltsam und unerlaubt wollen sie ihre Daseinsberechtigung aber damit erweisen, daß sie auch Kompositionsunterricht vermitteln und über das Ergebnis sogar staatlich bindende Zeugnisse ausstellen. Wäre Hörenlehren denn nicht die nächste Aufgabe, bei der man sogar des Komponierens entraten könnte? Zugegeben auch, daß richtig hören genau so schwierig wie gut komponieren ist, kann trotzdem keine Lehrstätte der Musik von der Pflicht entbunden werden, zu richtigem Hören anzuleiten. Dem so beliebten Einwand des Lernenden, er könne ein so hohes Ziel ja doch nie ganz erreichen, darf nicht mit Nachsicht begegnet werden. Tun denn die Menschen nicht auch sonst so viele Dinge, bei denen sie sich bewußt sind, das Höchste nie erreichen zu können? Wird die Menge in den Volksschulen denn nicht auch über Dinge unterrichtet, die nicht nur in den Tag hineingehen, warum sollte sie in der Schule nicht erfahren, daß auch hinter den Tönen eigenartige Geheimnisse walten? So wahr Goethes Worte sind: „Woran die Menge glaubt, ist leicht zu glauben“ und „Was der Gescheite weiß, ist schwer zu wissen“ — so wahr ferner auch ist, daß im Geheimnis des Ursatzes eine Art Naturschutz vor der allzu-schnellen Vernichtung durch den Zugriff der Menge gegeben ist, so ist dennoch der Hinweis auf jenes Geheimnis in allen Schulen und unter allen Umständen geboten!

## Zweiter Abschnitt

### Erstes Kapitel

#### Vom Ursatz im Allgemeinen

##### § 1

In der Natur ist der Klang ein vertikales Ereignis:

##### Fig. 2

Diese Form ist aber auf den menschlichen Kehlkopf nicht übertragbar, auch wäre eine Uebertragung unerwünscht, weil die Natur bloß zu wiederholen nicht Aufgabe der menschlichen Tätigkeit sein kann. Deshalb offenbart die Kunst das Gesetz des Naturklanges in einer Uebertragung eigener Art, die aber so beschaffen ist, daß sie den Naturklang durchleuchten läßt: sie besteht in der Umwandlung des vertikalen Naturklanges in das Waagrechte, Horizontale einer Brechung im Nacheinander, die nun den Vorteil hat, sich dem Umfang des menschlichen Singorganes anzupassen. In diesem Sinne wird der Naturklang für den Gebrauch der Kunst zusammengezogen, abbreviiert (Bd. I, S. 41).

Von der grundlegenden Verwandlung des Naturklanges in eine Brechung sind die Stimmführungsverwandlungen zu unterscheiden, die sich im Mittelgrund als Verwandlungen eines Ursatzes begeben.

##### § 2

Im Dienste der Kunst nimmt die Brechung, der Strenge der Natur sich entziehend, das Recht in Anspruch, sich nach den ihr möglichen Richtungen auf- und abwärts zur Geltung zu bringen. Dem menschlichen Singorgan bedeuten diese beiden Formen nun die nächsten und kürzesten Wege zur Erfüllung des Klanges:

##### Fig. 3

Die Oberstimme, die Urlinie, s. u., bedient sich der fallenden, die Unterstimme, die Baßbrechung durch die Quint, der steigenden Richtung, die die ursprüngliche der Entwicklung ist und auch noch im Ursatz der steten Erinnerung und Gegenwart des Naturklanges dient.

##### § 3

Der Satz von Urlinie und Baßbrechung bildet als kontrapunktischer Satz naturgemäß eine Einheit: diese ist es erst, die im Mittelgrund die Stimmführungsverwandlungen vorzunehmen gestattet, namentlich die Uebertragbarkeit der Ursatzformen auf jeden Einzelklang fördert, s. § 242 ff.

Weder also die Urlinie noch die Brechung des Basses kann für sich allein bestehen, erst miteinander wirkend, zu einem kontrapunktischen Satz vereint, bringen sie Kunst hervor.\*)

### Zweites Kapitel

#### Von der Urlinie im Allgemeinen

##### § 4

Die Brechungsräume der Ursatz-Oberstimme mit Durchgängen natur- und kunstgerecht zu füllen wurde erst möglich, nachdem das künstlerische Ohr in Jahrhunderte langem Suchen gelernt hatte, mehrere Stimmen überhaupt zu einem kontrapunktischen Satze durchzubilden. Allmählich lernte man dabei zugleich auch der Natur zu entsprechen durch gleichzeitige Abstimmung der Horizontale und Vertikale nach Oktave, Quint und Terz, die die grundlegende Brechung des Klanges beherrschen, wie auch durch Abstimmung der Durchgangsintervalle als konsonant oder dissonant nach den Erfahrungen des strengen Satzes.

Innerhalb der Oktave ergab sich durch eine solche erste Abstimmung eine Gesamtbezogenheit des Satzes nur auf den einen Grundton, den Grundton des Klanges. Die so für die Oberstimme des Satzes, die Urlinie erzielte Tonfolge stellt die Diatonie vor (s. u.). Obgleich im engsten Sinne nur der Oberstimme zugehörig, enthält die Diatonie gemäß ihrer Heraufkunft gleichwohl in Einem die Regelung des gesamten kontrapunktischen Satzes, also auch die der Baßbrechung und der Durchgänge.

\*) Anfänger in der Betrachtung musikalischer Hintergründe pflegen ihre Aufmerksamkeit ausschließlich der Urlinie als Oberstimme zuzuwenden; allzu voreilig nehmen sie als Urlinie eine beliebige Tonreihe an, ohne zu prüfen, ob sie auch dem Kontrapunkt der Unterstimme standhält, erleben deshalb auch meist eine Enttäuschung zuletzt.

Von der Brechung in der Musik als Fortbildung des Naturklanges

Vom Ursatz als Mittler der ersten Brechungen

Der Ursatz als Einheit

Der Weg zur Diatonie

Die gleiche Bezogenheit auf den einen Grundton herrscht auch im Vordergrund: ist doch alle Vordergrund-Diminution, einschließlich der scheinbaren Tonarten aus den Stimmführungsverwandlungen, zuletzt eben aus der Diatonie im Hintergrund erflossen. Nannte ich Tonalität den die verschiedenen Scheinwirkungen des Vordergrundes einschließenden Begriff (s. u.), so ist die Tonkargheit der Diatonie im Hintergrunde und die Fülle der Tonalität im Vordergrunde dennoch das selbe.

Daraus ergibt sich, daß es der sogenannten exotischen Musik an einer Diatonie fehlen muß, weil ohne kontrapunktischen Satz das Abstimmen und Sieben der Intervalle gar nicht möglich ist. Deutlich ist in ihren horizontalen Ausspannungen zu hören, wie sie Oktaven, Quinten, Terzen und andere Intervalle ahnt, anstrebt, wie sie diese Intervalle aber ohne kontrapunktische Ueberprüfung in der von Natur erforderlichen Bestimmtheit noch nicht erreichen kann. Umgekehrt hat heute der Verfall des Kontrapunktes den Verfall auch der Diatonie gebracht. Durch Schuld der Musiker, die noch immer nicht begriffen, daß, solange für den Klang der Natur die Quint bestimmend ist, und das wird ja immer bleiben, eine nach Anforderung der Natur auf die Quint sich stützende Stimmführung zu keiner anderen Diatonie wird führen können als zu der, die unsere Kunst bis heute aufweist. Alle Versuche, die Natur zu entrechten, werden an ihrem Widerstande scheitern.

Nicht also ist es so, daß die Diatonie etwa von den sogenannten griechischen oder gregorianischen Tonarten stammt, sie kommt von der nach dem Gesetz der Quint beherrschten Auskomponierung. Tonfolgen wie z. B. die des Credo, Confiteor usw. lassen den Gedanken an eine Diatonie noch gar nicht aufkommen, und nicht einmal der Fugensatz eines Seb. Bach, siehe die Hohe Messe Nr. III, kann ihnen die volle Glaubwürdigkeit einer wahren Diatonie erobern.

Unserer Zeit blieb es vorbehalten — ein politisches Gelüst — nationale Musiken aus dem Boden stampfen zu wollen, wie etwa Industrien nach dem Grundsatz der sogenannten Autarkie gegründet werden.

### § 5

Vom Urlinien-  
raum und  
erstem Durch-  
gang

Die Urlinie weist gemäß der Brechung, von der sie stammt, einen Terz-, Quint- oder Oktavraum auf, sie füllt diese Räume mit Durchgängen.

Ein Urlinie-Raum muß somit zumindest einen Terzzug enthalten, siehe § 13, ein Sekundschritt ist als Urlinie undenkbar.

Also ist der Durchgang der Urlinie der erste Durchgang überhaupt, und gerade der ihm vom strengen Satz her anhaftende Zwang, in der selben Richtung fortzuschreiten, in der er begonnen hat, bedeutet Zusammenhang, macht ihn zum Anfang alles Zusammenhanges in einer musikalischen Komposition.

### § 6

Der Durchgang bringt zwangsläufig die Unteilbarkeit des Urlinie-Zuges mit sich.\*)

Von der Un-  
teilbarkeit des  
Urlinie-zuges

Was immer der Mittel- und Vordergrund an neuen Oberstimmen, Gliederungen, Formen u. dgl. bringt, nichts kann sich zu seiner grundlegenden Unteilbarkeit in Widerspruch setzen. Dies bedeutet den höchsten Triumph des in der Musik erzielbaren Zusammenhanges.

### § 7

Im Naturklang ist die Quart nicht vertreten, zeigt er doch in seinem vertikalen Aufbau eine Doppeloktave dort, wo wir, den Klang kunstgemäß ins Horizontale umdeutend, zwischen Quint und Doppeloktave eine Quart wahrzunehmen glauben. Darf so die vertikale Doppeloktave des Naturklanges nicht mit der horizontalen Quart verwechselt werden, so kann auch  $\delta-\tilde{\delta}$  als ein selbständiges Urlinie-Stück nicht gelten, nicht einmal als Umkehrung von  $\tilde{\delta}-\hat{\delta}$ , nur als ein Teil von  $\hat{\delta}-\hat{\delta}$ , wo uns dann aber die  $\hat{\delta}$  wieder wie in der Natur als Oktave, nicht als Quart begetnet:

Das Quart-  
stück  $\hat{\delta}-\hat{\delta}$   
des Urlinie-  
zuges  $\hat{\delta}-\hat{\delta}$   
gehört der  
Diatonie, nicht  
der Natur an

### Fig. 4

### § 8

Die Folge der Urlinie-Töne versteht sich nur in einer Oktave, sie wird von mir als die obligate Lage der Urlinie bezeichnet (s. § 268 ff.).

Von der  
Oktavlage  
der Urlinie

Das schließt aber nicht aus, daß der Mittel- und Vordergrund auch einen Wechsel der Lagen bringen kann, er ist möglich und verständlich gerade deshalb, weil er auf die obligate Lage zurückgeht: so wird denn durch den Lagenwechsel der Urlinie-Töne eine Unabhängigkeit der Urlinie von der Lage nur vorgetäuscht.

\*) v. Hofmannstal: „Das Tiefere ist ungeteilt.“

## § 9

Die Urlinie-Töne sind nicht Obertöne des Grundtones

Auch in der kunstgemäßen Klangauswirkung kommt jeder einzelne Ton der Urlinie wie jeder Ton überhaupt als selbständiger Träger eigener Obertöne zustande. Wenn wir dann trotzdem im Nacheinander solche Töne als Quint oder Terz eines bestimmten Grundtones begreifen, geschieht das nur, weil wir in ihnen jene Beziehungen wiedererkennen, die im Naturklang die Oktave, Quint und Terz begründet haben: sie sind nur Abbilder jener Obertonbeziehungen, nicht mehr wirkliche Obertöne.

Noch viel weniger dürfen die in den Brechungsräumen durchgehenden Töne für Obertöne genommen werden, da sie im Naturklang gar nicht enthalten sind. Unstatthaft ist es deshalb, den Durchgängen die gleiche Bedeutung wie dem Grundton zuzubilligen, denn ein Durchgang ist schon dem Begriffe nach von den ihn umgebenden konsonanten Tönen abhängig.\*)

## § 10

Die Urlinie setzt in  $\hat{6}, \hat{5}, \hat{3}$  ein und fällt durch den Abwärtsleitton  $\hat{2}$  zu  $\hat{1}$

Den Menschen ist die Erfahrung eines Endes, des Erlöschens aller Spannungen und Ziele gegeben. In diesem Sinne ist es uns ein natürliches Bedürfnis, auch die Urlinie bis hinab zum Grundton  $\hat{1}$  zu führen, wie auch den Baß wieder zum Grundton des Klanges zurückfallen zu lassen; mit  $\hat{1}$  erlöschen alle Spannungen eines Kunst-Organismus. Niemals also kann eine Urlinie etwa mit  $\hat{3}-\hat{2}$  zuendegehen.

Keine Tonfolge lebte uns im Vordergrund, wenn ihr die Gesamtspannung des Urlinie-Zuges nicht ihren Atem einbliese, vom Vordergrund aus kann ihr kein Leben eingehaucht werden! Wie

\*) Es ist deshalb ein Widerspruch, z. B. von der Tonreihe C—c auszugehen und hier die Selbständigkeit — oder wie der zeitgemäße, in der Musik aber ganz gewiß unangebrachte Ausdruck lautet: Gleichberechtigung — aller zwischen C und c liegenden Töne zu behaupten. Mag man diese Tonreihe wie immer teilen, die Tatsache der Teilung verpflichtet schon zur Anerkennung der Diatonie im Sinne einer Bezogenheit aller Töne der Reihe auf den Grundton C allein. In der kompositorischen Betätigung drückt sich der Fehler dieser Betrachtung in einer steten Verletzung der Tonalität im Vordergrunde aus: man glaubt sich berechtigt, jede beliebige Tonart mit dem Anspruch auf Selbständigkeit hinsetzen zu können, auch ohne Bezogenheit auf eine Grundtonart. Die Wirkung ist dann auch darnach . . .

verkehrt ist es deshalb, durch ein Aneinanderreihen von Tonfolgen ohne Hintergrund ein organisch lebendiges Werk gestalten zu wollen!

## § 11

Da der Urlinie-Zug nur durch  $\hat{2}$  zur  $\hat{1}$  fallen kann, ist der Aufwärtsleitton ausgeschaltet; immer und überall ist es eine Mittelstimme, die ihn heranbringt.

Im Urlinie-Zug ist der Aufwärtsleitton nicht enthalten

## § 12

Indem sich die Urlinie auf den Kontrapunkt des Basses stützt, nimmt sie mit  $\hat{8}, \hat{5}, \hat{3}$  die erste Höhe des Urlinie-Zuges akkordisch voraus. Die Höhe  $\hat{8}, \hat{5}, \hat{3}$  wird akkordisch vorweggenommen

In dem Eröffnungsintervall wiederholt sich, da es ein vertikales Ereignis ist, das Bekenntnis zum Gesetz der Natur: Von da ab fällt die Urlinie im Sinne der Kunst und der Diatonie.

Im Mittel- und Vordergrund aber kann durch eine Prolongation, s. §§ 120 ff, 125 ff, 129 ff usw. das eigentliche erste Ursatzintervall schon verändert werden. Deshalb ist bei Betrachtung eines Vordergrund-Anfanges Vorsicht geboten: hören wir schon das Eröffnungsintervall des Urlinie-Zuges oder ein Verwandlungsintervall, dem jenes erst folgen wird?

## § 13

Unter dem Begriff Tonraum verstehe ich den Raum der horizontalen Urlinie-Erfüllung, erst durch diese ist ein Tonraum gegeben und beglaubigt. Also nur mit dem Urlinie-Terzzug  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  deckt sich der Tonraum  $\hat{3}-\hat{1}$ , nur mit dem Urlinie-Quint- und Oktavzug der Tonraum der Quint und Oktave, keineswegs aber schon mit einer vertikalen Terz (10), Quint oder Oktave als erstem Intervall, da sich an vertikale Anfangsintervalle leicht Mißverständnisse knüpfen.

Die horizontale Urlinie-Erfüllung als Tonraum

Ich wiederhole also: der Tonraum ist immer nur horizontal zu verstehen:

Fig. 5

## § 14

Auch  $\hat{5}-\hat{1}$  und  $\hat{3}-\hat{1}$  stellen den ganzen Klang vor

Die Wertordnung eines Eröffnungsintervalles folgt der kontrapunktischen Setzung, bei der Wahl im besonderen aber entscheidet nach Fühlungnahme mit dem Mittel- und Vordergrund der Bedarf des Stückes, wie doch auch im Rahmen einer c. f.-Aufgabe die bestmögliche Fortsetzung bestimmend ist.

Dennoch bedeutet auch  $\hat{5}-\hat{1}$  oder  $\hat{3}-\hat{1}$  den ganzen Klang, genau so wie  $\hat{8}-\hat{1}$ : Kommt doch der Baß auch den unvollständigen Aufrollungen mit der selben Brechung zuhülfe.

### Drittes Kapitel

## Von der Baßbrechung im Allgemeinen

### § 15

In der Brechung des Basses durch die Quint geht die Aufwärtsrichtung voran

In der Baßbrechung geht im Sinne des Naturklanges die Aufwärtsrichtung voran, s. in Fig. 6 bei 1); Formen wie bei 2) bis 5) kommen nicht in Betracht: bei 2) fehlt die Brechung überhaupt, bei 3) die Abwärtsbrechung; bei 4) geht die Brechung durch die IV. statt durch die V. Stufe; bei 5) geht die Abwärtsbrechung voran, was aber der Natur widerspricht. Die beiden Formen bei 2) und 4) drücken noch keine Bewegung aus, bedeuten also für die Kunst überhaupt noch keinen Klang:

### Fig. 6

### § 16

Von der Quint in Natur und Kunst

Aus der Musikgeschichte wissen wir, daß der Einfluß der Wissenschaft auf die Musik im Anfang so stark gewesen war, daß sie sich die Quint als das einzige Intervall auch zum Gebrauch für den Satz des Kontrapunktes hat aufzwingen lassen. Die Natur freilich kennt nur die eine Quint, kein anderes Intervall neben ihr, der Mensch aber, der sie doch nur nach seinem Vermögen besitzen, den Klang nur im Nacheinander erleben kann und zu einer Diatonie fortschreiten muß, wird zur Quint auch in mannigfach übertragenem Sinn und auch noch zu anderen Intervallen geführt.

## § 17

Für die Abwärtsbrechung V—I ist mit auch die kontrapunktische Erfahrung maßgebend und zwar die der Schlußrichtung im dreistimmigen strengen Satz: Bei Anwendung der beiden Leitetöne in der Ober- und Mittelstimme gibt es nur einen Ton, den Grundton der Dominante, der im vorletzten Takt den vollkommenen Dreiklang möglich macht (vgl. II <sup>2</sup> 47 ff).

Von V—I

## § 18

Wie der Begriff eines Intervalles zwei Töne voraussetzt, so zerlegen drei Töne die Baßbrechung in zwei Teile:

Von der Teilung der Baßbrechung

### Fig. 7

Aller Inhalt der Musik besteht nun darin, daß sich die unteilbare Urlinie mit der zweigeteilten Baßbrechung auseinandersetzt. Hier öffnen sich die Wege zu den Prolongationen und zuletzt auch zu den Formen.

## § 19

Das Bild der Baßbrechung im Sinne der Fig. 7 trage der Musiker im Herzen, heilig sei ihm dieses Dreieck! Schaffend, nachschaffend — immer behalte er es im Ohr, im Auge!

Das heilige Dreieck

Im übertragenen Sinne strebt jeder Einzelklang zu seinem eigenen Dreieck, ob er nun dem Mittel- oder Vordergrund angehöre (s. § 242 ff).

### Viertes Kapitel

## Vom Ursatz im Besonderen

### § 20

Zeigt die Urlinie ihre Brechung schon im Ursatz mit Sekundschritten melodisch gefüllt, der Baß dagegen seine Brechung noch nackt, so hängt das mit dem Unterschied zwischen Höhe und Tiefe überhaupt zusammen.

Bedeutung der Höhe und Tiefe bei Urlinie und Baß

Dieser Unterschied geht durch alle Schichten bis in den Vordergrund hinein. Die Diminution des Basses bleibt wegen der Tiefe immer zurückhaltender als die der Oberstimme.

## § 21

Der Ursatz ist noch arhythmisch Rhythmus ist im Ursatz so wenig möglich wie in einer c.-f.-Aufgabe des strengen Satzes.

Erst wenn durch Stimmführungsverwandlungen des Mittelgrundes bei Ober- und Unterstimme Züge entstehen, drängt die Notwendigkeit, die Stimmen gegeneinander zu kontrapunktieren, auf eine rhythmische Ordnung. Aller Rhythmus in der Musik kommt vom Kontrapunkt, nur vom Kontrapunkt (vgl. § 284 ff.).

Im Mittelgrund ist jeder einzelnen Schicht je nach Maß ihres eigenen kontrapunktischen Vorrates sogar ein besonderer Rhythmus eigen, s. § 290, also schreitet auch der Rhythmus durch Wandlungen bis zum Vordergrunde fort, ähnlich wie die Metrik und Form, die auch nur Auswirkungen einer fortschreitenden kontrapunktischen Differenzierung vorstellen.

## § 22

Der Ursatz macht die Lehre vom strengen Satz noch keineswegs überflüssig Es geht nicht an, die vermeintlich weitläufige, deshalb als un- bequem empfundene Lehre vom strengen Satz damit abkürzen zu wollen, daß man, wie zuweilen vorgeschlagen wird, den Ursatz zur ersten und alleinigen Quelle des strengen Satzes macht. Stellt doch der Ursatz nur einen besonderen Anwendungsfall des strengen Satzes vor und erschöpft noch durchaus nicht alle Aufgaben der Stimmführungslehre: so zeigt er die Ober- und Unterstimme nur in Gegenbewegung und in einer Fassung, die mit einem c. f. nichts zu tun hat. Wo denn aber, wenn nicht in der Lehre vom strengen Satz will man erfahren, wie Stimmen gegeneinander auch bei anderer Gelegenheit als der eines Ursatzes zu führen sind, in welchen Intervallen, was diese bedeuten, welche Fehler zu vermeiden sind usw.? Und ist es nicht auch der strenge Satz allein, der uns hinter vorgeschobenen Intervallen die eigentlichen erkennen läßt, der uns darüber aufklärt, daß zwar als das einzig tatsächlich Gegebene in der Musik immer und überall nur die Stimmführung in Betracht kommt, daß deren wahrer Sinn dennoch aber erst zu ermitteln ist?

## § 23

Von der Schlußformel des Ursatzes  $\frac{2}{V-1}$  In  $\frac{2}{V}$  werden beide Leitetöne bei der Ober- und Mittelstimme vereint und der Baß schlägt den Grundton der V. Stufe an, wodurch allein der vollkommene Dreiklang erreicht wird, wie ihn der strenge Satz für die Schußeinrichtung eines dreistimmigen Satzes fordert.

## § 24

Die Quint oder Terz, die sich zuweilen am Ende einer Komposition findet, steht im Dienste nur etwa einer Coda oder sonst eines poetischen Zuges, mit dem die Uralinie aber nichts mehr zu schaffen hat: Die muß ganz gewiß schon früher zu Ende gegangen sein (vgl. § 304).

Was eine Quint oder Terz am Schluß eines Stückes bedeutet

## § 25

Es könnte gefragt werden: wenn alle Uralinien gleich sind, woher kommt dann die Ungleichheit der Formen im Vordergrund? Müßte nicht vielleicht zu deren Erklärung noch ein besonderer Begriff der Form geprägt und von vornherein der Uralinie beigeordnet werden? Die Antwort lautet: Wenn die Uralinie mit dem Begriff des Tonraumes sich deckt, s. § 13, so ist schon damit die Heimat aller Formen gegeben: mögen sie nun zwei-, drei-, vier- oder fünfteilig sein, alle empfangen ihren Zusammenhang doch nur aus dem Ursatz, aus der Uralinie im Tonraum, und damit ist dessen Ueberordnung folgerichtig erklärt.

Der Tonraum ist den Formen übergeordnet

## § 26

So geringfügig der Inhalt eines Ursatzes auch scheinen mag, so reicht er unter Umständen hin, Vordergrund zu sein, meist unter Zuhilfenahme von einfachsten Figurierungen, die noch nicht Prolongationen bedeuten, z. B. Beethoven, op. 27<sup>II</sup>, erster Satz, Chopin, op. 10<sup>VIII</sup> („Fünf Uralinie-Tafeln“ U.-E. 10385):

Der Ursatz kann schon Inhalt eines Vordergrundes sein

Fig. 7a, b

-----

## Dritter Abschnitt

### Erstes Kapitel

#### Von den Ursatzformen im Allgemeinen

##### § 27

Allgemeines Die Ursatzformen stellen einen Zustand dar, der noch vor allen Stimmführungsverwandlungen liegt.

##### § 28

Vom Unterschied zwischen den Ursatzformen und den Kadenzformen der üblichen Harmonielehre Die Ursatzformen dürfen mit den Kadenzformen der üblichen Harmonielehre nicht verwechselt werden.

Bei den Kadenzformen der Harmonielehre wie z. B.:

##### Fig. 8

kommt das Hauptgewicht dem Stufengang zu. Die Oberstimme kann vielfältig sein, s. unter 2)–7), und das hauptsächlich unterscheidet die Harmonielehre-Kadenzformen vom Ursatz, bei dem die Urlinie immer, auch bei  $\hat{5}$  oder  $\hat{8}$ , nur die fallende Richtung kennt. Daher ist selbst bei 1) die Uebereinstimmung des Kadenzbildes mit der Ursatzform  $\begin{matrix} \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\ 1 & V & I \end{matrix}$  nur scheinbar, nur äußerlich.

Ferner: im Ursatz hat die Oberstimme, die Urlinie, das Gewicht einer Spenderin aller Stimmführungsverwandlungen, was der Oberstimme in den Kadenzformen der Harmonielehre durchaus fehlt.

Endlich: in den Kadenzformen der Harmonielehre werden die Stimmen mechanisch geführt nach dem Gesetz: gemeinsame Töne sind liegenzulassen. Ist aber dieses Gesetz nicht einmal mehr im Generalbaß gültig, um wieviel weniger hat es in einem Ursatz zu sagen, wo die Mittelstimmen hinter den Außensatz der Urlinie und der Baßbrechung zunächst zurücktreten.

Nur ein Gefühl, das sich der Ursatzformen in ihrem vollen begrifflichen wie inhaltlichen Gegensatz zu den Kadenzformen der üblichen Harmonielehre bemächtigt, kann in die Horizontale hinausstürmen und Verbindungen vom Hintergrund über den Mittel- zum Vordergrund schaffen.

##### § 29

Die von mir aus den Meisterwerken geschöpften Ursatzformen könnten einem hauptsächlich auf Nachahmung angewiesenen Künstler Gelegenheit zu Mißverständnissen geben und im besonderen zu der Frage veranlassen: Braucht man also wirklich nur einen beliebigen Ursatz zu variieren, um im Vordergrund z. B. zu einer Sintonie zu gelangen? Der so fragt, trägt in das Bild der Ursatzformen die Vorstellung eines bloß zeitlichen Verlaufes, sozusagen einer Chronologie des Schaffens hinein. Gerade das ist aber mit jenem Bilde nicht gemeint. Es erhebt durchaus nicht den Anspruch, Bestimmtes über die Chronologie des Schaffens auszusagen, es stellt lediglich die streng logische Bestimmtheit im Zusammenhang einfacher mit komplizierteren Tonfolgen vor und zwar den Zusammenhang nicht nur in der Richtung vom Einfachen zum Komplizierten, sondern auch in der umgekehrten Richtung vom Komplizierten zurück zum Einfachen. Ist es ein unverbrüchliches Gesetz, daß alles Komplizierte, Unterschiedene von einem Einfachen kommt, das im Bewußtsein oder in der Ahnung verankert ist — darauf beruht ja schon der Unterricht in den Elementarklassen der Musikschulen —, so läßt sich umgekehrt auch jeder Vordergrund genau bis auf das Letzteinfache zurückverfolgen. Nur darin allein, in den der Ahnung immer gegenwärtigen Verwandlungsschichten, gegenwärtig in der Richtung zum Vordergrund hin wie umgekehrt, liegt das Geheimnis des Ausgewogenen in der Musik: die Ahnung begleitet den Komponisten immer, sonst müßte jeder Vordergrund zum Chaos ausarten.

Mag das Schaffen von wo immer seinen Ausgang nehmen, von dieser oder jener Stimmführungsschicht, von dieser oder jener Tonfolge — die Konzeption bleibt, Gott sei Dank, ein auch der Metaphysik unzugängliches Wunder —, so vollzieht sich doch alles Wachstum, jede Fortsetzung, Fortführung, Verbesserung stets nur unter der Gesamtkontrolle durch den Ursatz und dessen Verwandlungen, durch die stete Fühlungnahme von Hinter-, Mittel- und Vordergrund. Der Ursatz ist so beim Schaffen immer gegenwärtig, er geht mit allen Verwandlungen im Mittel- und Vordergrund mit, wie mit Kindern ihr Schutzengel.

Von der wahren Bedeutung der Ursatzformen



keine Auskomponierung zu, denn ein Intervall, das selbst im Durchgangszustand ist, kann nicht zugleich Kopftön eines Auskomponierungszuges sein, der notwendig konsonant sein muß. Im dissonanten Zustand bleibt deshalb die  $\hat{4}$  ohne jene Betonung, wie sie ein konsonantes Intervall sonst dadurch erfährt, daß sich Auskomponierungszüge aus ihm gewinnen lassen (s. §§ 169, 170).

### § 36

Vom Widerschein einer Gliederung  $\hat{5}-\hat{3}-\hat{1}$  und vom Begriff des Leerlaufs

Bekannt sich aber die  $\hat{3}$  als Dezime oder Terz des Grundtones wieder zur Konsonanz, so ergibt sich der Widerschein einer Gliederung von  $\hat{5}-\hat{3}-\hat{1}$  (s. Fig. 10, 2) von selbst.

In diesem Zusammenhang betrachtet wirkt aber das erste Urlinie-Stück  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$  mehr wie ein flüchtig gefüllter Terzraum denn als ein mit Hilfe eines kontrapunktierenden Baßganges durchgearbeiteter Terzzug: das erzeugt schon zu Beginn des Urlinie-Quintzuges einen gewissen Leerlauf, unter Umständen den Zweifel, ob nicht überhaupt die Ursatzform  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  vorliegt (s. Fig. 9).

### § 37

Vom Widerschein einer Gliederung  $\hat{5}-\hat{2}-\hat{1}$

Endlich durch  $\hat{2}$  ergibt sich eine Betonung der 2, die vom früheren Leerlauf besonders kräftig absticht; dadurch aber scheint der Quintzug einer anderen Gliederung verfallen (s. Fig. 10, 3), als wäre mit der  $\hat{2}$  der Quartzug  $\hat{5}-\hat{2}$  zustande gekommen.

### § 38

Wahrung der Unteilbarkeit und Einheit des Urlinie-Quintzuges  $\hat{5}-\hat{1}$  gegen jeden Schein einer Gliederung

Bedenken wir aber, daß beim Abschluß des Urlinie-Stückes  $\hat{5}-\hat{3}$  oder  $\hat{5}-\hat{2}$  der Zwang zur  $\hat{1}$  fortzugehen noch immer besteht, so bestätigt sich das Gesetz von der Unteilbarkeit des Quintzuges im Ursatz, mag auch der Schein irgend einer Gliederung dagegen sprechen (s. § 6).

### § 39

Einblick in die Aufgaben, die die Ursatzform bei  $\hat{3}$  stellt

Nach dem in den früheren Paragraphen Vorgebrachten muß es nun Aufgabe des Mittel- und Vordergrundes sein, den Leerlauf der durchgehenden 4 durch Konsonantmachung, Auskomponierung zu beheben und endgiltig die Form der Gliederung:  $\hat{5}-\hat{3}-\hat{1}$  oder  $\hat{5}-\hat{2}-\hat{1}$  festzustellen und herauszuarbeiten.

### § 40

In der Möglichkeit einer Gliederung  $\hat{5}-\hat{2}$  liegt die Wurzel der Unterbrechungsform  $\hat{5}-\hat{2} \parallel \hat{5}-\hat{1}$  im Vordergrund (s. § 95 ff.).

Ausblick auf die Form im Vordergrund

### § 41

Die Ursatzform bei  $\hat{8}$ :

#### Fig. 11

Von der Ursatzform bei  $\hat{8}$

### § 42

Das Konsonieren der  $\hat{5}$  und  $\hat{3}$  zum Grundton des Klanges bringt aber die Wirkung von mehreren Gliederungen mit sich (s. Fig. 11, 1).

Vom Widerschein mehrerer Gliederungen

Dabei zeigt sich der Leerlauf in einem noch viel größeren Maße als bei  $\hat{5}-\hat{1}$ , weshalb oft Zweifel rege werden, ob nicht doch ein Quint- oder vielleicht ein Terzzug vorliegt, wie in Fig. 11, 2) und 3) zu sehen ist.

Gegen den Leerlauf wäre aber noch nicht alles geschehen, auch wenn wir den Grundton der V. Stufe schon unter die  $\hat{7}$  oder  $\hat{5}$  brächten (s. Fig. 11, 4) und 5).

### § 43

Vor allem muß der Leerlauf behoben werden, damit klarge stellt ist, ob ein wirklicher Urlinie-Zug  $\hat{8}-\hat{1}$  vorliege. Das kann z. B. durch die Gliederung  $\hat{8}-\hat{5}-\hat{1}$  mit zwei Brechungen im Basse geschehen (s. § 77 und Fig. 19 b, § 107 und Fig. 27, a, b).

Von der Aufgabe, die die Ursatzform bei  $\hat{8}$  stellt

### § 44

Die  $\hat{7}$  eines  $\hat{8}-\hat{1}$ -Zuges muß, wenn er ein wirklicher Urlinie-Zug ist, nicht etwa ein Oktavzug in der Coda, s. z. B. Fig. 73, 4, streng diatonisch sein, also ohne Chroma (b).

Die  $\hat{7}$  ist diatonisch

ZWEITER TEIL

MITTELGRUND

## Vom Mittelgrund im Allgemeinen

### Einleitendes

#### § 45

Als sprachliche Bindung bedeutet ein Name immer zugleich Namengebung eine logische Bindung, eine sachliche Einheit: deshalb ist Namensgebung eins der wichtigsten Geschäfte bei der Rechenschaftslegung des Geistes.

Wegen des Zusammenhanges mit meinen früheren theoretischen und analytischen Arbeiten behalte ich zur Bezeichnung der Stimmführungsschichten im Mittelgrund auch in diesem Bande die lateinischen Wörter Prolongation und Diminution, doch werde ich mich wie übrigens auch schon bisher für die selben Begriffe auch deutscher Bezeichnungen bedienen wie Stimmführungsschichten, Stimmführungsverwandlungen, kürzer Verwandlung, Mehrung, Auswicklung, Auflösung, Umwandlung, Umbildung u. ä.

#### § 46

Wie schon der Ursatz ein Inslebentreten des Klages aus einer lebendigen Naturkraft heraus bedeutet, so ist es wieder die Urkraft der einmal eingeleiteten Bewegung, die sich lebendig von selbst fortsetzen und steigern will: das zum Leben Geborene will sich mit Naturgewalt ausleben. Die Verwandlungen nur als äußerliche Variationen aufzufassen, entspräche deshalb nicht dem künstlerischen Sachverhalt (vgl. § 30).

Auch die Verwandlung entspringt einer lebendigen Naturkraft

#### § 47

So ist es aber nicht, daß eine bestimmte Ursatzform nur bestimmte Verwandlungen fordert — sonst müßten alle Ursatzformen zu den gleichen Verwandlungsformen führen —, vielmehr läßt sie die Wahl der Verwandlungen grundsätzlich frei, wenn nur die Unteilbarkeit und Bindung aller Zusammenhänge gewahrt bleibt.

Von der Freiheit der Verwandlungen

Ueber die Wahl der Verwandlungen entscheidet dann im Engeren die Fühlungnahme des betreffenden Ursatzes mit den späteren Schichten, wie schließlich mit dem Vordergrunde. Wie schon in § 29 gesagt wurde, ist gerade diese Fühlungnahme der Inhalt des Bildes von Hinter-, Mittel- und Vordergrund.

So mag z. B. in der Etude XXII von Chopin (Urlinie-Heft 1) die Nebennotenharmonie zu Beginn (s. Fig. 12 a) wahrscheinlich schon mit dem ersten Urlinie-Ton in die Fantasie getreten sein; oder: im Scherzo *Des dur* von Chopin (s. Fig. 12 b) mag ebenso der Satz zur ersten *Brechung* mit dem ersten Urlinie-Ton mitgekommen sein (s. § 125):

**Fig. 12**

Dennoch bleibt es dabei, daß nur der Ursatz den Komponisten leitet.

§ 48

Von der Zahl  
der Schichten

Unmöglich ist es, die Zahl der Schichten festzulegen, wenngleich sie in jedem einzelnen Falle genau bestimmbar ist, wie ich in meinen Arbeiten an vielen Beispielen gezeigt habe. Jedenfalls enthalten die ersten beiden Schichten schon die Abzweigung in das Besondere eines Kunstwerkes. Außerdem gibt es Prolongationen, die nur in der ersten, andere, die nur in der zweiten Schicht Platz finden. In den weiteren Schichten richten sich die Prolongationen dann nach denen in den ersten beiden Schichten.

§ 49

Von der Ge-  
fahr einer  
Verwechslung  
der Schichten

Ueber die Stimmführungsverwandlungen sich nur mündlich zu unterhalten, sie nur anzudeuten, ist ein unfruchtbares Beginnen, man muß sie sozusagen schreib-körperlich in die Finger nehmen, um sie sich aufs Genaueste zum Bewußtsein zu bringen. Erst die genaueste Darstellung auf dem Notenblatt wirft Fragen auf, die zu klären notwendig wird, geht es doch gerade um die kleinsten Kleinigkeiten der Stimmführung. Der Komponist, dem eine wirklich geniale Begabung versagt ist, weiß aus Erfahrung am besten, wie er im Vordergrund gerade über den Vordergrund, über die Schwierigkeit einer Beschaffung von Diminutionen u. ä. stolpert: so gehe er denn hin und lerne ihre Gesetze kennen!

Die von mir Urlinie-Tafeln benannten Bilder zeigen die vorletzte Stimmführungsschicht, auf sie folgt der Vordergrund. An die Urlinie-Tafel also mag sich halten, wer um Mittel- und Hintergrund sich selbst zu mühen keine Lust verspürt. Leser, die meiner Darstellung des Vordergrundes z. B. in der Monographie „Die IX. Sinfonie“ (U.-E. Nr. 3499) Beifall gezollt haben, weil sie ihnen neue Zu-

ammenhänge eröffnet hat, werden aus dem selben Grunde ihre Zustimmung auch den Urlinie-Tafeln nicht versagen können. Doch empfehle ich Jedermann, die kleine Mühe auf sich zu nehmen, vom Vordergrund aus in den Mittel- und Hintergrund hinabzutasten: er braucht ja nur die in Büchern und an Schulen gelehrt bekannten Methoden der Abkürzung weiträumiger Diminutionen anzuwenden und gelangt zu immer kürzeren Fassungen, zuletzt zur kürzesten: zum Ursatz!

§ 50

Die Genies überlassen sich vertrauensvoll ihrem Weitblick; deshalb stellen sie ihr Werk nicht etwa auf das was gemeinhin „Melodie“, „Motiv“ oder „Einfall“ genannt wird, vielmehr ist der Inhalt in den Verwandlungen und Zügen begründet, deren Einheit aber nicht Teile, also auch nicht Namen für Teile zuläßt. Setzt doch jeder Zug, wenn er nicht gerade raschestens in Sechzehnteln oder Zweihunddreißigsteln vorüberläuft, schon eine gewisse Weitsicht voraus, für die Melodie oder Einfall belanglos sind. In Zügen sicher schaffend hat das Genie nicht nötig, Angst vor Flachheit oder Unerschöpflichkeit des Augenblicks zu empfinden oder inmitten der Züge sich aus Ratlosigkeit zu überstürzen. Sorglos bringt es oft sogar am Anfang eines Werkes die einfachste Auskomponierung, wie sie der unbegabteste Kompositionsschüler als zu wenig interessant gar nicht in die Feder nähme. Freilich aber hat ein Genie auch schon die Fortsetzung und damit eine Folge von Auskomponierungen im Ohr, die als *G a n z e s* eine weit höhere und notwendigere Melodie vorstellen als die eine Melodie oder der eine Einfall im üblichen Sinne ergeben kann. Was sollte etwa als Melodie oder Einfall z. B. in jenen Stücken bezeichnet werden, in denen sich der Gesamt- ablauf genau nur mit dem Ursatz deckt? (Vgl. § 26.)

Ablehnung  
der üblichen  
Bezeich-  
nungen  
Melodie,  
Motiv, Einfall  
u. dgl.

Kann so bei den Meistern von Melodie und Einfall im üblichen Sinne überhaupt nicht die Rede sein, so noch viel weniger von einem „Gang“, von „Sequenz“, „Füllsel“ oder „Kitt“ im Sinne zu geltender Kunstbegriffe: was hätte denn vergleichsweise in einem logisch gebauten Satz der Sprache Kitt zu heißen, und wie wäre ein Einfall vom Kitt zu unterscheiden?

Also ist es gewiß nicht unangebracht, Ursatz- von Einfalls- komponisten zu unterscheiden. Die Einfalls-Musiker sind genötigt, immer auf die Wirkung im Augenblick bedacht zu sein, sie

flattern von einem Augenblick zum anderen, statt aus Hinter- und Mittelgrund höhere Einheiten zu beziehen. Sie verteidigen ihr Unvermögen meist mit der Wendung, daß sie so und gerade nur so haben schreiben wollen und geben damit zu verstehen, daß sie es wohl auch den Meistern gleichtun könnten, wenn sie nur wollten! Wagten sie nur einmal den Versuch, ein wirklich organisches Werk zu schaffen! In äußerster Verlegenheit flüchten sie aber zu ihrem Gefühl, dort nun — wie sie glauben! — unangreifbar, ich füge hinzu: eines Angriffs auch nicht würdig!

Alle Vorgänge, die sich im Wunder der Fühlungnahme vom Ursatz zum Vordergrund und umgekehrt begeben, auf feste anschauliche Formen zu bringen, ist undenkbar, am allerwenigsten auf solche Formen, die die öde flüchtige Neugier der Menschen befriedigen könnten. Ein Wunder will Wunder bleiben, es versagt sich denen, die nicht begnadet sind, Wunder zu erleben. Jene Geheimnisse sind aller Metaphysik unzugänglich, sie sind weder lehrbar noch lernbar. Nicht einmal hat man bis heute gelernt, die Vorgänge zu erfassen, die wirklich obenauf liegen, und auch dem Musikhörigsten sind bis zur Stunde die einfachsten Züge im Vordergrund noch unzugänglich, unfühlbar.

### § 51

Vom Stand  
der Musik-  
geschichte

Die Geschichte der Musik — wiederholt schon habe ich darauf aufmerksam gemacht — hätte der Frage nachzugehen, wo, wann und wie der musikalische Stoff vom Unzusammenhängenden den Weg zum Zusammenhang gefunden, wann namentlich im Ohr der ersten Schaffenden der Sinn für Züge sich ausgebildet hat als die ersten mit einem Zwang zum Fortschreiten in der Horizontale ausgestatteten Einheiten und hätte festzustellen, wann man daranging, ihre Tragkraft mit weiten und weitesten Verwandlungen zu belasten. Vor der Kunst solcher Verwandlungen ist es dann einerlei, ob — wie die Historiker meinen — z. B. Seb. Bach monothematisch, Beethoven polythematisch geschrieben hat. Trotz dem ewigen Einerlei an Zügen gibt die Kunst der Musik Raum noch für unzählbare Genies!

Nur hüte sich der Geschichtschreiber, Genie und Durchschnitt in einer Ebene zusammenzulesen: Dieses Zusammenlesen hat zu einem falschen Begriff der Kultur überhaupt geführt. Das Genie

tritt vereinzelt auf, der Durchschnitt ist ewig — zwischen diesen beiden Zonen gibt es niemals eine Verbindung, nie, nie! Für die Zeit, da das Genie aussetzt, trottet seit Urzeiten der Durchschnitt gleichmäßig weiter; aber auch die Gleichzeitigkeit von Genie und Durchschnitt bedeutet noch durchaus nicht Kultur für den Durchschnitt, am allerwenigsten aber ist es etwa so, daß der Gang der Kultur sich in Kurven bewegte:

### Fig. 13

### § 52

Auf der einen Seite ist der Kampf gegen die Diminution entbrannt: Weil ihr niemand mehr gewachsen ist, wird sie kurzerhand abgeschafft und es wird auf die Technik jener ersten kontrapunktischen Erzeugnisse zurückgegriffen, die die ersten Ansätze einer Diminution aufweisen. Man redet sich eine Wiedergeburt des Primitiven, einen Anschluß an die ältesten Meister ein u. ä., ohne aber zu bedenken, daß erst die Diminution, wie sie in den Meisterwerken der Genie-Epoche geschaffen worden ist, das allein Schöpferische in der Musik, ihren eigentlichen Sinn, ihr Wesen vorstellt.

Uebrigens hat die Diminution, wie sie heute im verzweifelten Ringen um Inhaltsmehrung angestrebt wird, gewiß nicht einmal den Wert jener ersten Diminution, in der die Kraft noch jung gewesen war und Züge zu schaffen drängte — die Diminution von heute kommt nur von absterbenden Nachahmungstrieben ohne jedes Talent. Deshalb auch erleben wir heute in den Ausgaben der Meisterwerke und im Vortrag ihrer Diminutionen immer nur Mißverständnisse.

Auf der anderen Seite ertönt der Ruf nach Melodie, worunter zumeist kleine, schmackhafte Ohr-Kanditen verstanden werden. Possierlich ist es dann, wenn sich die Werber um Melodie gleichzeitig um einen weiten Bogen mühen. Sie empfinden dunkel, daß die Musik ja einer gewissen Länge bedarf um sich auszuschwingen, und da Melodie und Länge in ewigem unlöslichen Widerspruch stehen, wollen sie sich durch eine Theorie das Recht auf künstliche Erzeugung von Länge sichern und zwingen sich so zur Dehnung eines Stoffes, der zur kürzesten Kürze verurteilt bleibt. Kaum kann es eine verhängnisvollere Kompositionstechnik geben als die von sogenannten weiten Bogen der Melodie.

Der Stand  
von heute

## Vom Mittelgrund im Besonderen

### Erste Schicht

#### 1. Kapitel

Von der Verbindung einer unprolongierten Urlinie mit einer kontrapunktisch melodisch prolongierten Fassung der Aufwärts-Baß-Brechung I—V

#### § 53

Vom Begriff des Kontrapunktisch-Melodischen in der Aufwärtsbrechung

Unter einem Melodischen des Basses ist hier nicht eine Bewegung des Basses im Sinne des gebräuchlichen Begriffes der Melodie zu verstehen — die Ablehnung dieses vermeintlichen Kunstbegriffes s. in § 50 —, sondern im Sinne der durch die Tiefenlage bedingten natürlichen Beschränkung des Basses (s. § 20) bloß eine Auffüllung des Raumes I—V, die dazu dienen soll, gegen den noch unprolongierten Urlinie-Zug zu kontrapunktieren.

Dadurch, daß die Urlinie noch im unprolongierten Zustand bleibt, ist die Füllung, mit der der Baß nun den Ursatzbaß überschreitet, fast nicht zu bemerken, und doch zwingt sie als Prolongation des Basses immerhin den neuen kontrapunktischen Satz schon in die erste Schicht zu verweisen.

#### § 54

Wege des Basses zur Oberquint

Die nachstehende Fig. 14 zeigt die möglichen Auffüllungen. Um sie aber verständlich zu machen ist es notwendig, den Begriff der Stufe, dessen methodische Darstellung erst später erfolgen kann (s. § 276 ff.), schon hier vorwegzunehmen:

#### Fig. 14

#### § 55

Von der Brechung durch die Terz (zu 1 a u. b)

Die Wege in 1 a) und b) stellen eine Brechung der Quint durch die Terz dar, womit der Begriff eines Terzteilers gegeben ist; sein Sinn wechselt je nachdem er wie bei 1 a) bei der I. Stufe bleibt oder wie bei 1 b) den Wert eines selbständigen Grundtones hervorkehrt, namentlich wenn die Terz (= III ♯)

erhöht wird. Doch geht in beiden Fällen die Einheit der Quintbrechung über den Terzteiler hinweg.

#### § 56

Die Bilder bei 2 a) und b) zeigen den Einbruch von Sekundsritten, die als die eigentlichen Träger des Kontrapunktisch-Melodischen zu gelten haben. Die Brechung ist mit Sekundsritten so gefüllt, als wäre sie eine mit Durchgängen gefüllte Oberstimme. Dadurch wird zwar eine gewisse Schwebung zwischen der harmonischen Grundbrechung und der melodischen Auffüllung erzeugt, doch findet diese Schwebung Lösung und Ausgleich zuletzt durch den Quintfall V—I, der die harmonische Teilung des Klanges mehr als die melodische Füllung der Aufwärtsbrechung unterstreicht.

Von der vollständigen Auffüllung der Brechung durch Sekundsritte (zu 2 a—d)

Die Bilder 2 a), b) stellen die Füllung der Bilder in 1 a) und b) vor, doch kann die Füllung, s. bei c) und d), je nach dem Stand der Urlinie auch noch andere Bedeutungen gewinnen.

Wenn wie bei c) durch einen Urlinie-Ton der vierte Ton F unterstrichen wird, dann erhalten wir innerhalb der I—V-Füllung den Quartzug C—F mit der Wirkung von I—IV; diese Beziehung drücke ich durch einander kreuzende Bogen aus:  $I-IV/V$ ; die V. Stufe ist das Ziel, die IV. der kontrapunktisch-melodisch zu Hilfe genommene Sekundschrift (vgl. Jhrb. II, S. 21 ff.).

Wird aber wie bei d) schon der zweite Ton durch den Urlinie-Ton hervorgehoben, so ergibt sich die Beziehung  $I-II/V$ , wobei I—II den kontrapunktisch-melodischen Sekundschrift vorstellt.

#### § 57

Die Bilder 3 a) und b) zeigen eine Terzbrechung wie bei 1 a), b) und 2 a), b), die Bilder 3 c) und d) die Wirkung von I—IV—V oder I—II—V wie bei 2 c) und d). In den letzteren beiden Fällen stellt der Terzton, trotzdem der zweite Ton der Füllung entfällt, doch nur einen Durchgang vor, selbst dann, wenn er wie bei d) eine ♯<sup>3</sup> hat; die Betonung des folgenden Sekundschnittes durch den Urlinie-Ton ist es, die die wahre Absicht auf die kontra-

Vom Ueber-springen des ersten Sekundschnittes (zu 3 a—d)

punktische Fassung I—IV—V oder I—II—V zeigt (s. Fig. 15, 3 c).

Wer hier noch im Sinne der Rameau'schen Harmonielehre hört, kann sich freilich nicht entschließen, den Terzton zugunsten der Quart fallen zu lassen, was dann aber den Vordergrund ganz gewiß unzugänglich macht.

### § 58

Das Ergebnis ist das gleiche wie bei 1 a, b, 2 a, b und 3 a, b.

### § 59

Die Wirkung bei 5 ) ist gleich I—IV—V oder I—II—V, die bei 6) ist gleich I—II—V. Somit entsprechen die Bilder 5) und 6) im Grunde den Bildern 2 c) und d) und 3 c) und d).

### § 60

Zum erstenmal erscheinen in Fig. 14, 6 zwei Quintfälle in unmittelbarer Folge, freilich noch mittels einer Umkehrung der ersten Quint in eine steigende Quart so in die Brechung eingefügt, daß durch den Sekundschritt I—II das melodische Prinzip der Füllung bestätigt wird. In diesem Sinne dürfen wir auch 2 d) trotz Füllung des Quartraumes hier mit in Betracht ziehen. Die große Bedeutung solcher zwei fallenden Quinten überhaupt wird später bei § 74, § 276 ff aufgezeigt werden.

### § 61

Die kontrapunktischen Fassungen in Fig. 14, 1—6 sind genau so arhythmisch, ametrisch, formlos wie der Ursatz (s. § 21).

### § 62

Daß die noch unprolongierte Fassung des Ursatzbasses ausreicht, um zu einer Form im Vordergrunde zu gelangen, wurde schon zu Fig. 9—11 erklärt; das selbe gilt auch von den kontrapunktisch prolongierten Fassungen Fig. 14, 1—6.

Die Uebertragung der Baßfassungen Fig. 14, 1—6 auf Einzelklänge im Laufe der Schichten und im Vordergrund erhöht deren Bedeutung und schafft Inhalt (s. § 242 ff.).

### § 63

Unter dem Schutze der Einheit können in die Füllung noch weitere Einschaltungen erfolgen, und zwar in Form von Quintfällen, die auf die einzelnen Grundtöne der melodischen Füllung wieder quintal zugehen. Diese Quintfälle abbreviiert nun in seiner Weise der Baß, indem er sie zum Zweck kontrapunktischer Handhabung so zusammenrückt, daß sich die im Melodischen so willkommenen Sekundschritte bilden können, wodurch der Baß zuletzt in augenfälliger Weise doch nur als melodische Durchblutung der Aufwärtsquint erscheint (vgl. § 283).

### § 64

Selbst die stete Neigung des Basses, das Melodische der Urlinie mit Sekundschritten zu erwidern, ändert nichts daran, daß er im Gegensatz zum Basse einer c.-f.-Aufgabe einzig und allein auf die Brechung durch die Oberquint bedacht bleiben muß.

Auch der Zugang zur V. Stufe gestaltet sich im kontrapunktisch prolongierten Baß anders als im Baß einer c.-f.-Aufgabe: dort erfolgt er im Sekundschritt IV—V, hier ist ein solcher Sekundschritt weder erforderlich, noch auch immer ausführbar.

Der Sekundschritt IV—V in den Kadenzten des Vordergrundes kommt also vom Kontrapunktischen her! Damit ist die Frage nach der Herkunft des wundersamen Sekundschrittes endlich beantwortet: Daß sich der Quinten-Geist der Stufen auch der IV. Stufe nicht anders als durch eine Quint (oder Quart als Umkehrung) bemächtigen kann, hebt den kontrapunktischen Ursprung des Sekundschrittes IV—V nicht auf!

### § 65

In der ersten Schicht geben  $\hat{2}-\hat{1}$   $\frac{\hat{2}-\hat{1}}{V-I}$  überhaupt noch keine Gelegenheit zu einer Prolongation des Basses im kontrapunktisch-melodischen Sinne (s. Fig. 15—18.).

Von weiteren Einschaltungen und ihrer Abbreiviation

Der Unterschied zwischen einem kontrapunktisch prolongierten Baß und dem Baß einer c.-f.-Aufgabe

Eine Prolongation der Abwärtsbrechung V—I kann in der ersten Schicht nicht auftreten

Vom Ueber-springen des letzten Sekund-schrittes (zu 4 a u. b)

Vom Ueber-springen des ersten und zweiten Durch-gangstones (zu 5) oder des dritten und vierten Durchgangs-tones (zu 6)

Von den ersten zwei Quintfällen II—V—I bei Fig. 14, 6

Auch die kontra-punktischen Fassungen in Fig. 14, 1—6 sind noch arhythmisch

Von der Be-ziehung der kontra-punktischen Fassungen in Fig. 14, 1—6 zur Form im Vordergrund

## Auswirkung der kontrapunktischen Fassung bei $\hat{3}$ , $\hat{5}$ oder $\hat{8}$

### a) im Allgemeinen

#### § 66

Auch im neugewonnenen Satz bleibt der strenge Satz in Geltung Nun soll eine noch unprolongierte Urlinie, gleichviel ob mit  $\hat{3}$ ,  $\hat{5}$  oder  $\hat{8}$  beginnend, mit den kontrapunktischen Fassungen des Basses Fig. 14, 1—6 zu einem Satz gefügt werden. Das erfolgt wieder nach den Regeln des strengen Satzes, somit bleibt die Konsonanz das Grundgesetz der Stimmführung, die Dissonanz erscheint nur als Durchgang oder Synkope.

Die durch den neu gewonnenen Satz erzielten Intervalle deuten schon die nächsten Aufgaben in den späteren Schichten an.

#### § 67

Im Außensatz: zwei Züge in Gegenbewegung und die Notwendigkeit ihres rhythmischen Ausgleichs Die fallende Urlinie und der melodisch aufwärtsziehende Baß bilden das erste Beispiel von zwei Zügen, deren nach dem strengen Satz geregelte Gegenbewegung für die Folge maßgebend wird. Die Notwendigkeit, zwischen den Tönen der Züge, deren Zahl verschieden sein kann, drei, fünf oder acht, einen Ausgleich zu schaffen, führt zum erstenmal zu einem musikeigenen Rhythmus.

Die Wurzel des musikalischen Rhythmus liegt also im Kontrapunkt! Da es so ist, nur so, ist der musikalische Rhythmus nicht zu ertanzen, zu erturnen, nur der heute so verwarhloste Musiksinn konnte auf diese albern Mittel verfallen.

Mit den späteren Schichten wandelt sich entsprechend auch der Rhythmus, bis er, noch immer im Kontrapunkt verankert, durch Hinzutreten des Metrums seine letzte Vordergrundfassung erhält (s. § 284—300).

#### § 68

Von der Beziehung des Basses zu den Mittelstimmen Außerdem setzt sich der Baß auch hier wie im strengen Satz zu den Mittelstimmen in Beziehung. Die Gegenbewegung im Außensatz verhütet Quint- und Oktavfolgen von vornherein, dagegen drohen sie in der Beziehung zu den Mittelstimmen: schon

weil die Urlinie an den fallenden Weg von vornherein gebunden bleibt, ist hier die Gefahr solcher Fehler sogar größer als im strengen Satz, was mit ein Grund dafür ist, daß sich der Komponist besonders bei  $\hat{5}$  und  $\hat{8}$  auf die Bahn der Verwandlungen zwangsläufig gedrängt sieht.

#### § 69

Wegen der rhythmischen Einteilung der Intervalle kann es vorkommen, daß auch in dem neugewonnenen Satz Urlinie-Töne zunächst in einem dissonanten Zustand durchgehen können wie in der Ursatzform bei  $\hat{5}$  (vgl. § 35).

Auch der neugewonnene Satz läßt Urlinie-Töne zuweilen noch im dissonanten Durchgang erscheinen

#### § 70

Indem die Fassung des prolongierten Basses neue Klänge hervortreibt, wirkt sie zu innerst als eine *A u f h a l t u n g* (Retardation).

Von der Aufhaltung durch den prolongierten Baß

#### § 71

Es ist klar, daß auch dem Satz der Auswirkung eine Polyphonie zuerkannt werden muß wie bei jedem Beispiel des strengen Satzes. Bedeutet doch Polyphonie nichts anderes als eine Folge von Intervallen in ihrer besonderen zeitlichen Ordnung.

Der neue Satz als Polyphonie

Nebenbei: Da auch Tänze, wie z. B. Walzer, notwendig ihren Ursprung in einer Ursatzform und deren Wandlungen haben müssen, so muß auch ihnen Polyphonie zugebilligt werden, wie schwer es im allgemeinen auch fallen mag, das zu begreifen (vgl. III, S. 7).

### b) im Besonderen

#### § 72

Die Auswirkungen bei  $\hat{3}$ — $\hat{1}$  macht Fig. 15 anschaulich; sie bedeuten alle Leben und Wachstum, wie es im Laufe der Darstellung noch viele Beispiele bezeugen werden:

Auswirkungen bei  $\hat{3}$ — $\hat{1}$

#### Fig. 15

#### § 73

Der Satz bei 1 b) zeigt den Fortgang der Mittelstimme, die in den Leitton der V. Stufe mit einem neuen Klang (= III<sup>h</sup>#) hineinhilft. Das selbe gilt vom Satz bei 2 b).

Bemerkungen zu Fig. 15

Bei dem ersten Beispiel unter 2 c) eröffnet sich die Möglichkeit einer IV. Stufe, die die Sept-Synkope mit sich führt. Diese Synkope stellt den Begriff des Septzwanges auf, wie er bei Prolongationen auch sonst häufig in den Dienst der Stimmführung gestellt wird.

Bei dem zweiten Beispiel unter 2 c) wahrt der Quartzug zunächst die Wirkung, als zielte er ebenfalls auf IV<sup>7</sup>/<sub>5</sub>, gerade deshalb empfinden wir aber beim Eintritt der  $\hat{2}$  eine 5—6-Auswechslung: IV<sup>(5)</sup>-<sup>6</sup>, also eine Schwebewirkung zwischen einer IV. Stufe, auf die der Quintzug hinweist und einer II. Stufe, die durch die  $\hat{2}$  betont wird. Eine solche Schwebewirkung wird freilich umgangen, wenn wie bei 2 d) die  $\hat{2}$  schon über D des Basses erscheint.

Meist ist es der Gang der Mittelstimmen, der wie im zweiten Beispiel 2 c) über die IV. <sup>(5)</sup>-<sup>6</sup> oder II. Stufe entscheidet.

Im metrischen Zustand des Vordergrundes kann sich die erwähnte 5—6-Auswechslung als Rückung erweisen (s. § 294).

Vom Satz bei 3 a)—d) gilt das zu 2 a)—d) Gesagte. Wegen des springenden Durchganges bei 3 c) sei an § 57 erinnert.

Der Satz bei 4 a) und b) gleicht dem bei 1, 2, 3 a) und b).

Von den Sätzen bei 5 a), b) und bei 6 gilt das zu 2 c) und d) Gesagte.

#### § 74

Zwei fallende  
Quinten und  
der fallende  
Sekundschritt  
 $\hat{2}-\hat{1}$  bei  
Fig. 15, 6

Im Satz Fig. 15, 6 ist es von größter Bedeutung, daß mit den beiden Quintfällen (vgl. § 60) der Sekundschritt der Urlinie  $\hat{2}-\hat{1}$  einhergeht:  $\hat{2} - \hat{1}$   
 $II-V-I$ . Der Stimmführung nach liegt allerdings nur die Behebung einer Oktavfolge durch Einschaltung einer Quint vor, 8—5—8 (s. § 163), das Verhältnis der beiden Quintfälle zur Urlinie drückt sich aber hier, da in der ersten Oktave die  $\hat{2}$  steht, durch Fortrücken der Urlinie um einen Sekundschritt abwärts aus. Es besteht also die Möglichkeit, auf das Sinken der Urlinie durch zwei Quintfälle des Basses einzuwirken, was sich später auch auf die aus einem beliebigen Einzelklang gezogene Oberstimme übertragen läßt.

Daß die erste fallende Quint durch eine steigende Quart ausgedrückt wird, hängt mit dem Bestreben des Basses zusammen, an den melodischen Gesetzen des Kontrapunktes teilzuhaben.

#### § 75

Die Auswirkungen bei  $\hat{5}-\hat{1}$  veranschaulicht Fig. 16; auch von ihm gilt, was zu Fig. 15 in §§ 72—74 gesagt wurde: Auswirkungen  
bei  $\hat{5}-\hat{1}$

#### Fig. 16

#### § 76

Die Gegenüberstellung der durch I—V kontrapunktierten Urlinie-Stücke  $\hat{3}-\hat{2}$ ,  $\hat{5}-\hat{2}$ ,  $\hat{8}-\hat{2}$  wie bei Fig. 17 a, b, c läßt bedeutende Unterschiede erkennen: Auswirkungen  
bei  $\hat{8}$

#### Fig. 17

Bei a) kommt wegen des Sekundschrittes eine harmonische Teilung des Urlinie-Stückes  $\hat{3}-\hat{2}$   
 $I-V$  noch nicht zustande, immerhin aber bewegt sich der Sekundschritt abwärts; bei b) drückt sich in  $\hat{5}-\hat{2}$   
 $I-V$  eine Quart aus, die harmonisch einer Quinteinheit gleichkommt, auch sie bewegt sich abwärts; dagegen ist bei c), anders als bei a) und b), trotz der fallenden Bewegung  $\hat{8}-\hat{2}$   
 $I-V$  doch eher ein steigender Sekundschritt (= c<sup>2</sup> — d<sup>2</sup>) anzunehmen, der aber dem Gang einer Urlinie widerspricht. Diese Nebenwirkung eines steigenden Sekundschrittes geht wie ein Bruch durch die Auswirkungen bei  $\hat{8}$ , sie alle lassen eine harmonische Teilung von  $\hat{8}-\hat{2}$   
 $I-V$  nicht aufkommen (vgl. §§ 41—44). Die Auswirkungen sind übrigens so vielfältig, als daß sich alle in einer Figur darstellen ließen, hier andeutend nur einige:

#### Fig. 18

### Von der Verbindung einer unprolongierten Urlinie mit zwei Brechungen des Basses

#### § 77

In Fig. 10, 2 und Fig. 11, 2 und 3 (vgl. §§ 34—40 und §§ 41—42) liegt die Wurzel der weiteren Prolongation des Basses, die dem Satz statt einer zwei Brechungen beisteht. Der dort bei  $\hat{5}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{8}-\hat{5}$  und  $\hat{8}-\hat{3}$  noch ruhende Grundton wird nun in eine eigene Kadenz hinübergeführt: Allgemeines  
von den  
beiden  
Brechungen  
des Basses

#### Fig. 19

Obgleich so durch die beiden Kadenzen der Widerschein der Gliederungen  $\hat{5}-\hat{3}-\hat{1}$ ,  $\hat{8}-\hat{5}-\hat{1}$  oder  $\hat{8}-\hat{3}-\hat{1}$  verstärkt erscheint, bleibt dennoch die Urlinie noch immer in einem unprolongierten Zustand, siehe dagegen die Prolongation der Urlinie durch Unterbrechung (§ 87—101).

In der Möglichkeit der Anwendung einer besonderen Brechung auf die ersten Klangabschnitte der Ursatzformen bei  $\hat{5}$  und  $\hat{8}$  birgt sich das Gesetz der Uebertragung der Baßbrechung auch auf Züge, die im Dienste eines beliebigen Einzelklanges stehen (s. § 242 ff.).

### § 78

Beispiele zu Fig. 19 a, b und Anmerkungen

Die Darstellung der Beispiele in Fig. 20 ist ausschließlich darauf gerichtet, den Gang der Urlinie und die beiden Brechungen des Basses im Sinne der Fig. 19 a und b herauszuarbeiten. Bei Urlinie und Baß dienen die Balken diesem besonderen Zweck:

#### Fig. 20

Dem Beispiel unter 1) liegt das unbegleitete Passacaglio-Thema zugrunde, der kontrapunktierende Baß ist von mir herausgeholt.

Aehnlich liegt der Fall bei 2). Dem Fugenanfang geht eine Fantasie voraus, die als Ganzes die I. Stufe ausdrückt, so daß das Fugenthema schon in der Mitte der ersten Brechung in die III. Stufe treten kann.

Das Beispiel aus Mozart unter 4) bezieht sich auf das 1. Beispiel in Fig. 19 b, vgl. auch Seb. Bachs „Kleines Präludium“ Nr. 6, *D* moll, in Jahrb. I, 101 ff.; zum 2. Beispiel Fig. 19 b vgl. Seb. Bachs „Kleines Präludium“ Nr. 12, *A* moll, Jahrb. I, 117 ff.

## Schlußfolgerungen

### § 79

Erster Einblick in die Entstehung der Stufe

Wenn wir die Ergebnisse der §§ 56, 57, 59, 60, 63, 73, 74 betrachten, bemerken wir, daß die Quintfälle des Basses nicht nur die durch die Natur beglaubigte Quint hervorkehren, sondern auch die Notwendigkeit der Stimmführung in sich tragen, daß sie somit ein harmonisches und kontrapunktisches Gesetz in sich vereinen. Das gilt erst recht von allen weiteren quintalen Einschaltungen im

Dienste der sich ausbreitenden Diminutionen, die im Vordergrunde, zwiefach gedeckt durch Quint und Kontrapunkt, als Stufen wirken: An den Stufen hat also auch der Kontrapunkt teil (vgl. § 276 ff.).

### § 80

So unbedeutend die Stimmenführung in Fig. 15, 16 und 18 noch erscheint, ist sie doch schon tragfähig genug, um im Vordergrund Formen zu entwickeln, nicht nur solche kleinerer, sondern auch größerer Stücke (§ 301 ff.).

### § 81

Auch in der ersten Schicht stellt die  $\hat{3}$ , wie im strengen Satz überhaupt, allein die weite Lage vor, die  $\hat{5}$  und  $\hat{8}$  dagegen die enge.

### § 82

Von dem abgesehen, was einerseits die Urlinie für die Diatonie, Form und Synthese des Ganzen, der Baß andererseits für die Einheit des Grundklanges und beide zusammen für die Tonalität und Synthese des Ganzen bedeuten, kehrt der prolongierte Satz der ersten Schicht in genau so unbedingtem Sinne den Zwang zur Stimmführung, den Zwang zur Fortschreitung hervor, wie irgend ein c.-f.-Satz.

### § 83

Der Stimmführungszwang ist es, der in die Musik den gleichen Fluß hineinträgt, wie ihn die Sprache in der steten Gedanken- und Wortbereitschaft zeigt. In der Sprache rührt der Fluß daher, daß der Sprechende schon voraus weiß und formt, was er zu sagen hat, denn würde er erst während des Sprechens denken, käme nur ein Lallen zustande. In der Musik aber sind auch gutbegabte Menschen, nachschaffende wie nachschaffende, noch weit von einer ähnlichen Bereitschaft entfernt. Ein wirklich musikalischer Fluß ähnlich dem der Sprache findet sich nur im Werk der Genies.

Die Spenderin aller Ton-Bereitschaft ist einzig und allein die Stimmführung des Ursatzes und seiner späteren Verwandlungen.

Vom Zusammenhang der in den Fig. 15, 16 und 18 aufgezeigten Sätze mit der Form im Vordergrund

Von der weiten und engen Lage in der ersten Schicht

Vom Stimmführungszwang im prolongierten Satz

Bedeutung des Stimmführungszwanges als Ton-Bereitschaft

Ton-Bereitschaft ist etwas anderes als das, was gemeinhin „Erfindung“ benannt wird, die Gabe, etwa von Fall zu Fall ein einzelnes „Motiv“ zu erfinden—Ton-Bereitschaft setzt das Ganze voraus, die sogenannte Erfindung bezieht sich dagegen auf Einzelheiten und auch auf diese nur zufällig. Man spricht auch von einer stockenden Erfindung, die es aber bei Ton-Bereitschaft gar nicht geben kann.

Wie die Klavierspieler, Streicher oder Bläser alle Bewegungen von Arm, Hand und Finger, von Bogen, Bogenteil, von Atem zum voraus festlegen, nicht erst unterwegs formen, genau so müßte es bei den Komponisten sein, sie müßten ihre Züge ebenfalls zum voraus festgelegt haben.

#### § 84

Der Stimmführungs-zwang beherrscht alle Einzelklänge

Mit dem Stimmführungs-zwang hängt es deshalb zusammen, daß sämtliche einzelnen Klänge, wie sie durch die Führung der Stimmen herangebracht werden, unter dem Druck der Vorwärtsbewegung stehen. Alle unterwegs entstehenden Klänge sind im Zwang der Stimmführung begründet.

#### § 85

Die Kunst durch den Verstand allein ganz auszuschöpfen ist nicht möglich

So könnte man sich denn versucht fühlen, das musikalische Schaffen ganz unter Aufsicht des Verstandes zu stellen und davon günstige Ergebnisse erwarten. Doch müßte jeder Versuch daran scheitern, daß schon allein die Verwandlungen Ungreifbares und dem Verstande Unzugängliches mit sich führen, so daß von einer Ausschöpfung durch den Verstand niemals die Rede wird sein können.

### Von V—I in der ersten Schicht

#### § 86

In der ersten Schicht entfällt die kontrapunktische Fassung des Basses bei V—I

Mit  $\hat{2}$  ist der rhythmische Ausgleich von Urlinie und kontrapunktisch-melodischen Formen des Basses, s. Fig. 14, zuende, da  $\hat{2}-\hat{1}$  wegen des Sekundschrilles der Urlinie keine Veranlassung zu einer weiteren rhythmischen Auseinandersetzung mehr gibt. Erst in den späteren Schichten können etwaige Prolongationen der  $\hat{2}$  zu einer besonderen kontrapunktisch-melodischen Entfaltung auch des

Basses Veranlassung geben, doch fehlt den neu entstandenen Sätzen die Bedeutung der in den Fig. 15, 16 und 18 aufgezeigten Urfassungen, nur weil sie ihren Ursprung im Quintfall  $\hat{2}-\hat{1}$  haben, der im unprolongierten Zustand überhaupt keine kontrapunktische Kraft äußert.

## 2. Kapitel

### Gliederung des Urlinie-Zuges

#### a) bei $\hat{3}$ durch Unterbrechung

#### § 87

Der Urlinie-Zug  $\hat{3}-\hat{1}$  stellt als Terzzug das geringste Maß von Auskomponierung vor, die letzte Einheit, die nicht mehr gespaltet werden kann. Deshalb gestattet der Urlinie-Zug  $\hat{3}-\hat{1}$  nur die eine Form der Gliederung, die Unterbrechung  $\hat{3}-\hat{2}||\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ , bei der die erste Folge  $\hat{3}-\hat{2}$  wie ein erster Versuch des Urlinie-Zuges erscheint:

Begriff der Unterbrechung

#### Fig. 21

#### § 88

Schon aus dem Begriff Unterbrechung folgt, daß die Zurückwendung zur  $\hat{3}$  keine Kadenz vorstellt, müßte doch  $\hat{2}$ , wenn es um einen wirklichen Schluß ginge, mit Leittonwirkung abwärts zu  $\hat{1}$  führen. Somit wirkt  $\hat{2}$  als Grenze eines ersten Vortreibens des Urlinie-Zuges und wir empfinden die Zurückwendung gerade deshalb so stark, weil sie bei  $\hat{3}-\hat{1}$  das Aeußerste einer Unterbrechung überhaupt bedeutet.

Die Zurückwendung der  $\hat{3}$  ist keine Kadenz

Die Unterbrechung übt eine so starke Wirkung, daß sie auch Verschleierungen durch Verbindungszüge u. dgl. überwindet, z. B.:

#### Fig. 22

Bei a) liegt eine Unterbrechung vor, trotzdem der Baß gegen sie den Quartzug *Es—As* ausführt, vgl. „Fünf Urlinie - Tafeln“; bei b) führt der Baß eine Quintbrechung durch die Terz abwärts aus, ohne aber die Unterbrechung aufzuheben (vgl. § 189).

§ 89

Von der ersten  
V als Teiler

Mit dem für die erste  $\hat{2}$  in Fig. 21 a allgemein gebrauchten Fachausdruck „Halbschluß“ wird mit auch der Begriff „Schluß“ geweckt, der aber dem wahren Sinn einer Unterbrechung zuwiderläuft. Um dieser Gefahr auszuweichen, empfehle ich, die erste Dominante im Sinne der ersten Schicht als Prolongation besser mit dem Wort Teiler zu bezeichnen, der erinnert, daß der Baß gleich der Urlinie nur auf eine Brechung zielt, und zwar durch die Quintteilung des Klanges.

Der Quintteiler in Moll bringt gemäß der Diatonie einen Mollklang, dessen kleine Terz nur zur Kadenz in eine große verwandelt wird (Bd. I, § 20 ff. und § 45).

§ 90

Bei dem ersten  
Stand  $\hat{2}$  ist die  
Stimm-  
führung  
unterbrochen

Bei dem ersten Stand  $\hat{2}$  erfährt die Stimmführung eine Unterbrechung; die Unterbrechung schafft also nicht nur mehr Inhalt, sondern auf dem Wege zum letzten Ziel  $\hat{1}$  auch die Wirkung einer Aufhaltung, Retardation, s. §§ 30 und 70. Die Unterbrechung vermag diese Wirkung zu erzielen, nur weil sie den Ursatz in sich trägt, der auf Umwegen doch zu seiner Erfüllung gelangt, s. Fig. 21 b). Dieses Bild gewährt einen genauen Einblick in das Fortwalten des Ursatzes, s. o.: erst am Ziele  $\hat{1}$  durchschauen wir das Spiel, das die Unterbrechung mit uns getrieben, und wir sehen ein, daß im Sinne der Einheit des Ursatzes gerade der erste Stand  $\hat{2}$  wesentlicher als der zweite ist, eine Erkenntnis, die für die Ausgestaltung und Wirkung größerer Formen entscheidend wird, s. § 301 ff.

Die ersten  $\hat{3}$ — $\hat{2}$  stellen gleichsam erledigte Bahnen vor, nur die  $\hat{1}$  fehlt noch.

§ 91

Die erste  $\hat{2}$   
ist keine  
Nebennote

Auf Grund der Fühlungnahme mit dem Ursatz bleibt die erste  $\hat{2}$  dem Gesetz des Durchganges im Terzraum treu und begibt sich dadurch des Charakters einer tieferen Nebennote von vornherein: Durchgang und Nebennote sind ganz verschiedene Begriffe.

§ 92

Wenn im Satz  $\hat{2}$   $\sqrt[8]{8-7}$  eine bei der Mittelstimme durchgehende Sept in die höhere Oktave gelegt wird, wirkt sie durch ihre neue Lage gegenüber der  $\hat{3}$  wie eine höhere Nebennote:

Von der  
Höherlegung  
der Sept bei  
 $\hat{2}$   
 $\sqrt[8]{8-7}$

Fig. 23

Der Schein einer Nebennote ist stärker, wenn wie bei a) die Oktave noch bei der Mittelstimme verbleibt und nur die Sept höhergelegt wird.

Werden aber wie bei b) beide Intervalle, die Oktave und die Sept, höhergelegt, dann erscheint die ursprüngliche Mittelstimmlage wieder deutlicher, der Schein einer Nebennote vermindert sich.

In beiden Fällen, bei a) und b), kommt es zwar wieder dem Schein einer Nebennote zugute, daß beidemal die  $\hat{3}$  als Randton der Nebennotenfigur konsonant gestützt ist, wie bei einer echten Nebennotenfigur des strengen Satzes, s. II<sup>1</sup>, 240 ff und hier § 108, Fig. 32, doch besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen einer höhergelegten Sept und der echten höheren Nebennote: Die echte Nebennote erscheint bei einem plagalen Satz oder einem Satz der Brechung meist als Oktave, die über der V. Stufe schließlich zur Sept wird:  $IV^8$ — $V^7$ , s. Fig. 32, 3, 4 und 5. Eben deshalb bleibt die Unterbrechung überlegen, sie hält die täuschende Wirkung der Sept als einer Nebennote nieder.

Die Höherlegung der Sept dient meist dazu, das Chroma bei der Folge  $II^{\sharp}$ —V durch eine diatonische Sept zu widerrufen und durch den ihr innewohnenden Stimmführungszwang die ursprüngliche Lage der  $\hat{3}$  wiederzugewinnen.

Aber auch trotz dem beabsichtigten Schein dürfen bei b) die Intervalle 8—7 mit den nachfolgenden Urlinie-Tönen  $\hat{3}$ — $\hat{2}$ — $\hat{1}$  nicht zu einem Quintzug zusammengelesen werden (s. § 205 ff).

Daß durch  $\hat{3}\hat{2} \parallel \hat{3}\hat{2}\hat{1}$  eine Unterbrechung zustandekommt, ist klar; der Grund aber, weshalb sie nicht auch so:  $\hat{3}\hat{2} \parallel \hat{2}\hat{1}$  verlaufen kann, ist der: Wenn auch die Folge  $\hat{3}$ — $\hat{2}$  nur ein Sekundschritt ist, wird doch die  $\hat{2}$  wegen der Unterbrechung des Zuges als Durchgang im Terzraum empfunden: eine solche Rechtfertigung fehlte aber der Folge  $\hat{2}$ — $\hat{1}$ , da die  $\hat{2}$  als ursprünglicher Durchgang nicht Kopftou eines neuen Zuges werden kann.

Keineswegs aber hängt bei  $\hat{3}-\hat{2} \parallel \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  der wiederaufgenommene Terzzug  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  etwa mit einem von der ersten  $\hat{3}$  abgeleiteten Zug als dessen Parallelismus zusammen, s. § 254. So z. B. geht es in Beethovens Sonate op. 27<sup>II</sup>, 1. Satz, s. Fig. 7 a, durch eine Brechung zum ersten Urlinie-Ton, was dem Komponisten einen Zug von der ersten  $\hat{3}$  ab erspart; dennoch findet sich im zweiten Teil der Zug  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  ein.

### § 93

Das Gesetz vom Kopftone

An die erste  $\hat{3}$ , die Kopftone des ganzen Urlinie-Zuges  $\hat{3}-\hat{1}$  ist, knüpft die zweite  $\hat{3}$  als Kopftone des wiederaufgenommenen nun zur  $\hat{1}$  führenden Zuges an. Das wirkliche Liegenbleiben eines Kopftones, das eigens die Ueberbindung vor Augen führen sollte, würde gegen das Wesen der Diminution verstoßen, die Bewegung fordert. Also vereint der Kopftone in sich ein vorgestelltes Liegenbleiben als ein Ruhen und eine wirkliche Bewegung des Zuges, vom Standpunkt der Kompositionstechnik ein unschätzbare Mittel!

Das Gesetz des Kopftones nachzuempfinden, d. h. seine beiden Wirkungen für bare Wirklichkeit der Stimmführung zu nehmen, dazu gehört ein Abwenden vom Augeneindruck des Notenbildes, das Anfängern erfahrungsgemäß nicht so leicht gelingt.

### § 94

Die Unterbrechung als Wurzel von Formen im Vordergrund

Die Unterbrechung eignet sich dazu, die Spannung zur  $\hat{1}$  zu steigern, ganz besonders aber dazu, zwei- oder dreiteilige Formen anzubahnen, also:  $a_1 - a_2$  oder  $a_1 - b - a_2$ , sie ist sogar allein grundlegend für die große Form der Sonate mit Exposition, Durchführung und Wiederholung, s. § 301 ff.

### b) bei $\hat{5}$ durch Unterbrechung

#### § 95

Nur  $\hat{5}-\hat{2} \parallel \hat{5}-\hat{1}$  kommt als Unterbrechungsform in Frage

Wie bei  $\hat{3}-\hat{1}$  muß auch bei  $\hat{5}-\hat{1}$  die Unterbrechung bis zur  $\hat{2}$  vortreiben:

#### Fig. 24

Ueber den Unterschied dieser Unterbrechungsform gegenüber der scheinbaren Gliederung  $\hat{5}-\hat{3}-\hat{1}$ , s. § 36. Alle anderen Einteilungen gehören in spätere Schichten.

### § 96

Außer auf  $\hat{2}$  stützt sich die Unterbrechung bei  $\hat{5}-\hat{1}$  auch auf  $\hat{5}$  als Kopftone. Von der ersten  $\hat{5}$  als Kopftone die erste  $\hat{5}$  als Kopftone des Zuges  $\hat{5}-\hat{2}$ , als wäre der Quartzug nicht dazwischen.

### § 97

Die Rückwendung von der ersten  $\hat{2}$  zur  $\hat{5}$  ist keine Kadenz, ebensowenig wie bei  $\hat{3}-\hat{2} \parallel \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  die Rückwendung der ersten  $\hat{2}$  zur  $\hat{3}$ , hat doch die Rückwendung in beiden Fällen ihre psychologische Wurzel gerade darin, daß die  $\hat{2}$  von ihrem Leittonrecht keinen Gebrauch macht (vgl. § 88). Die Rückwendung zur  $\hat{5}$  bedeutet keine Kadenz

### § 98

Fig. 25 zeigt die Höherlegung der Oktave bei  $\hat{2}$ ; die Wirkung einer Nebennote kann sich dabei nicht einfinden: Die bei  $\hat{2}$  höhergelegte Oktave wirkt nicht als Nebennote

#### Fig. 25

Nicht selten wird die unmittelbare Höherlegung der Oktave, s. Fig. 25, durch einen Aufwärtszug ersetzt, der entweder vom vorletzten oder vom letzten Ton des Quartzuges ausgeht:

#### Fig. 26

Bsp.: Scarlatti: Sonate *D*moll, Jhrb. I; Mozart: Sonate *A*moll, Tw. 4.

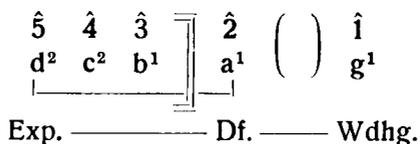
### § 99

Die Unterbrechung deutet zunächst die zweiteilige Form an:  $\hat{5}-\hat{2} \parallel \hat{5}-\hat{1}$  als Wurzel der Formen im Vordergrund

Außerdem gibt die Weite des ersten Zuges, der als Quartzug schon vier Töne des gesamten Zuges in Anspruch nimmt, Gelegenheit, die Quarttöne Schritt um Schritt, die  $\hat{3}$ , namentlich  $\hat{2}$  durchzuarbeiten, bis zur Wirkung von Modulation oder Tonart im Vordergrund zu steigern, durch Wiederholung sogar zu befestigen und durch alle diese Betonungen und Aufhaltungen das Verlangen

nach der letzten  $\hat{1}$  erst recht zu spannen. Das führt meist zur dreiteiligen Form, s. Fig. 26 a, b. Es erweist sich somit, daß die Dreiteiligkeit sich erst aus der durch Unterbrechung entstandenen Zweiteiligkeit entwickelt, also wiederum auf den ohnteiligen Ursatz zurückgeht, vgl. Fig. 10 und § 34 ff. Welche Unerbittlichkeit im Zwang des Ursatzes, welche Geschlossenheit in der Entwicklung!

Das oben erwähnte Absetzen von  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$  im besonderen, s. Fig. 26 a, bedeutet keine Unterbrechung des Quartzuges im strengen Sinne des Begriffes, die Einheit des Quartzuges reicht bis zur  $\hat{2}$ , vgl. im Jhrb. II Mozart: Sinfonie Gmoll, 1. Satz:



Also zwängt sich der Quartzug auch bei den großen Formen durch die Exposition und Durchführung hindurch, wie immer auch dieser Tatbestand durch eine Rückwendung zur  $\hat{5}$  verschleiert werden mag (s. Fig. 26 a, b).

c) bei  $\hat{8}$  durch  $\hat{8}-\hat{5}-\hat{1}$

### § 100

Gliederung bei  $\hat{8}$

Warum der Oktavzug  $\hat{8}-\hat{1}$  bei  $\hat{2}$  eine Unterbrechung unmöglich macht, wurde schon in § 76 zu Fig. 17 gesagt.

Als Ersatz für die bei  $\hat{2}$  fehlende Unterbrechung wird die Gliederung  $\hat{8}-\hat{5}-\hat{1}$  in der Form wie in Fig. 19 b, erstes Beispiel, verwendet.

### § 101

Wie die Figur 27 zeigt:

### Fig. 27

führt die Gliederung zu einer zwei- oder dreiteiligen Form. Bei beiden Gliederungen bewirkt eine Durcharbeitung der  $\hat{7}-\hat{6}-\hat{5}$  erst recht den Schein von Modulation und Tonart im Vordergrund.

Die Gliederung  $\hat{8}-\hat{5}-\hat{1}$  als Wurzel der Formen im Vordergrund

## 3. Kapitel

### Mischung

#### § 102

Im Ursatz, Fig. 9—11, bleibt die Urlinie streng diatonisch, dagegen kann sie in der ersten Schicht, gleichviel ob bei  $\hat{3}$ ,  $\hat{5}$  oder  $\hat{8}$ , auch schon die Mischung der Dur- und Mollterz aufnehmen:

#### Fig. 28

Die Mischung in der Sext aber, die bei  $\hat{3}$  und  $\hat{5}$  noch nicht vorkommt, ist selbst bei  $\hat{8}-\hat{1}$  nicht verwertbar, denn nicht nur ist das Quartstück  $\hat{8}-\hat{5}$  künstlich, s. § 7, es läßt auch wegen der Intervallfolge  $\hat{6}-\hat{5}$ :

#### Fig. 29

die entscheidende Kadenzfigur I—V—I überhaupt nicht zu, s. dagegen Fig. 28. Wohl aber kann im Vordergrund, namentlich in der Coda, die Mischung auch die Sext eines Oktavzuges ergreifen.

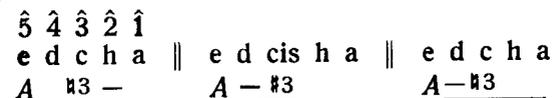
Ein etwaiger Chromenwechsel bei der Quint der Mittelstimme wie in Fig. 15 unter 1, 2, 3 b ist ohne Einfluß auf die Mischung der Terz bei der Urlinie.

Beispiele zu Fig. 28 a):

#### Fig. 30

Vgl. Brahms: „Auf dem Kirchhof“; Chopin: Prélude *Desdur*; Walzer, *Cismoll* usw.

Zu Fig. 28 b sei verwiesen auf Beethovens VII. Sinfonie, Allegretto:



Haydn: Sinfonie *Esdur* (mit dem Paukenwirbel), Andante; Haydn: Andante für Klavier *Fmoll*, usw.

#### § 103

Die Mischungsterz stellt keinen Zug, keine Nebennote vor, sie gibt zu einer Kadenz überhaupt keine Veranlassung. Die Form kann sich deshalb der Mischung nur so bemächtigen, daß sie zwei oder drei Teile gegeneinander absetzt. Auch das bedeutet zwar eine Aufhaltung und Spannung, aber im streng organischen Sinne ist sie weniger formweisend, formbildend als die Gliederung, Unterbrechung.

Mischung in der Terz der Urlinie als Mischung erster Ordnung

Beziehung der Mischung erster Ordnung zur Form

#### 4. Kapitel

### Die phrygische $\hat{2}$ bei der Urlinie

#### § 104

Von der  $\flat\hat{2}$  in der ersten Schicht Der Ursatz weiß von einer phrygischen  $\hat{2}$  so wenig wie von einer Mischung, s. § 102. Aus der steten Fühlungnahme mit Mittel- und Vordergrund aber, zumeist aus Stimmführungsgründen, ergibt sich für die erste Schicht zuweilen die Notwendigkeit, die  $\flat\hat{2}$  ebenso wie die Mischung zuzulassen.

#### § 105

Vom Satz der  $\flat\hat{2}$  und der sogenannten neapolitanischen Sext Gemäß Fig. 9 müßte auch der Satz der  $\flat\hat{2}$  wie in Fig. 31 a) lauten:

#### Fig. 31

Dadurch ergäbe sich im Baßgang eine übermäßige Quart oder eine verminderte Quint. Zudem würde der Grundton  $\flat II$  durch Querstand die Richtigstellung der  $\flat\hat{2}$  durch die diatonische  $\hat{2}$  erschweren, s. § 194. Um alle diese Unbequemlichkeiten zu bannen, wird zur  $\flat\hat{2}$ , wie bei Fig. 31 b), eine Untersext gesetzt, also der Ton, der sonst Grundton der IV. Stufe ist. Diese Sext wurde mißverstanden und in der Theorie als „neapolitanische Sext“ geführt; sie ist aber eine Erscheinung, die nur mit der Stimmführung, nichts mit einer neapolitanischen Schule zu tun hat, vgl. I, 143 ff.

#### 5. Kapitel

### Nebennote

#### § 106

In der ersten Schicht kommt nur die höhere Nebennote in Frage Die tiefere Nebennote würde eine Unterbrechung des Urlinie-Zuges vortäuschen; dagegen ist die höhere Nebennote von der Gefahr einer solchen Verwechslung frei, deshalb kommt nur sie in der ersten Schicht als Nebennote erster Ordnung in Frage, sie wirft gleichsam einen verstohlenen Blick in den nächsthöheren Raum, ohne ihn aber auszuschöpfen.

Somit bleibt die Raumlegende bei  $\hat{3}-\overset{\text{Nbn.}}{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  doch nur  $\hat{3}-\hat{1}$ .

Wegen der Unmöglichkeit der Unterbrechung  $\hat{5}-\hat{4} \parallel \hat{5}-\hat{1}$  kann bei 5 ohnehin nur die höhere Nebennote 6 vorkommen, die aber an der Raumlegende  $\hat{5}-\hat{1}$  nichts ändert.

Bei der  $\hat{8}$  kommt die höhere Nebennote als Ueberschreitung des Oktavraumes überhaupt nicht in Frage; in einer späteren Schicht kann ersatzweise eine Nebennote schmückend bei der  $\hat{5}$  erscheinen.

Endlich ist zu bemerken, daß die Nebennote der  $\hat{3}$  zur I. Stufe dissoniert, die der  $\hat{5}$  aber konsoniert, was von Einfluß auf den Satz der Nebennote ist und mittelbar auch auf die Form.

#### § 107

Die Nebennote der Urlinie gehört demgemäß zum Kopftton  $\hat{3}$  oder  $\hat{5}$ , also kann es niemals lauten:  $\hat{3}-\overset{\text{Nbn.}}{2}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  oder  $\hat{5}-\overset{\text{Nbn.}}{4}-\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ . In Zweifelsfällen ist es deshalb gerade die Nebennote erster Ordnung, die entscheidet, ob die  $\hat{3}$  oder die  $\hat{5}$  Kopftton ist. Nicht zu verwechseln ist aber die Nebennote  $\hat{3}-\overset{\text{Nbn.}}{4}-\hat{3}$  mit einer der  $\hat{3}$  vorausgehenden Nebennotenharmonie wie z. B. in Fig. 12 a; 63, 3 usw.

Der Umstand, daß sich bei  $\hat{8}-\hat{1}$  die Nebennote, wenn überhaupt, erst zur  $\hat{5}$  einfindet, s. § 106, läßt mitunter die  $\hat{5}$  als Kopftton vermuten.

#### § 108

Der Begriff einer Nebennote im Sinne der 2. oder 3. Gattung des strengen Satzes, s. II<sup>I</sup> S. 240, fordert die Rückkehr des Haupttones in einem konsonanten Intervall, also eine Stützung der Nebennotentfigur auf eine Konsonanz sowohl am Anfang wie auch am Ende, s. Fig. 32, 1 und 2:

#### Fig. 32

Diese Forderung des strengen Satzes wird nun auch bei Fig. 32,

3 -7 genau erfüllt, und zwar bei 3 und 4 so: I—IV—I, I— $\overset{\text{Nbn.}}{\text{VI}}$ —I,

bei 5 und 6 so: I— $\overset{\text{Nbn.}}{\text{IV}^8}$ — $\overset{\text{Nbn.}}{\text{V}^7}$ —I, bei 7 so: I— $\overset{\text{Nbn.}}{\text{V}^{5.7}}$ —I.

## § 109

Die Nebennote als Aufhaltung

Die melodische Mehrung des Urlinie-Zuges durch die Nebennote, die den Schein eines neuen Urlinie-Tones erzeugt, wirkt als Aufhaltung.

## § 110

Abgrenzung der Nebennote von einer Unterbrechung

Die Nebennote behält im Gegensatz zur Unterbrechung die ursprüngliche Höhe und verstärkt so die Einheit des Kopftones.

Die Nebennote kann sich auf die V. Stufe nicht so stützen, wie die  $\hat{2}$  bei der Unterbrechung, s. Fig. 21 und 24, ihr fehlt es deshalb an der Wucht der  $\hat{2}$ , sie kehrt mehr die Aufhaltung hervor, namentlich dort, wo sie wie bei Fig. 32, 3 und 4, nur auf eine IV. oder VI. Stufe gestellt ist; durch eine eigene Kadenz des Basses wie bei Fig. 32, 5 und 6, erscheint die Nebennote zumindest organisch mehr verankert.

Anders als bei der Unterbrechung, wo mit  $\hat{3}-\hat{2}$  oder  $\hat{5}-\hat{2}$  der Hauptteil des Zuges schon abgelaufen ist, fällt bei der Nebennote das größere Gewicht dem Ablauf nach der Rückkehr des Haupttones zu, also der Zeit nach Ablauf der aufhaltenden Nebennote, mag sie wie immer gebracht worden sein.

Da die Gliederung und die Nebennote zwei verschiedene, begrifflich von einander unabhängige Prolongationen vorstellen, können sie auch miteinander verknüpft werden, s. § 155. Z. B. ist bei  $\hat{8}-\hat{1}$  die Anwendung der Nebennote zur  $\hat{5}$  nichts anderes als eine solche Verknüpfung von Gliederung und Nebennote.

## § 111

Die Nebennote als Wurzel der Form

Ein wurzelhaft musikalisches Denken trägt die Nebennote, so bescheiden sie in Inhalt und Wesen sein mag, doch wie ein großes Ereignis der Stimmführung in sich.

Die Nebennote der Urlinie ist in den meisten Fällen auch formzeugend: die ihr eignende Aufhaltung macht im Vordergrund die zwei- oder dreiteilige Form zu einer organischen Einheit.

Der plagale Satz in Fig. 32, 3 und 4, ist in sich abgeschlossen, deshalb ist es nicht gestattet, die Nebennotenharmonie (= IV. oder VI. Stufe) mit der letzten V. Stufe zu einer Kadenz zusammen-

zulesen. Trotzdem kann sich die so gebrachte Nebennote im Vordergrund zum Mittelteil einer dreiteiligen Form auswachsen.

Die beiden Kadenzen des Basses in Fig. 32, 5 und 6, von denen die erste die Nebennote kadenzorganisch macht, weisen auf eine zweiteilige Form hin, die schließlich auch zu einer dreiteiligen Form im Vordergrund führen kann.

Die Unterbrechung wie in Fig. 32, 7, bedeutet eine zweiteilige Form, ebenso weist die durch die Höherlegung der Sept bewirkte scheinbare Nebennote auf eine Zweiteiligkeit hin, was aber nicht ausschließt, daß ein bedeutenderer Ausbau der Sept eine Dreiteiligkeit hervortreiben kann, vgl. § 92 und Fig. 23 a.

## § 112

In den späteren Schichten dagegen kann eine Nebennote zu jedem Ton treten, sie ist auch weniger formweisend, je weiter sie von der Fassung wie im strengen Satz abweicht, sie dient dann nur dem Schmuck oder einer Dehnung.

Erster Einblick in die Nebennote der späteren Schichten

## 6. Kapitel

### Züge

## § 113

Den Zug der ersten Schicht nenne ich einen Zug erster Ordnung.

Die Beziehung zu einem Urlinie-Ton ist es, die den Begriff eines fallenden oder steigenden Zuges erster Ordnung bestimmt. Der Urlinie-Ton kann ein beliebiger sein, er ist Kopftone, wenn der Zug fällt, Zielton, wenn der Zug steigt.

Ein Zug der ersten Schicht bezieht sich immer auf einen Urlinie-Ton

### a) Von den fallenden Zügen erster Ordnung

## § 114

Wegen der Verwandtschaft des fallenden Zuges mit dem fallenden Urlinie-Zug überhaupt ist es gerechtfertigt, in der methodischen Darstellung den fallenden Zügen den Vortritt zu geben.

In der methodischen Darstellung der Züge geht der fallende Zug dem steigenden voran

## § 115

Der fallende  
Zug erster  
Ordnung be-  
deutet einen  
Gang von der  
Ober- zur  
Mittelstimme

Schon aus der Wirkung des Kopftones ergibt sich, daß ein von einem Urlinie-Ton abgeleiteter fallender Zug erster Ordnung einen Gang von der Ober- zur Mittelstimme bedeutet, beim Terzzug zur nächsten, beim Quintzug zur zweitnächsten. Die Züge stellen eine Horizontalisierung der ursprünglich vertikalen Ursatz-Intervalle 3, 10, 5 vor, s. Fig. 9, 10, 15, 16; sie bilden eine neue Oberstimme, die nur durch Ableitung aus dem Ursatz zu verstehen ist.

Somit verwirklichen sich Quint oder Terz der Natur nicht nur in den Urlinie-Zügen  $\hat{3}$ — $\hat{1}$  oder  $\hat{5}$ — $\hat{1}$  und in der kontrapunktierenden Brechung des Basses durch die Quint, sondern auch in den auf einen Urlinie-Ton bezüglichen Quint- und Terzzügen. Gerade dadurch, daß sich bis hinein in die Züge der Verwandlungsschichten die Uebereinstimmung mit der Natur wie mit dem Ursatz zeigt, befestigt sich auf dem Wege vom Ursatz zum Vordergrunde die Einheit von Natur und Kunst immer mehr und mehr.\*)

## § 116

Die Merkmale  
eines Urlinie-  
Zuges haften  
auch den fal-  
lenden Zügen  
erster Ord-  
nung an

Alle Merkmale eines Urlinie-Zuges, wie wir sie bei  $\hat{3}$ — $\hat{1}$  und  $\hat{5}$ — $\hat{1}$  kennengelernt haben, gelten auch für die fallenden Züge erster Ordnung:

Die Beziehungen zwischen der neuen Oberstimme des Zuges und dem neuen Baß müssen wie bei dem Ursatz bestimmt ausgeprägt sein, der Zug muß voll ausgeschöpft und dadurch verwirklicht werden.

Was im Urlinie-Zug des Ursatzes ein Müssen und Wollen ist, ist auch im abgeleiteten Zug ein Müssen und Wollen, d. h.: auch der abgeleitete Zug will wahrhaft ein Zug sein. Das Gegenbeispiel einer Tonfolge, die zu einem Zug keinen Willen hat, sehen wir in Fig. 23, zu § 92, vgl. auch Fig. 82 zu § 206.

In jedem Zuge ist die ewige Lebensformel: Geburt und Ende gegeben. Der Zug setzt ein, lebt in den Durchgängen sein eigentliches Dasein und hört auf, wenn er sein Ziel erreicht hat — das ist organisch wie alles Leben. Menschen sollten nun auch das Leben der Züge wohl verstehen, und doch — heute muß ich das Lesen von Zügen als Erster lehren!

\*) Schiller, „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“: „... und hören im fernen Auslande der Kunst der Mutter rührende Stimme.“

## § 117

Die Beistellung von I—V—I oder der prolongierten Formen wie in Fig. 14 gibt den von der  $\hat{3}$  oder  $\hat{5}$  abgeleiteten Zügen die Wirkung eines Ursatzes oder einer der Ursatzformen Fig. 15 und 16, vgl. § 242 ff.:

### Fig. 33

Deshalb sind solche Züge in der ersten Schicht selten anders anzutreffen als in Verbindung mit einer Unterbrechung, § 87 ff, vgl. Fig. 22 b), 23, oder mit einer Nebennote, § 106 ff, vgl. Fig. 32, 3—7, usw.: Dann übt der vom ersten Urlinie-Ton abgeleitete Zug, von der Inhaltsmehrung abgesehen, einen ganz besondern Reiz aus: eben die Vortäuschung eines Urlinie-Zuges, die so lange anhält, bis die Unterbrechung oder Nebennote auf den Plan tritt. Auch wegen dieser oft angestrebten Wirkung empfiehlt es sich, in der methodischen Darstellung der Züge den fallenden den ersten Platz einzuräumen.

## § 118

Der von der  $\hat{2}$  abgeleitete fallende Terzzug führt zum Aufwärtsleitton:

### Fig. 34

Geht die  $\hat{2}$  wie bei a) ohne Unterbrechung zur  $\hat{1}$  fort, so wird auf dem melodischen Weg eines Terzzuges das Gebot des dreistimmigen strengen Satzes erfüllt, in die Tonika mittels beider Leitertöne einzumünden, II<sup>2</sup>, S. 47. Was der Urlinie im Ursatz nicht möglich ist: den Aufwärtsleitton anzuwenden, gelingt dem von der  $\hat{2}$  abgeleiteten Terzzug der ersten Schicht. Es ist klar, daß der Aufwärtsleitton einer Mittelstimme angehört. Doch ist der Vorteil, den Aufwärtsleitton in die Auskomponierung einzubeziehen, auch bei einer Unterbrechung gegeben, s. bei b), vgl. Fig. 7 a. Bei c) ist außer dem von der  $\hat{2}$  abgeleiteten Zug auch noch ein von der  $\hat{3}$  abgeleiteter Zug zu sehen. Beispiele zu Fig. 34 c):

### Fig. 35

Um unter Umständen eine übermäßige Sekund zu vermeiden, wird ein Terzzug von der  $\hat{2}$  herangeführt, der den Leiteton von oben bringt:

### Fig. 36

## § 119

Beziehung  
zur Form

Daß die in Fig. 34 a, b, c und in den Beispielen der Fig. 35 dargestellten Züge zwei- oder dreiteilige Formen anbahnen, ist leicht zu sehen. Mehr darüber im Abschnitt „Form“.

## b) Vom steigenden Zug

### § 120

Ein steigender  
Zug kann nur  
den ersten  
Urlinie-Ton  
zum Zielton  
haben

Die erste Schicht kennt einen steigenden Zug nur zum ersten Urlinie-Ton:  $1\ 2\ \hat{3}$ ,  $1\ 2\ 3\ 4\ \hat{5}$  oder gekürzt  $3\ 4\ \hat{5}$ ,  $5\ 6\ 7\ \hat{8}$ , ich nenne ihn **A n s t i e g**.

Durch seinen Aufwärtsgang bringt sich dieser Zug von vornherein in einen begrifflichen Gegensatz zur Urlinie, eine Verwechslung beider ist unmöglich. Somit sind die Töne des Anstiegs bis auf den letzten Ton niemals als Urlinie-Töne zu bezeichnen, sie sind in Fühlungnahme mit dem Ursatz eine neue **O b e r s t i m m e**:

### Fig. 37

### § 121

Das Gesetz des  
Kopftones  
bleibt auch im  
steigenden Zug  
wirksam

Auch bei dem steigenden Zug wirkt sich das Gesetz des Kopftones aus. Somit vereint der steigende Zug Kopf- und Zielton in sich, wobei der Zielton den Vorrang hat, weil er zugleich der erste Urlinie-Ton ist.

### § 122

Der steigende  
Zug ist ein  
Gang von der  
Mittel- zur  
Oberstimme

Vermöge des Gesetzes vom Kopftone wirkt sich der steigende Zug nur als ein Gang von der Mittel- zur Oberstimme aus. Der erste Urlinie-Ton kommt somit durch eine melodische Entwicklung zustande, nicht abgekürzt durch ein akkordisches Aufsetzen, s. § 12.

### § 123

Vom Satz  
des Anstiegs

Die Zieltöne  $\hat{3}$  oder  $\hat{5}$  verhindern als Terz oder Quint die Wirkung eines vollkommenen Schlusses wie bei den fallenden Zügen in § 117 und Fig. 33 a) und b). Zwar weist der diatonische Quartaufstieg  $5-\hat{8}$  den diatonischen Leiterton auf, mit dem ein wirklicher Schluß, wenn auch in steigender Richtung, gegeben sein

könnte, doch ergäbe sich durch einen vollständigen Anstieg zur  $\hat{8}$  (=  $1-\hat{8}$ ) eine zu starke Belastung für den Urlinie-Zug  $\hat{8}-\hat{1}$ ; in der Literatur findet sich kein Beispiel dafür; zu  $5-\hat{8}$  s. Fig. 20, 4.

Wohl aber ist einer späteren Schicht vorbehalten, durch eine prolongierte Anwendung von Chromen Leittonwirkung zu erzielen, vorausgesetzt die Zuhilfenahme der den Chromen entsprechenden Dominanten, vgl. § 244 ff.:

### Fig. 38

Namentlich gefällt sich ein Aufstieg zur  $\hat{5}$  in der Anwendung von  $\#4$ ; dadurch erfährt die  $\hat{5}$  einen besonderen Nachdruck, vgl. Fig. 38 b) bis d), zumal wenn sich das Chroma im Vordergrund als Modulation in die Tonart der Dominante auswirkt.

### § 124

Der Anstieg stellt schon zu Beginn des Stückes eine Aufhaltung vor. Er kann verschiedenen Zwecken dienen, so z. B. in Schuberts „Der Schiffer“, s. Fig. 39, 1, malt er förmlich das Athmen („athme kühl im Licht des Mondes, träume süß im stillen Muthe“); häufig leistet er einer Fortbewegung des Basses Vorschub, die es zuwege bringt, daß der erste Urlinie-Ton schon auf eine andere als die I. Stufe fällt und die Spannung eigenartig mehrt, s. Fig. 39, 2:

Der Anstieg  
als Aufhaltung

### Fig. 39

## 7. Kapitel

## Die Brechung

### § 125

In die erste Schicht gehört nur die **B r e c h u n g** zum ersten Urlinie-Ton aufwärts:

### Fig. 40

### § 126

Die Weite hängt vom Ziel  $\hat{3}$  oder  $\hat{5}$  ab:  
Zur  $\hat{3}$  könnte zwar schon die Brechung einer Terz emporführen, doch wird diese öfter im Dienste einer Ausfaltung an-

Eine Brechung  
erster Ordnung  
geht zum  
ersten Urlinie-  
Ton aufwärts

Von der Weite  
der Brechung

gewendet, s. § 140, was leicht zu Mißverständnissen führt. Für die Brechung einer Terz erscheint vertretend die einer Dezime, s. Fig. 40, 1 und 2. Die Brechung einer Sext zur  $\hat{3}$  empor darf füglich als der obere Teil einer Dezimenbrechung gelten: Grund- und Terzton scheinen übersprungen, die Brechung beginnt mit dem Quintton, s. Fig. 40, 3—6, vgl. Fig. 7 a.

Seltener sind Oktavbrechungen, die im Terzton einsetzen, s. Fig. 40, 7, vgl. auch Fig. 12 b.

Zur  $\hat{5}$  kann die Brechung durch eine Quint oder Oktave gehen, s. Fig. 40, 8 und 9.

### § 127

Der Bass kann während der Brechung

1. auf der I. Stufe innehalten, s. Fig. 40, 4, 5, oder
2. in einer der prolongierten Formen Fig. 14 fortgehen, z. B.:  
in Fig. 40, 2 wie in Fig. 14, 3 c;  
in Fig. 40, 1 wie in Fig. 14, 3 d;  
in Fig. 40, 3 wie in Fig. 14, 5,

nur daß im letzten Beispiel von der I. zur II. Stufe eine Brechung abwärts durch die Terz führt;

3. eine unregelmäßige Prolongierung aufweisen, vgl. die Nebennotenharmonie in Fig. 12, b).

### § 128

Die Brechung erster Ordnung kann Parallellismen anregen, s. Fig. 40, 10, wo die zweite Brechung  $f^2—b^2$  ebenfalls als eine Aufwärtsbrechung zu verstehen ist, oder Fig. 40, 9, wo die erste Aufwärtsbrechung  $a^1—c^2$  in der Folge eine wie scherzhafte Erwiderng durch mehrere Abwärtsbrechungen erfährt, bis gegen Schluß sich wieder das Aufwärts in den Brechungen der 6 und 8 meldet.

Die Erwiderng der ersten Aufwärtsbrechung zur  $\hat{3}$  durch einen von der  $\hat{2}$  fallenden Zug wie in Fig. 40, 4, 5, stellt keinen Parallelismus vor.

Vom Satz der Brechungen erster Ordnung

Von der Beziehung der ersten Brechung zu etwa noch folgenden

## 8. Kapitel

### Vom Übergreifen

#### § 129

Das Hinaufsetzen einer Mittelstimme in eine höhere Lage mittels einer mindestens zweitonigen Folge nenne ich ein U e b e r g r e i f e n, geschehe das Hinaufsetzen im wirklichen Uebereinander oder im Nacheinander:

Vom Uebergreifen

#### Fig. 41

Das Uebergreifen hat entweder eine ursprüngliche Lage zu befestigen oder eine höhere zu gewinnen.

Schon die Andeutung dieser Zwecke enthüllt die Notwendigkeit einer Fühlungnahme mit dem Hinter- und Vordergrund.

#### § 130

Eine Uebergreiffolge muß fallen, eine steigende stünde im Widerspruch zur Absicht des Uebergreifens.

Von der Uebergreif-Folge

Das Uebergreifen ist nur an das Ziel gebunden, es wahrt deshalb den einzelnen Einsätzen alle Freiheit im Abstand, der vom letzten Ton des einen Einsatzes zum Anfangston des nächsten eine Terz, Quart, Quint usw. ausmachen kann.

Um sich gegebenen Falles unregelmäßige Abstände klarzumachen, empfiehlt es sich, in der bildlichen Darstellung die einzelnen Einsätze mit kleinen Bogen unterhalb der Noten zu versehen.

#### § 131

Das Uebergreifen im wirklichen Uebereinander, s. Fig. 41 a und Beispiel 1, engt den Satz harmonisch ein, da die beiden Töne dem selben Klang zugeführt werden müssen.

Vom Satz des Uebergreifens

Lockerer wird der Satz im Nacheinander, s. Fig. 41, b—d, und Beispiel 2, wo die beiden in Frage kommenden Töne auf verschiedene Intervalle gestützt werden können; dadurch wird auch die Bildung der Einsätze deutlicher.

Oft, namentlich bei einem Quartabstand der Einsätze, muß dem zweitonigen Einsatz ein Ton vorgehängt werden, s. Fig. 40 e,

der im Uebereinander auf ein satztaugliches Intervall gestellt, das eigentlich in Frage kommende Nacheinander erst einleitet: Dieses Verfahren täuscht dann eine dreitonige Folge vor.

### § 132

Das Uebergreifen in der ersten Schicht dient dem Kopftone

Im Dienste des Kopftones kann ein Uebergreifen statthaben mit der Wirkung

erstens: einer Nebennote, s. Fig. 41 a, 1, b 1;

zweitens: eines Zuges als Anstieg, s. Fig. 41 a, 2—4; b 2, 3; c; Beispiel 1, 2;

drittens: einer Brechung, s. Fig. 41 d, e und Beispiel 3; vgl. Fig. 47, 2.

Je mehr die Einsätze des Uebergreifens sich auf harmonische Töne beschränken, desto mehr ähnelt das Uebergreifen einer Brechung; bei einer größeren Freiheit wird die Brechung weniger durchsichtig, das Uebergreifen tritt hervor, bis das erreichte Ziel volle Klarheit bringt.

Die Weite des Uebergreifraumes kommt für den Begriff nicht in Frage, sie hängt nur mit der Besonderheit des betreffenden Kunstwerkes zusammen, über die die Fühlungnahme mit dem Hinter- und Vordergrund entscheidet. Also kann ein Uebergreifraum auch so lauten: 1—3—5—8—5 usw. (Vgl. S. Bach: Zweistimmige Invention *Es dur.*)

### § 133

Abgrenzung des Uebergreifens von verwandten Prolongationen wie: Zug, Brechung, Höherlegung

Die Freiheit in den Abständen der einzelnen Einsätze unterscheidet das Uebergreifen von einem Zug, bei dem alle Durchgangstöne genau einzuhalten sind, von einer Brechung, die nur harmonische Töne berührt und von der Höherlegung, der das Erfordernis eines Motivs fremd ist.

### § 134

Vom Uebergreifen in den späteren Schichten

Wie das Uebergreifen auch auf andere Töne, nicht nur auf den Kopftone zielen kann, wird in der Darstellung der späteren Schichten zu sehen sein, s. § 231—232, Fig. 101.

## 9. Kapitel

### Vom Untergreifen

#### § 135

Das Untergreifen besteht im Zurückgreifen auf eine tiefere Lage der Mittelstimme, um von dieser aus die frühere Lage zurückzugewinnen.

Vom Wesen des Untergreifens

Das Untergreifen wird angewendet, um in die Bewegung der Oberstimme eine gewisse Verlangsamung hineinzutragen und das Ziel hinauszuschieben, wenn es sonst zu früh erreicht wäre.

Durch das Untergreifen kommt eine neue Stimme an die Oberfläche, die wie aus unbekannter Quelle hervorbricht; daß diese Oberstimme nur scheinbar neu ist, darüber klärt die Fühlungnahme mit dem Ursatz auf: es ist, als ruhte die ursprüngliche Lage, bis sie von der untergreifenden Stimme erreicht wird.

#### § 136

Somit kann sich ein Untergreifen in der ersten Schicht keineswegs schon auf den ersten Urlinie-Ton beziehen, es kann erst zu einem späteren Urlinie-Ton oder zu einer Nebennote führen, wobei der Satz dem besonderen Ziele folgt:

Ein Untergreifen in der ersten Schicht

#### Fig. 42

#### § 137

Der Anstieg bezieht sich immer nur auf den ersten Urlinie-Ton, was, wie soeben gesagt wurde, dem Untergreifen in der ersten Schicht versagt ist.

Abgrenzung des Untergreifens von einem Anstieg

#### § 138

Meist erscheint das Untergreifen in der ersten Schicht in Verknüpfung mit anderen Prolongationen, z. B. mit einer Nebennote, s. o.

Das Untergreifen in Verknüpfung mit anderen Prolongationen

#### § 139

In den späteren Schichten sind es mannigfache Ziele, denen mittels eines Untergreifens zugestrebt wird.

Einblick in spätere Schichten

## 10. Kapitel

### Ausfaltung

#### § 140

Eine **Ausfaltung** liegt vor:

wenn der vertikale Zustand eines Klanges in einen horizontalen so hinübergeleitet wird, daß vom Ton der Oberstimme eine Verbindung abwärts zu einem Ton der Mittelstimme, dann von diesem zurück zur Oberstimme geführt wird oder umgekehrt, s. Fig. 43 a;

oder wenn bei einer Folge von Klängen eine ähnliche Verbindung von der Ober- zu einer Mittelstimme geführt wird, s. Fig. 43, b—f.

Durch die Ausfaltung gewinnt die Oberstimme an Ausdehnung, die Bestätigung kommt aus dem Hintergrund:

#### Fig. 43

#### § 141

In Fig. 43 b—f ist die Ausfaltung der ursprünglich vertikalen Tonfolgen durch Balken veranschaulicht.

Bei b 4 und 5 dürfen die in der Ober- oder Mittelstimme aufgereihten beiden Stimmen durchaus nicht für einen Quartzug genommen werden, da ihre Herkunft nur auf einen Sekundschrift der Oberstimme hinweist, vgl. § 205 ff. Außerdem ist der zweistimmige Satz zu sehen, wie er durch das Kontrapunktieren der Ausfaltungsfigur mit sich selbst herbeigeführt wird. Ähnlich stellt auch in Fig. 43 f 2 die Ausfaltung einen Terzzug der Oberstimme vor, trotz dem Schein eines Quintzuges. Vgl. Fig. 73, 2; in Seb. Bachs Wtp. Kl. I, Präl. es-moll, T. 17—18 und dazu in „Tw“ 1, 40, Fig. 4 usw. Zu b 3 und e vgl. Fig. 40, 3 und 7 b. Weitere Beispiele s. unter Fig. 43.

#### § 142

Die Ausfaltung in der ersten Schicht kann sich nur auf den Kopftön beziehen, s. Fig. 43 erstes Beispiel, oder auf eine Folge von Urlinie-Tönen, auf  $\hat{3}-\hat{2}$ , s. Fig. 40, 3 und Fig. 43 zweites Beispiel, oder auf eine Nebennote, s. Fig. 7 b.

Zur „Manier“ erstarrt ist die Anwendung der Ausfaltung bei den Schlüssen:

#### Fig. 44

#### § 143

Die Brechung, § 125 ff, kennt nur eine Richtung, ein Steigen oder Fallen.

Die Koppelung, § 152, ist nur an die Oktave gebunden, durch eine Ausfaltung dagegen können sich auch andere Intervalle ausdrücken.

Nur die Fühlungnahme mit dem Ursatz kann darüber entscheiden, ob das gleiche Verfahren wie bei der Ausfaltung nicht doch einen anderen Sinn hat, z. B. einer über der eigentlichen Oberstimme schweifenden Diminution mit ihrem „Ränderspiel“, s. § 260, vgl. Fig. 37, T. 7—8; Fig. 82, zweites Beispiel:

#### Fig. 45

#### § 144

Der Gebrauch der Ausfaltung in den späteren Schichten ist auf vielerlei Ziele gerichtet; im Basse spielt sie eine bedeutende Rolle, namentlich bei 5—6-Auswechslungen und bei Vermeidung von 5—5-Folgen, s. § 234.

## 11. Kapitel

### Vertretung

#### § 145

Schon in der ersten Schicht kann es sich begeben, daß ein Ton der Urlinie durch einen Ton vertreten wird, der nicht die Bedeutung eines Urlinie-Tones hat.

Eine solche **Vertretung** ist meist mit einer Unterbrechung, Ausfaltung, Höherlegung verknüpft, ist aber, weil die kontrapunktierende BaBbrechung deutlich auf den verborgenen eigentlichen Urlinie-Ton hinweist, immer leicht zu durchschauen.

Vom Wesen der Ausfaltung

Anmerkungen zu Fig. 43 und Beispiele

Von der Ausfaltung in der ersten Schicht

Abgrenzung der Ausfaltung von anderen Prolongationen

Einblick in die späteren Schichten

Vom Wesen der Vertretung

## § 146

Beispiele einer Vertretung in der ersten Schicht

Meist sind es kurze Stücke, deren erste Schicht schon die Vertretung eines Urlinie-Tones aufweist, und zwar ist es die  $\hat{2}$ , die am häufigsten eine Vertretung erfährt:

### Fig. 46

Vgl. hiezu S. Bach, Fuge C-moll I, T. 16, Jb. II, 58; Clementi, Préludes et Exercises Nr. 1, T. 2, usw.

Die Vertretung einer  $\hat{1}$  treffen wir zuweilen in einem zusammengesetzten Werk, z. B. in einer Walzerkette, wo sie die Verknüpfung der Teile geschmeidiger macht, vgl. Schubert: Valses Nobles Nr. 4, wo zuletzt die Terz  $h^3$  für  $g^3$  ( $\hat{1}$ ) erscheint usw.

## 12. Kapitel

### Höherlegung

## § 147

Vom Wesen der Höherlegung

Die Höherlegung besteht in der Erhebung in eine höhere Oktave, nur dieses Intervall ist hier Voraussetzung des Begriffes.

## § 148

Von der Höherlegung in der ersten Schicht

In der ersten Schicht bezieht sich die Höherlegung auf Töne der Urlinie oder auf eine Nebennote, auf einen Ton oder eine Tonfolge der Mittelstimme.

## § 149

Von der Ausführung einer Höherlegung

Die Höherlegung kann ausgeführt werden:  
1. in unmittelbarer Weise durch einfache Erhebung in die höhere Oktave oder:  
2. mittelbar durch eine Verbindung zum höheren Oktavton mittels einer andern Prolongation der ersten Schicht, wie Brechung, Uebergreifen usw.

## § 150

Beispiele

Beispiele einer unmittelbaren Höherlegung von Urlinie-Tönen, s. Fig. 46, 1 und 2, wo sie mit einer Vertretung der  $\hat{2}$  verknüpft ist. Andere Beispiele einer Höherlegung:

### Fig. 47

Bei 1 liegt eine unmittelbare Höherlegung vor, bei 2 und 3 eine mittelbare.

Die von der  $\hat{2}$  fallenden Quintzüge wie bei 1 und 2 stoßen auf die ursprünglich der Mittelstimme zugehörige Oktave der V, die dadurch nun ebenfalls in die höhere Lage gebracht wird: durch  $8 \# 7$  geht es dann zur zweiten  $\hat{3}$  in die ursprüngliche Lage zurück, vgl. Fig. 23.

Die Höherlegung eines Mittelstimme-Tones ist in Fig. 46, 1, 2 zu sehen, wo sie die Vertretung einer  $\hat{2}$  herbeiführt. Vgl. S. Bach, Choral „Herzliebster Jesu“, s. Fig. 83, 3, wo zuletzt durch die Höherlegung  $fis^1$ — $fis^2$  einer unmöglichen Stimmlage vorgebeugt wird.

Schließlich muß die Berichtigung einer  $\flat \hat{2}$  durch eine  $\# \hat{2}$ , wie z. B. in Chopin op. 10<sup>xii</sup>, s. „Fünf Urlinie-Tafeln“ ebenfalls als Höherlegung einer ursprünglich der Mittelstimme zugehörigen  $\# 5$  der V. Stufe (V  $\# 5$ ) aufgefaßt werden.

## 13. Kapitel

### Tieferlegung

## § 151

Die Tieferlegung, in Begriff und Ausführung das Gegenstück zur Höherlegung, kann im Dienste von Urlinie-Tönen stehen, s. Fig. 48, 1, sie kann auch beim Basse z. B. zum Zweck einer Koppelung benützt werden, s. bei 2:

### Fig. 48

Im Beispiel von Haydn unter 1 wird mit Höher- und Tieferlegung förmlich ein Spiel getrieben: zuerst Tieferlegung  $c^3$ — $c^2$ , dann die Höherlegung  $c^3$ — $b^2$ — $as^2$ — $g^2$ , endlich die Tieferlegung  $c^2$ — $f^1$ ; betrachteten wir die Lage  $c^2$ — $f^1$  als die obligate, so bedeutete auch ihr gegenüber  $g^2$  als die  $\hat{2}$  eine Höherlegung; die Coda bestätigt  $c^3$  als die obligate  $\hat{5}$ .

Im ersten Beispiel unter 2 müßte gemäß Fig. 14, 3 die Terz höher liegen, d. h. in der Aufwärtsrichtung der Oberquint, sie wird aber tiefer gelegt, um die Koppelung  $c^1$ — $c$  anzubahnen; ähnlich im zweiten Beispiel unter 2.

Vom Wesen der Tieferlegung

## 14. Kapitel

### Koppelung

#### § 152

**Begriff der Koppelung** Koppelung ist die Verbindung zweier Lagen in Oktaven-Entfernung.

#### § 153

**Von der Koppelung in der ersten Schicht** Die Koppelung kann im Dienste von Urlinie-Tönen stehen, sie spielt auch im Basse eine wesentliche Rolle.

#### § 154

**Vom Spiel der Lagen** In Anbetracht der obligaten Lage, d. i. der führenden Oktave im Ursatz, die meist mit dem Stand des Kopftones zusammenhängt, vgl. § 268, wird es auch schon in der ersten Schicht möglich, mit einer Koppelung zu schalten. Gegenüber der führenden Oktave wirkt die andere nur verstärkend:

#### **Fig. 49**

Vgl. Fig. 37, b; 41, Bsp. 3 usw.

## 15. Kapitel

### Verknüpfung von Prolongationen der ersten Schicht

#### § 155

**Verknüpfung von Prolongationen der ersten Schicht** Schon in der ersten Schicht können zwei oder mehrere Prolongationen gleichzeitig auftreten, doch bringt jede, unabhängig von der andern, ihr eigenes Wesen zur Erfüllung, z. B. Mischung und Unterbrechung, Mischung und Nebennote, Unterbrechung und Höherlegung, Tieferlegung und Vertretung, Uebergreifen und Höherlegung, Unterbrechung und Zug usw.

## DRITTER TEIL

## VORDERGRUND

# Erste Abteilung

## Begriffe des strengen Satzes

### 1.—5. Gattung

#### 1. Abschnitt

### Von den vollkommenen Konsonanzen

#### § 156

Da gemäß der Darstellung im ersten und zweiten Teil der Vordergrund zum Hinter- und Mittelgrund eine organische Beziehung hat, so geht der strenge Satz mittelbar auch im Vordergrund mit.

Allgemeines

Alles was vom Wesen der Intervalle, von der Stimmbewegung in Bd II<sup>1</sup> und II<sup>2</sup> gesagt worden ist, behält deshalb auch Gültigkeit im freien Satz, also ist es folgerichtig, daß hier die Tonscheinungen des freien Satzes und ihre etwaigen Abwandlungen nach Tunlichkeit sogar in der selben Ordnung wie im strengen Satze dargestellt werden.

#### § 157

Die Oktave bleibt auch im freien Satze nur eine Tonhöhe-Veränderung, vgl. II<sup>1</sup>, 177.

Von der Oktave

Im Leben der Vordergrund-Prolongationen erfährt sie freilich als die bedeutende Trägerin von Transpositionen eine nachdrücklichere Bestätigung ihres Grundwesens. (Der strenge Satz kennt solche Transpositionen nicht.)

Auch macht die Oktave im freien Satz die Stimmen-Charaktere Sopran—Tenor, Alt—Baß deutlicher als im strengen.

#### § 158

Die Quint bleibt Grenzintervall auch im freien Satze, vgl. II<sup>1</sup>, 111, 176 ff.

Von der Quint

Die Voraussetzung dafür im freien Satz ist aber, daß sich die Quint auch wirklich auf den tieferen Ton bezieht im Sinne der Unbedingtheit, wie sie der strenge Satz fordert. Anders als im strengen Satze gibt es nämlich im freien Satze auch scheinbare, uneigentliche Intervalle, die die aus dem Mittelgrund stammenden eigentlichen verdrängen und verdecken.

### § 159

Von der Quart Wegen ihrer Mehrdeutigkeit, die sie hinter das vollkommene Grenzintervall, die Quint zurückstellt, wurde die Quart im strengen Satz als eine Dissonanz erklärt, vgl. II<sup>1</sup>, 155 ff. Wie dann aber der freie Satz diese Mehrdeutigkeit in das Eindeutige zu wenden vermag, wurde dort ebenfalls schon erörtert (S. 158 ff.).

Hier sei noch auf weitere Beispiele verwiesen: Beethoven, III. Sinfonie, Scherzo, T. 14—15, wo trotz der Generalbaßziffer <sup>6</sup>/<sub>4</sub> eine Quart überhaupt gar nicht vorliegt; ähnlich im Finale T. 227. Die Lösung der beiden Stellen s. Jhrb. III, 65 und 81/82.

In einem Falle aber wie bei 1 der Figur 50:

### Fig. 50

meidet z. B. Seb. Bach die Quart dennoch! Fig. 50, 2 und 3, zeigen Quartan im Durchgange.

### § 160

Vom Verbot der Oktav- und Quint-Parallelen im strengen Satz Der strenge Satz hält an dem unbedingten Verbot der Oktav- und Quint-Parallelen fest; die Gründe hiefür sind in II<sup>1</sup>, 111, 176—198 und 267—275 angegeben. Hier erinnere ich nur, daß der strenge Satz offene Quintfolgen hauptsächlich wegen der harmonischen Begrenztheit des Quint-Intervalles verbietet, der entgegenzutreten ihm bei der Unbedingtheit seiner Intervalle überhaupt noch jegliches Mittel fehlt.

Schon aber der Generalbaß gestattet offene Quinten, sogar im Außensatz, s. Em. Bach, zweites Kapitel, erster Abschnitt, § 21—23; das erklärt sich daraus, daß der Generalbaß, einer freien Komposition dienend, nun auch die gesteigerten Freiheiten mit ihr teilt.

### § 161

Da der Vordergrund zuletzt auf dem strengen Satz des Hintergrundes beruht, vgl. § 156, teilt er grundsätzlich auch das unbedingte Verbot der Oktav- und Quintfolgen mit dem strengen Satze.

Doch aber nur dann, wenn die Gefahr besteht, daß die Oktaven oder Quinten mit ebenso unbedingter Giltigkeit wie im strengen Satze auftreten, d. h., wenn die Töne, die Oktaven oder Quinten ausmachen, sich so unbedingt aufeinander beziehen, wie im strengen Satz; wo dagegen eine solche Gefahr nicht droht, dürfen im Vordergrund die Stimmen ohne weiteres sogar auch im Außensatz Oktav- oder Quintfolgen machen: es ist dann nur so, wie wenn zwei Menschen aneinander vorübergingen, die, weil sie keine Beziehung haben, auch keinen Gruß tauschen. Also sind Folgen solcher Art nicht wirkliche Quintfolgen, hinter diesem Schein birgt sich im Hinter- und Mittelgrund eine fehlerfreie Stimmführung mittels anderer Intervalle: Komponist und Hörer begegnen einander im Verstehen der mittelgründig verborgenen wahren Sachlage.

Das ist also die endliche Lösung der seit altersher umkämpften Frage der Oktav- und Quintfolgen! Die Lösung bleibt einfach, trotz dem Umweg über den Mittel- und Hintergrund.

Umgekehrt aber kann oft der Mittelgrund verbotene Folgen zeigen, die zu beheben Sache des Vordergrundes ist.

Historisch betrachtet, dürften es zuerst die Züge gewesen sein, die dem Mittelgrund zwar ein Mehr an Inhalt (Diminution) eintrugen, oft aber mit Quintfolgen drohten, so z. B. wenn zwei Züge aus irgendeinem unabweislichen Grunde des Zusammenhanges in parallel-gerader Bewegung fortgehen sollten:

### Fig. 51

Vgl. Fig. 54, 15. Bei einem solchen Satz wiederholte sich die Unbedingtheit jeder einzelnen Quint genau so wie im strengen Satz: sollte das Ohr den Zug der Ober- oder Unterstimme hören, da doch jede Stimme gleichsam eine andere Tonart vorstellt?

Die Kraßheit eines solchen Uebelstandes sei an einem geläufigen Beispiel eigens erläutert:

### Fig. 52

Von den offenen Oktav- und Quintfolgen im Vordergrund

Wäre ein solcher Quintsatz im Sinne von G-dur oder C-dur zu hören?\*) Deshalb ist das Vermeiden solcher Quintfolgen einem Meister der Tonkunst immer eine Pflicht, eine so selbstverständliche Sache wie — kraß ausgedrückt — das Umgehen von Unrat.

In der von mir aus dem Nachlaß herausgegebenen und erläuterten Studie von Brahms, von ihm selbst betitelt: „Oktaven, Quinten u. A.“ (U.-E. Nr. 10.508), tritt Brahms einer sich auch noch im Vordergrund vorbehaltlos an den Schein klammernden Theorie mit den Worten entgegen (S. 5): „Man sieht und namentlich hört man, daß keine Fortschreitungen zweier Quinten stattfinden.“ Ueber die Ursache wirklich schlechter Fortschreitungen im Vordergrund äußert er sich aber (S. 2): „Abgesehen von bloß Nachlässigkeit oder Versehen wann und wo man eigentlich schlechte Quint-Fortschreitungen findet, ist gewöhnlich alles andere gleichfalls so schlecht, daß der eine Fehler nicht in Betracht kommt, s. Ambros, Lehre vom Quinten-Verbot, S. 45, Trio von A.“ (folgt das Beispiel Ambros in Noten). Ohne deutlicher zu machen, was er unter „alles Andere“ verstehe, nur auf den Gegensatz der Beispiele sich stützend, die scheinbare Quint-Fortschreitungen zeigen, verweist Brahms mit diesen Worten auf den ungegründeten Verlauf einer Stimmführung im Ganzen als Fehlerquelle.

Dennoch ist es der Sache wegen nötig, daß ich, obgleich mehrere Jahrzehnte jünger als Meister Brahms, mir das Verdienst zuschreibe, als erster die Lösung der Frage gebracht zu haben. Nicht allein deshalb, weil des Meisters Blätter nur eine Skizze vorstellen, sondern aus dem wesentlich tieferen Grunde, weil ich als Erster die Beziehung vom strengen zum freien Satz bewußt gemacht und als die umfassende Lösung hingestellt habe, in der die Lösung auch der Quinten- und Oktavenfrage mit enthalten ist.

\*) Dieser Fehler kehrt in dem Unfug wieder, selbständige und gleichwertige Motive gegeneinander zu kontrapunktieren, wie es z. B. Wagner im Vorspiel zu den „Meistersingern“ tut. Es wäre falsch, die Fugentechnik zur Verteidigung solcher Kontrapunkte anzurufen, denn die Kontrapunkte, die sich in einer Fuge dem Führer oder Gefährten entgegenstellen, sind an Bedeutung untergeordnet. Durch Uebertreibung ist der Unfug heute schon so weit gediehen, daß sogar mehrere Walzer oder andere weitgedehnte Melodien gegeneinander gesetzt werden.

So verschieden die Umstände sind, die 8—8- oder 5—5-Folgen heraufbeschwören, so verschieden sind auch die Mittel ihrer Behebung. Gleichwohl lassen sie eine methodische Darstellung zu, die nun hier zum erstenmal versucht wird.

Ueber die Behebung von Oktav- und Quintfolgen im allgemeinen

1. Schon der strenge Satz bringt die Erfahrung mit sich, daß die 8—8- und 5—5-Folgen, die durch den Zwang der Stimmführung irgendwie unvermeidlich scheinen, dennoch entweder durch Gegenbewegung von vornherein umgangen, oder durch Stimmenkreuzung, Einschaltung, durch Synkopen oder Nachschlagen, mitunter sogar durch eine Pause behoben werden können, s. II<sup>1</sup>, S. 265 ff., 379 ff.; nur muß dabei verhütet werden, daß diese Mittel nicht etwa durch eine zu gewaltsame Anwendung dem Stimmführungsfluß zum Schaden gereichen. Andere Mittel der Behebung kennt der strenge Satz nicht.

2. Es versteht sich, daß auch der freie Satz sich der erwähnten Mittel zur Vorbeugung oder Behebung von 8—8- oder 5—5-Folgen bedienen kann. Dazu kommt noch die Fülle von anderen Behebungsmitteln:

a) der Vordergrund bringt 8—8- oder 5—5-Folgen, die als wirklich schlecht zu gelten hätten, wenn nicht an Ort und Stelle mit Mitteln des Vordergrundes ihre Behebung erfolgte: also ist im selben Vordergrund-Bild deutlich die fehlerhafte Folge und das betreffende Mittel der Behebung zu lesen, beide von einander zwar verschieden, doch zu einander gehörig.

b) Der Vordergrund zeigt zwar 8—8- oder 5—5-Folgen, doch sind sie nur scheinbar, sie sind gerechtfertigt durch eine Stimmführung im Mittel- und Hintergrund, aus der sie kommen, die aber von 8—8- oder 5—5-Folgen nichts weiß; in diesem Sinne müssen solche mittel- oder hintergründig gute Folgen im Vordergrund gebilligt werden.

Innerhalb dieser Gruppe lassen sich die scheinbaren 8—8- oder 5—5-Folgen wieder in solche unterscheiden, deren Berichtigung und Beglaubigung nicht weit hinter dem Vordergrund zurückliegt und in solche, deren Beglaubigung mehr in der Tiefe der Schichten, also in tieferen Zusammenhängen geborgen ist.

Nun folgen Beispiele einer Behebung von Oktav-Folgen, geordnet nach § 162, 1, 2 a und b:

**Fig. 53**

Das erste Beispiel zeigt deutlich eine Gegenbewegung, die Wirkung wird durch den Schein einer  $\sim 7$ -Synkope, deren Lösung im Basse erfolgt, und durch eine Art Nachschlagen verfeinert und verbessert. Das zweite Beispiel zeigt bei  $\sim 7-6$  nachschlagende Oktaven, sie treten hinter der Synkopenkette  $\sim 7-6$  vollständig zurück. — Einfachen Einschaltungen wie z. B. in Mozarts Klavier-Sonate *a* moll, Köch. 310, erster Satz, T. 88 ff., 8—10—8—10—8; in Mozarts Rondo *a* moll, Köch. 511, 8—6—8—6—8, oder in Seb. Bachs „Brandenburgisches Konzert“ Nr. 5, 2. Satz, T. 24 ff., 8—5—8—5—8 begegnen wir sehr häufig, sie sind allezeit vom Vordergrund leicht abzulesen. Vgl. Fig. 40, 9, 10; Fig. 41, Beispiel 2.

Dagegen erhält das Nachschlagen in Fig. 53, 3, T. 123—139 Erklärung und Rechtfertigung erst durch den Mittel- und Hintergrund. Welche Welt verborgener großzügigster Entsprechungen (Parallelismen) in dieser Mazurka (s. die Klammern)! —

Im vierten Beispiel ist die Einschaltung ohne die Auskunft des Hinter- und Mittelgrundes nicht wahrzunehmen, sie rechtfertigt aber die so weit empfundene Folge  $8-10-8$  in T. 14—26 und entscheidet unwiderleglich auch darüber, daß in T. 25 das letzte Viertel des Basses nur *A*s sein kann (in Chopins Handschrift fehlt durch Versehen das  $\flat$  vor *A*, vgl. Urtext-Ausgabe, Br. u. H. S. 50, Fußnote).

Im fünften Beispiel werden Oktav-Folgen durch ein Uebergreifen und Nachschlagen vermieden. Im sechsten Beispiel sind  $E^8$  und  $F^8$  ohne unmittelbare Beziehung, die V schließt teilermäßig ab, mit VI setzt ein neuer Kadenzversuch ein; also liegt hier auch kein Trugschluß vor. — Wegen anderer Zusammenhänge sind auch z. B. die Oktav-Folgen in der III. Sinfonie von Beethoven, 1. Satz, T. 551 ff. (Coda) keine obligaten Folgen, s. Jhrb. III, 53.

Auch in der folgenden Figur sind die Beispiele nach § 162, 1, 2 a und 2 b, geordnet:

**Fig. 54**

Bsp. 1 zeigt als Behebungsmittel eine einfache Terzbrechung, Bsp. 2 eine Quintbrechung  $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}\right)$  nach Art einer Hilfskadenz, s. § 244.

Leicht vom Vordergrund abzulesen sind die Behebungsmittel der Synkopen in Bsp. 3 — 7. Zu Bsp. 5 vgl. „Fünf Urlinie-Tafeln“; zu Bsp. 6 vgl. Fig. 53, 3: dort ist in T. 123—132 der Raum der Sext zu sehen, der die Quintfolgen in sich beherbergt, dazu kommen die Septen, die zu 5,  $\sim 4-5$ ,  $\sim 4-5$ , führen und mit die Quintfolgen rechtfertigen. Vgl. ferner II<sup>1</sup>, Fig. 184; Brahms in „Oktaven, Quinten u. A.“ („Klaviersatz“); Schumann, Bd. III, 35\*); zu Bsp. 7 s. Fig. 117, 1.

Zu den ebenfalls vom Vordergrunde meist leicht ablesbaren Behebungsmitteln gehören die Einschaltungen, unter denen die sogenannte 5—6-Auswechslung hervorrangt,\*\*) die sich dann aber als Mittel zur Behebung von 5—5-Folgen begrifflich von 5—6 als einfachem Harmoniewechsel unterscheidet, s. § 175. Eine 5—6-Auswechslung ist sowohl im Außensatz anwendbar, s. Fig. 54,

\*) „... der plötzliche Schluß mit den Quinten, über die die deutschen Cantoren die Hände über die Köpfe zusammenschlagen werden. Eine Bemerkung beiläufig: die verschiedenen Zeitalter hören auch verschieden. In den besten Kirchenwerken der alten Italiäner findet man Quintenfortschreitungen, sie müssen ihnen also nicht schlecht geklungen haben. Bei Bach und Händel kommen ebenfalls welche vor, doch in gebrochener Weise, und überhaupt selten; die große Kunst der Stimmenverflechtung mied alle Parallelgänge. In der Mozart'schen Periode verschwinden sie gänzlich. Nun trauten die großen Theoretiker hinterher und verboten bei Todesstrafe, bis wieder Beethoven auftrat und die schönsten Quinten einfließen ließ, namentlich in chromatischer Folge. Nun soll natürlich ein so chromatischer Quintengang, wird er etwa zwanzig Tacte lang fortgesetzt, nicht als etwas Treffliches, sondern als etwas äußerst Schlechtes ausgezeichnet werden, gleichfalls soll man dergleichen aber auch nicht einzeln aus dem Ganzen herausheben, sondern in Bezug zum Vorhergehenden, im Zusammenhang hören.“ Erst mit den letzten Worten kommt Schumann der Lösung ahnend nahe.

\*\*) Vgl. Seb. Bachs Generalbaßbuch, 1738 (abgedruckt in Spitta's Buch-Biographie), Anhang, Cap. 6, Regula 4.

8 (vgl. Fig. 39, 2), wie auch bei Stimmführungssätzen  
 $\begin{matrix} 8 & 8 & 10 & 10 \\ 5-6, & 5-6; & 5-6, & 5-6; \end{matrix}$  oder wie in Fig. 54, 9:  $\begin{matrix} 10 & 10 & 10 & 10 \\ 5- & 6, & 5- & 6 \end{matrix}$   
 usw., wobei zuweilen der Grundton des  $\frac{6}{3}$ -Klanges eine Terz tiefer  
 ausgeworfen wird, was die 5—6-Auswechslung leicht verschleiert,  
 s. Fig. 54, 10.

Eine besondere Rolle spielt die Auswechslung bei einem  
 Sekundschrift der Stufen, z. B.: I  $\begin{matrix} 5-6-5 \\ 5-6-5 \end{matrix}$  II  $\begin{matrix} 5- \\ 5-6-5 \end{matrix}$  V, s. Fig. 54, 11 a,  
 namentlich aber in Kadenz bei IV  $\begin{matrix} 5-6-5 \\ 5-6-5 \end{matrix}$  (II)  $\begin{matrix} 5- \\ 5-6-5 \end{matrix}$  V, gleichviel, ob  $\frac{6}{3}$   
 stehenbleibt — vgl. Fig. 37 a, 44, 2 — oder der Grundton der  
 II. Stufe einbekannt wird.

Doch sind auch Einschaltungen anderer Art möglich,  
 s. Fig. 30 b: 5—8 5—8; Fig. 62, 2: 5—7—5; die eines konsonanten  
 Durchganges, s. § 170 usw.

Umgekehrt zeigt Bsp. 11 b eine Behebung durch Weglassung,  
 vgl. Jhrb. II. S. 41 und Anhang.

Daß alle diese Behebungsmittel mehr oder weniger auch im  
 Mittelgrund verborgen sein können, versteht sich; namentlich ist es  
 die 5—6-Auswechslung, deren Verschleierung im Vordergrund oft  
 so weit geht, daß sie erst aus dem Mittelgrund heraufgeholt werden  
 kann.

Durchaus nur mittelgründiger Art sind die Lösungen von  
 Quintfolgen, die durch zufällige Begegnung im Vordergrund  
 entstehen: mit einem Durchgang, einer Wechselnote, Nebennote;  
 eines Durchganges mit einer Antizipation, Wechselnote oder  
 Nebennote; einer Nebennote mit einer Nebennote, einem Triller-  
 nachschlag, einem Vorhalt usw.; einer Vorhaltsauflösung mit  
 einem Durchgang, mit einem Vorhalt usw. Beispiele dafür zeigt  
 die Brahms-Studie, hier verweise ich auf Bsp. 12: die erste Be-  
 schleunigung in zwei Vierteln in T. 2 des Beispiels ruft weitere zwei  
 Viertel herbei, die das rhythmische Gleichgewicht wieder herstellen.

Bsp. 13 zeigt im 2. und 3. Viertel des ersten Taktes und im  
 1. Viertel des 2. Taktes eine Diminution für  $h^2$ , vgl. Fig. 40, 1, und  
 Fig. 56, 2 e, also weist der Mittelgrund nur:  $\begin{matrix} h^2-h^2 \\ (= 6-5) \end{matrix}$  aber nicht die

5. -5-Folge wie der Vordergrund:  $\begin{matrix} cis^3-h^2 \\ Fis-E \end{matrix}$  auf  
 $(= 5-5)$

In Bsp. 14 findet sich eine Gegenwirkung wider die 5—5-  
 Folge  $\begin{matrix} es^2-f^2 \\ a^1-b^1 \end{matrix}$  durch die Verstärkung  $es^1-f^1$ , mit der zwei Sext-  
 Akkorde erzielt werden, die jene Folge aufsaugen; eine solche Ver-  
 stärkung gehört zum Klaviersatz.

Nicht selten aber ist es Aufgabe gerade des Vordergrundes,  
 eine im Mittelgrund drohende 5—5-Folge zu vermeiden, wie  
 Bsp. 15 zeigt; zu b) vgl. Fig. 51.

2. Abschnitt

Von den unvollkommenen Konsonanzen

§ 165

Auch im Außensatz des Vordergrundes ist der Vorzug der  
 unvollkommenen Konsonanzen genau wie im strengen Satze unbe-  
 streitbar (s. II<sup>1</sup>, 219, II<sup>2</sup> XIV, 27, 125): der feine Gebrauch der  
 unvollkommenen Konsonanzen gehört geradezu zu den Merkmalen  
 eines gutgeführten Außensatzes.

Von den un-  
 vollkommenen  
 Konsonanzen

Im besonderen von den Sexten gilt, daß ihre mögliche Ab-  
 kunft von anderen Intervallen, z. B. von Quintfolgen in einer  
 früheren Schicht, kein Hindernis für eine fortgesetzte Anwendung  
 bildet; außerdem sind sie der Auskomponierung förderlich, in  
 deren Wesen es liegt, daß eine Folge von Sexten meist die Dreizahl  
 überschreitet, die der strenge Satz als Grenze setzt.

§ 166

Das Bedürfnis nach Auskomponierung bringt es mit sich, daß  
 die Terzlage des Sextakkordes als dessen weite Lage gebraucht  
 wird, wenn außerhalb einer größeren Folge von Sextakkorden,  
 also bei einem einzelnen Sextakkord mehr auf die Auskomponierung  
 gesehen werden soll: die Quint zwischen Ober- und Mittel-  
 stimme bietet dann gleichsam als ein  $\frac{5}{3}$ -Bezirk für sich den will-  
 kommenen Raum für eine Auskomponierung, s. bei a):

Von der  
 weiten Lage  
 bei der Sext

Fig. 55

§ 167

Von zwei großen Terzen

Auch im freien Satz ist der üble Eindruck zweier großer Terzen im Außensatz zu vermeiden, s. II<sup>1</sup>, 202 ff. Sind aber schon im strengen Satz zwei große Terzen gestattet, wenn bei günstigem weiteren Verlauf die übermäßige Quart als Summe vermieden wird, s. II<sup>1</sup>, Fig. 196, so gilt das erst recht vom freien Satz, z. B. Beethoven, V. Sinfonie, Finale T. 122—130—132:  $\frac{e^2-fis^3-g^3}{C-D-G}$  \*)

3. Abschnitt

Vom Durchgang im Vordergrund

§ 168

Vom Durchgang im Vordergrund

Das Erfordernis eines liegenden Tones, wie ihn der strenge Satz zum Erweis eines konsonanten wie dissonanten Durchgangs für dessen Dauer — sei es in der Ober- oder Unterstimme — durchaus benötigt, kann im freien Satz entfallen, da dieser die Möglichkeit bereitstellt, ein ursprünglich Liegenbleibendes in eine Bewegung zu verwandeln. Zu den schon in II<sup>1</sup>, 47 ff. und II<sup>2</sup>, 58, 62, 73, 176, 177, 188, ferner in den Erläuterungen Tw. 8/9, 10, endlich in den Jhrb. I und II dargelegten Gründen für die vermehrten Freiheiten im freien Satz treten so die vom Hinter- und Mittelgrund abgeleiteten hinzu als letztentscheidend und die meiste Freiheit gewährend.

\*) Mit einer gewissen Berechtigung haben unsere Vorfahren das Verbot mi contra fa aufgestellt und die Unvereinbarkeit zweier Hexachorde behauptet (Solmisation); demnach ließen sie dort, wo sie z. B. mi—fa von G aus brachten (= h—c) ein mi—fa aus dem C-Hexachord gleichzeitig nicht zu (= e—f). Sie hatten eben noch keine wirkliche Tonart, kein wirkliches System, da ihnen vor allem die Oktave noch fehlte, innerhalb der ein Quartraum 5—8 erscheint, der ihnen schon einen neuen Hexachord aufgenötigt hätte. Wir aber haben die Oktave, die von vornherein zwei Halbtöne hat, die ehemals feindlichen Hexachorden gehört hätten. Es liegt also vom Standpunkt der Oktave, die beide Halbtöne beherbergt, kein Grund vor, sie als feindlich gegeneinander auszuspielen, deshalb konnte ich in II<sup>2</sup> sagen, daß mi contra fa ein leeres Gespinnst gewesen, wie der Wahn von den Kirchentonarten und zahllosen Intervallen, daß jedes Verbot aus einem solchen Grunde abzulehnen ist und nur eine unangenehme Quartsumme wie in Fig. 195 zwei große Terzen zurückzuweisen zwingt.

§ 169

Der dissonante Durchgang, also auch die Sept, wo sie nicht Synkope ist, ist selbst ein Mittel der Auskomponierung; der dissonante Durchgang kann deshalb, solange er den dissonanten Gehalt beibehält, nicht noch außerdem eine Auskomponierung hergeben, erst seine Umwandlung in eine Konsonanz ermöglicht eine Auskomponierung, zu der im strengen Satz die Gelegenheit noch fehlt.

Unmöglichkeit einen Durchgang im dissonanten Zustand auszukomponieren

§ 170

Schon im Ursatz zeigt sich die erste Verwandlung eines ursprünglich dissonanten Urlinie-Tones in eine Konsonanz: die  $\hat{2}$  ist es vor allem, die durch die kontrapunktierende Baßbrechung des Hauptklanges als  $\hat{2}$  in eine Konsonanz verwandelt wird; bei  $\hat{5}$  und  $\hat{8}$  ist es auch noch die  $\hat{4}$  und  $\hat{7}$ , die ursprünglich dissonant durchgehend einer Konsonantmachung harren, die die Auskomponierung erst in Gang setzt, s. Fig. 5 und 10. Durch alle Schichten des Mittelgrundes pflanzt sich dieses Gesetz fort, wodurch sich immer neue Schichten bilden mit neuen Verwandlungsmöglichkeiten für dissonante Durchgänge, auch bei Mittelstimmen, bis der Vordergrund in seiner äußersten Freiheit Stimmführungen bringt, die ohne Deutung der Zusammenhänge in Mittel- und Hintergrund als Durchgang nicht zu erkennen sind.

Von der Verwandlung eines dissonanten Durchgangs in eine Konsonanz, vom konsonanten Durchgang

Die Verwandlungen gründen sich auf das Gesetz vom Kopftone, s. § 93, dessen die Züge voll beherrschende Wirkung allein den ursprünglich dissonanten Zustand erkennen läßt.

Beispiele: In Fig. 20, 2, T. 2 werden die ursprünglich dissonanten Durchgänge  $\begin{pmatrix} 10 \\ 8 \end{pmatrix} \begin{matrix} -9 \\ -7 \end{matrix}$  im Vordergrund durch C in einen Dreiklang verwandelt, der der Auskomponierung günstiger ist. Striche zeigen den Gang der Stimmen an.

In Fig. 20, 4, T. 16—36, wird die in  $\frac{8-17-16-5}{A}$  ursprünglich dissonant durchgehende 17 im Vordergrund in  $\frac{5}{3}$  verwandelt. Vgl. dazu Fig. 35, 1 und 2.

Die durchgehenden Septen bei IV<sup>8-7</sup> V oder II<sup>8-7</sup> V werden meist in konsonante Klänge geändert, vgl. Fig. 22 b, T. 2; Fig. 49, 2; 53, 3, T. 21.

Die Durchgänge in I  $\hat{8} \hat{7} \hat{6} \hat{5}$ , vgl. Fig. 11, 1, erfahren eine Verwandlung, wozu ein schönes Beispiel in Bachs kleinem Präludium Nr. 12 sich findet, s. Jhrb. I, 117, Fig. 1 a) und b).

In Fig. 42, 2 wird die ursprüngliche Sept *es*<sup>2</sup>, die über V die Nebennote heranbringt, im Vordergrund als IV einer Kadenz gezeigt.

Weitere Beispiele:

### Fig. 56

Bsp. 1 a—c zeigen Durchgänge im Fallen. Bsp. 1 a unterscheidet sich vom fünftönigen Melism, der sogenannten *nota cambiata*, s. II<sup>1</sup>, 308 ff., namentlich S. 354, 375.

Bsp. 2 a—f zeigen die Konsonantmachung eines Durchganges im Aufsteigen; zu d) und e) vgl. § 244 ff.; zu e) im besonderen Fig. 40, 1 und 54, 13; bei g) wird  $\frac{8}{4}$  im Durchgang gemieden; bei h) wird mit dem Durchgang ein Chromenwechsel verbunden, vgl. „Tw.“ 3, S. 5.

### § 171

Die aus dem Mittel- und Hintergrund stammende Beweiskraft der Züge teilt sich im Vordergrund auch einer Folge von großen Sekundsritten bei der Ober- oder Unterstimme mit, vgl. II<sup>1</sup> 204 ff., Fig. 200, 201:

### Fig. 57

### § 172

Von den großen Sekundsritten  
im Durchgang  
Schon in den Mischungsgattungen tauchte der Begriff des springenden Durchganges auf, vgl. II<sup>2</sup>, 177 ff. Die aus dem Mittelgrund stammende Beweiskraft kommt springenden Durchgängen im Vordergrund nun erst recht zu:

### Fig. 58

Im Bsp. 1 wäre in der Unterstimme wohl noch *g*<sup>1</sup>—*a*<sup>1</sup> und *fis*<sup>1</sup>—*g*<sup>1</sup> möglich, mit *cis*<sup>2</sup> für *a*<sup>1</sup> aber wird nicht allein ein Quintsprung gewonnen, der für sich selbst zeugt, sondern außerdem die Quint für

den nachfolgenden Klang:  $\frac{7}{3}$  usw.

Im Bsp. 2 sollten die letzten vier 16tel der Unterstimme eigentlich *g—a—fis—g* lauten, vgl. den ersten Kontrapunkt in T. 4 der Fuge; daß hier aber der Quintsprung *a—d* besser tut als der Quartsprung *g—d*, ist klar. — Im Bsp. 3 treten beim Basse *As*, *Ges* und *F* vollständig hinter dem Terzzug *Des—Ces—B*  $\flat^3$  zurück.

### § 173

Die in den Mischungsgattungen nachgewiesene Neigung der Durchgänge, ihre Wirkung dadurch zu bekräftigen und zu steigern, daß sie zu einem wie obligaten eigenen Satz, zu  $\frac{6}{3}$ - oder  $\frac{6}{4}$ -Klängen zusammentreten, vgl. II<sup>2</sup>, 174 ff., wird im Vordergrund durch den parallelistischen Trieb der Diminutionen noch gefördert und verstärkt, beziehe sich dieser auf die Folge der Intervalle oder auf die Auskomponierung. Hierher gehören die üblichen Folgen beim Stimmentausch:  $\frac{6}{6}$ ,  $\frac{10}{10}$ , wie auch andere, von denen in § 236 gesprochen werden wird. (Vgl. Fig. 43, b: 4, 5 und c: 4, 5.)

Neigung der Durchgänge zu gleichartigen Bildungen

### § 174

Die c.-f.-Aufgabe des strengen Satzes kennt weder eine wirkliche Metrik noch Rhythmik, sie gibt deshalb noch keine Gelegenheit zu einer Wechselnote, die einen Durchgang auf dem guten Taktteil eines wirklichen metrischen Zustandes vorstellt, man müßte denn an eine in der 3. Gattung auf dem 3. Viertel durchgehende Dissonanz als Ursprung der Wechselnote denken, vgl. II<sup>1</sup>, 298—299, Fig. 332. Also ist die Wechselnote ein Begriff des Vordergrundes.

Von der Wechselnote

Die Notwendigkeit, Sprünge, bei welcher Stimme immer, bei welchem Anlaß immer, zu überbrücken, führt leicht zu einer Wechselnote, wobei als guter Taktteil nicht nur der Niederstreich, sondern z. B. auch ein erstes oder drittes Achtel, ein erstes oder drittes Sechzehntel usw. als gute Taktteile gelten:

### Fig. 59

In Bsp. 4 treten Quint- und Quartszug in Gegenbewegung auf, vgl. § 227 ff.: bei a) ist *des*<sup>2</sup> als Durchgang, bei b) als Wechselnote gezeigt, die Vordergrundaufführung bringt nun *des*<sup>2</sup> auf den

5. Takt als einen metrisch starken und gewährt ihm dadurch eine Spannung — im Grunde die Spannung eines Durchgangs! —, die bis  $c^2$  in T. 11 fortwirkt!

#### 4. Abschnitt

### Vom Harmoniewechsel 5—6

#### § 175

Vom Harmoniewechsel 5—6

So wenig wie 6—5 dient auch 5—6 in der 2. und 3. Gattung des zweistimmigen strengen Satzes einer Vermeidung von fehlerhaften Quintfolgen, vielmehr deuten beide Folgen den einzig natürlichen Harmoniewechsel, der nicht selten auch mit der Nebenwirkung eines Durchganges, einer Nebennote einhergeht, vgl. II<sup>1</sup>, 289, 324; II<sup>2</sup> XIV, 61 ff.

Schon aber im Generalbaß, der eine freie Komposition voraussetzt, s. Bd. I, 230 ff., gewinnt die Folge 5—6 mehr den Charakter eines Mittels zur Behebung von 5—5-Folgen. Und ebenso ist es im Vordergrund, vgl. § 164. Doch kennt der Vordergrund zuweilen auch einen einfachen Harmoniewechsel im Sinne des strengen Satzes, z. B.:

#### Fig. 60

#### 5. Abschnitt

### Von der Sept

#### § 176

Von der Sept im strengen und freien Satz

Im strengen Satz tritt die Sept entweder als Durchgang im Aufstreich oder als Synkope  $\sim 7-6$  im Niederstreich auf. Diese beiden Formen werden auch im Vordergrunde beibehalten. Bei einem gegebenen Klang des Vordergrundes versteht sich somit als dessen äußerste Grenze nur die Quint, niemals aber ohne weiteres mit auch die Sept: Selbst dort, wo über einer Quint im Vordergrund die Sept aufgesetzt ist, in Fällen also, wo die übliche Harmonielehre vom Septklang spricht, ist die Sept dennoch nur als Durchgang zu werten, dessen Kopiton, die Oktave, sich von selbst versteht:

#### Fig. 61

Auf die kürzeste Formel gebracht: Wo die Sept nicht Vorhalt, nicht Synkope ist, ist sie ein Durchgang und hat als Durchgang nicht die geringste Beziehung zum siebenten Oberton, der in den Lehrbüchern der Theorie mit der Sept für identisch gehalten wird, vgl. Bd. I, 34 ff. und II<sup>2</sup>, XVI, 84 ff.

#### § 177

Als dissonanter Durchgang ist die Sept nicht auskomponierbar, s. § 169. Von der Konsonantmachung eines Septdurchgangs spricht § 170, hier seien noch andere Beispiele von Verwandlungen der Sept gezeigt:

#### Fig. 62

Die Bsp. 1—4 zeigen die Auskomponierung eines Septklanges: aufwärts vom Grundton zur Sept in den Bsp. 1 und 2, abwärts von der Sept zum Grundton in den Bsp. 3 und 4. — Im Bsp. 1, vgl. „Url.-Tf.“, wird die in chromatischen Durchgängen verlaufende Auskomponierung durch die Wiederkehr des Grundtones *B* in T. 115 in Grundton — Terz — Sept:  $b^1-(des^2)d^2$  und  $d^2-as^2$  gegliedert. Die Verwandlung sämtlicher Durchgangstöne in konsonante Bildungen ermöglicht reichste Entfaltung im Vordergrund; welcher Diminutionen sie sich im Engeren bedient, diese Frage tritt zurück gegenüber der Bedeutung des Auskomponierungsweges. — Im Bsp. 2 ist nur der erste Terzraum  $g^1-h^1$  mit chromatischen Durchgängen ausgefüllt, die weitere Auskomponierung geht durch Brechungen:  $h^1-d^2$  und  $d^2-f^2$ . In T. 9—14 begibt sich ein Wunder: Der erste Durchgangston  $as^1$  erfährt eine Verwandlung in das Intervall der Oktave, also in den Klang  $As \frac{8}{3}$ , und in diesem Klang ertönen die ersten vier Takte der Florestan-Arie: der *As*-Klang erweitert sich förmlich zu einer Bühne, auf der ein traumentstiegener Florestan seinen Gesang anhebt. Es genügte Beethoven nicht, der Ouvertüre eine Beziehung zur Oper durch Anführung jener vier Takte im Laufe des Allegro zu verleihen, es drängte ihn vielmehr, diese Anführung schon durch eine erste im einleitenden Adagio noch besonders zu begründen; in diesem Sinne ist nun der Kreis der Zusammenhänge in der Ouvertüre geschlossen, als könnte sie der Oper entraten. Nun aber hat Beethoven die Wirkung der ersten Vision im Adagio dadurch

Von den Verwandlungen der Sept im freien Satz

erreicht, daß er sie dort in einen Durchgangston verlegt, der chromatischen Ursprungs ist, also noch hinter dem diatonischen  $a^1$  zurücksteht: gerade das macht die Vision noch verborgener, noch visionärer. Was alles die Auskomponierung einem Genie einzubringen vermag! — Zu Bsp. 3, dem Bild der Durchführung aus Beethovens III. Sinfonie, 1. Satz, vgl. Jhrb. III, 43 ff. — In Bsp. 4 beginnt die Abwärtsauskomponierung zwar schon mit  $as^1$ , T. 66, greift dann aber in T. 69 zu  $as^2$  hinauf, in die höhere Oktave, die dann auch, mit Ausnahme von  $f^1—(es^1)$  T. 73—74, alle übrigen Durchgänge bringt. In die Auskomponierung dringt sozusagen ein programmatischer Zug: das „Lebewohl“-Motiv, das an der Spitze des einleitenden Adagio steht und den drei Silben entsprechend nur drei Töne zeigt,  $g^1—f^1—es^1$ , T. 1—3, wird in der Durchführung, also in der Auskomponierung unseres Bsp. 4 um einen Ton gekürzt, wie in einem Schluchzen verliert sich die dritte Silbe, der dritte Ton, deshalb nur:  $as^1—g^1$ ,  $as^2—g^2$ ,  $f^1—es^1$ ,  $es^2—des^2$ ,  $des^3—c^3$ ,  $c^3—ces^3$  und  $ces^2—b^1$ ! Die Unterstimme zeigt Gegenbewegung vom Grundton zur Terz empor über die Nebennote  $Es$ , T. 83: Welche Folge von Intervallen, Klängen ergibt sich nun aus der Gegenbewegung beider Auskomponierungen, der der Ober- und Unterstimme! —

Die Bsp. 5—11 zeigen Brechungen als Mittel der Verwandlung eines Septklanges: in den Bsp. 5—7 bei der Oberstimme Brechungen aufwärts: Quint-Sept, Terz-Sept, Grundton-Terz-Quint-Sept, in den Bsp. 8—11 bei der Unterstimme Brechungen abwärts: Terz - Grundton, Quint - Grundton, Sept - Quint - Terz - Grundton. Zu Bsp. 5 und 6 vgl. „Url.-Tf.“; zu Bsp. 7, das die Chromenauswechslung  $es^2—e^2$  zeigt, vgl. Jhrb. III, 77 ff.; zu Bsp. 8 vgl. Jhrb. III, 76 ff. — In Bsp. 9 ist die in den Mittelteilen von Liedformen am häufigsten angewandte Technik zu sehen: die Brechung Quint-Grundton der Unterstimme in T. 13—19 verhilft dem Ton der künftigen Sept zuerst zur Konsonanz 3 (10), wodurch dem strengen Satz entsprechend eine Vorbereitung der Sept erzielt wird,  $3—\hat{7}$ . — Zu Bsp. 10 vgl. Jhrb. III, 38; zu Bsp. 11 vgl. Jhrb. II, 26/27. — Das Bsp. 12 zeigt die Entstehung eines Septklanges bei einer Brechung des Basses: I—IV und einer rhythmischen Verschiebung zugleich. Diese Art Auskomponierung steht für die einfachere:  $IV^8—7$  auf dem

Niederstreich. Schon in II<sup>2</sup>, 181 ff. wurde bei Gelegenheit von Mischungssätzen auf ähnliche Wirkungen hingewiesen. — Zu Bsp. 13 vgl. Erläuterungsausgabe op. 111, S. 47; das Beispiel zeigt eine  $\frac{4}{3}$ -Umkehrung in zerstreuter Lage  $f—h—d^2—a^2$  für  $f—a—h—d$ , umso deutlicher wird der Dezimengang von Ober- und Unterstimme:  $\frac{a^2—g^2}{f—e}$ . Ueber die „zerstreute Lage“ der Umkehrungen s. Ph. Em. Bach, Gb., 7. Kap., § 8; 8. Kap., 2. Abschn., § 6 usw.

## § 178

Durch ihre Herkunft von der Oktave ist der Sept die fallende Richtung vorgezeichnet. Vom Abschluß des Septdurchganges

## § 179

Aus §§ 176—178 folgt, daß im freien Satz schon die Notwendigkeit der Auskomponierung eine auf dem Grundton stehende Sept nur selten duldet. Wie der strenge Satz auf Umwegen dennoch recht behält

## 6. Abschnitt

## Synkope

## § 180

Auf die Bedeutung der Synkope im freien Satz habe ich schon in II<sup>1</sup>, 376—377, mit den folgenden Worten hingewiesen: „Auf der instinktiven Suche nämlich nach technischen Mitteln, die die Länge des Tonsatzes (vgl. darüber insbesondere Bd. I, Anm. auf S. 209 ff.) dehnen sollten, und inmitten einer Stimmführung, die (außer den eigenen Gesetzen) sonst noch keinerlei höhere Notwendigkeit aufwies, bot sich dem künstlerischen Sinn im Zwang der Vorbereitung und Auflösung einer Dissonanz ein durchaus willkommenes Mittel, das mindestens von Harmonie zu Harmonie eine Art musikalischer Kausalität und Notwendigkeit vorzutauschen vermochte. Lag ähnlich übrigens auch schon im allereinfachsten Durchgang ein Keim solchen Zwanges zur Fortschreitung — stets behalte man das Problem der Entwicklung der Länge im Auge, wenn man dem Wesen und der Geschichte unserer Kunst nach-“ Von Synkopen im Allgemeinen

forscht! —, so ist es klar, daß der Zwang der dissonanten Synkope als eine unvergleichlich stärkere und zwingendere Wirkung empfunden werden mußte.\*\*)

Hiezu vgl. Text und Beispiele in Bd. II<sup>1</sup>, 338 ff., 349, 355, 358—374, 381, 383 ff.; in Bd. II<sup>2</sup>, XV—XVI, 83 ff., 99 ff., 205 ff., 209.

Weitere Beispiele:

### Fig. 63

Zu Bsp. 1: Der Gang der Stufen im Vordergrunde läßt einen Vorhalt über der IV erraten, obgleich der Grundton nicht zur richtigen Zeit ausgesprochen wird.

Zu Bsp. 2: Das Gesetz von der Grundtonhaftigkeit des tiefsten Tones, vgl. II<sup>2</sup>, 9, das auch im freien Satze wirkt, sowie der durch Hinter- und Mittelgrund sich offenbarende Sinn lassen einen Doppelvorhalt erkennen; daran ändert es nichts, daß unter  $e^2$  der Baß schon fortgeht, vgl. Fig. 65, 2.

Zu Bsp. 3: Sehr kunstvoll wird mit dem freien Vorhalt  $\frac{11-10}{9-8}$  noch 6—5 verknüpft, was nur durch den Mittel- und Hintergrund zu erkennen ist.

### § 181

Beispiele für Auskomponierung von Vorhalten:

### Fig. 64

Zu Bsp. 1 vgl. Jhrb. I, 37/38, Fig. 19: auf  $a^2$  als  $\hat{5}$  folgt die Nebennote  $b^2$ ; ihr Satz ist  $IV^{10}-V^{\sim 9}$   $\hat{8}$ , die 9 ist wie im strengen Satze überbunden, der Vordergrund aber zerlegt sie in  $C^7$  (=  $\sharp VII$ ) und  $A^7$  (=  $V\sharp^3$ ). (Vgl. Seb. Bach, Partita III, Präludium *Edur*, Jhrb. I, S. 79.)

Wie entscheidend die Ueberbindung einer  $\sim 9$  auch im freien Satze ist, zeigt Bsp. 2. Chopin schrieb, s. bei c) T. 7, ursprünglich die Non  $es^1$ ; an dieser Non halten manche Ausgaben bis heute fest, und doch kann es nur Chopin selbst gewesen sein, der schließlich  $es^1$  durch die Oktave  $d^1$  ersetzt hat — mit gutem Grund, denn ohne

\*) Man vergleiche Seb. Bachs Korrekturen an seinen Bearbeitungen fremder Werke: er läßt den Bindungen die größte Sorgfalt angedeihen.

Besonders den heutigen Orgelimprovisationen fehlen die notwendigen Bindungen, auch Bruckner blieb in diesem Punkte der Orgel und der Improvisation alles schuldig.

Ueberbindung wirkt die vermeintliche Non  $es^1$  hier eher als die Untersext zu  $c^2$ , s. die schrägen Striche bei d). Das Beispiel zeigt außerdem die Ueberbindung eines durchgehenden Tones, s.  $g^1$  bei b), dem zuliebe der Baß die Ausfaltung vollzieht.

Zu Bsp. 3: Die zerstreute Lage in Form einer Verkettung mehrerer Septabstände,  $Es-des$ ,  $b-as^1$  und  $des^2-c^3$  fördert die Möglichkeit, dem Klavier die äußerste Fülle abzugewinnen. Die Verkennung einer zerstreuten Lage führt zur falschen Lehre von den Undez- und Tredezakkorden.

Wegen der Auskomponierung von  $\sim 6_5$  sei z. B. auf Fig. 54, 3 verwiesen: der codamäßige Ablauf  $cis^2-cis^1 = 8-1$  führt die moll-diatonische  $\sharp 7$  mit sich, doch gibt  $\sim 6_5$  bei  $gis^1$  die Möglichkeit, den Leitton *his* (*cis*) anzuführen, womit der Baßgang als ein Weg bestätigt wird, der im Dienste von 8—5 von *Cis* ausgeht und über *Fis—E—Dis* zu *Cis* zurückfindet, vgl. Fig. 11, 5. Eben der Umstand, daß bei  $\sim 6_5$ -Bildungen die tiefsten Töne Terzen der wirklichen Grundtöne sind, macht die Anwendung von Chromen auch im Sinne von Leitetönen möglich; ein solcher Vorteil ist dagegen bei  $\sim 4_2^5$  nicht gegeben.

### § 182

Beispiele einer Vorbereitung und Auflösung:

### Fig. 65

Zu Bsp. 1: In T. 86 liegt im Grunde eine überbundene, nicht etwa eine nur durchgehende Sept vor; die in T. 88 einbekannte II. Stufe zwischen VI und V bestätigt den Ausfall einer Vorbereitung der Sept in T. 86.

Zu den Bsp. 2—4: Ehedem wurde gelehrt, daß in den Ton der Auflösung kein anderer Ton in gerader Bewegung führen darf. Bsp. 2 erweist das Irrige dieser Lehre: nachdem in T. 7  $f^2$  über die verzierende Oktave  $g^2$  zu  $e^2$  geführt worden ist, war der Komponist genötigt, auch weiterhin diese Verzierung für die Diminution der Oberstimme zu nutzen, s. die Klammern. Wer die Verzierung in T. 7 hört, wird auch die Folge billigen, unbeschadet der  $\sim 7-6$ -Kette in den tieferen Stimmen; somit liegt nur eine Verstärkung vor, bei der gerade die überbundene Sept die Würze des

Von der Auskomponierung der Vorhalte im besonderen

Von der Vorbereitung und Auflösung

Satzes ist: zwingender ist eben die Ueberbindung der Synkope als der Terzsprung der Oberstimme.

In Bsp. 4 ist das Spielerische der andersartigen Verstärkung leicht zu erkennen.

Zu Bsp. 5: Die Lösung der Synkope  $\overset{6-5}{\underset{4-3}{\frown}}$  erfolgt mit einer rhythmischen Verspätung: der Grundton der V. Stufe erreicht in Abwärtsbrechung über *Gis* den Grundton der I. Stufe noch ehe der Vorhalt sich gelöst hat: eine besonders phantasievolle Lösung!

In Beispiel 6 wird die überbundene  $\frown 7$  scheinbar aufwärts gedrängt, in Wahrheit aber wird *e*<sup>2</sup> durch Uebergreifen gebracht, womit denn auch der Aufwärtsthrough gegeben ist.

In Bsp. 7 wird die Auflösung weggelassen, s. bei a), und damit die Zweitönigkeit *des*<sup>2</sup>—*c*<sup>2</sup>: *ges*<sup>2</sup>—*f*<sup>2</sup> vor einer empfindlichen rhythmischen Störung bewahrt, s. bei b).

In Bsp. 8 entfällt zuletzt die 5, das Stück endet somit ohne eine vollständige Lösung der Synkope.

Die in das Metrum eingezeichneten besonderen rhythmischen Gegebenheiten im Vordergrund lassen das freieste Spiel mit allerlei Ueberbindungen rhythmischer Natur zu, die sich in den Dienst von Leitetönen, Durchgängen, Brechungen auf- und abwärts usw. stellen, sie sind aber keine wirklichen Synkopen. Vgl. Bd. II<sup>1</sup>, Fig. 397, 420—422, 426, 427 usw.

## Zweite Abteilung

### Fortsetzung der Lehre von den Schichten

#### Von den späteren Schichten im Allgemeinen

##### § 183

Einerseits richtet sich der Inhalt der zweiten und der folgenden Schichten nach dem der ersten Schicht, zugleich aber nach dem geheimnisvoll geahnten und verfolgten Ziele im Vordergrund. Deutlicher schon als die erste läßt die zweite Schicht die Abzweigung in das Besondere des Werkes erkennen. Doch wiederhole ich, daß es zu den unlösbaren Geheimnissen des Schaffens gehört, wie der Komponist zu seiner ersten Anregung kommt, ob er sie aus einer früheren oder späteren Schicht holt, vielleicht sogar aus dem Vordergrund — was aber an der logischen Folge der Schichten nichts ändert, vielmehr von einer Hellseherei zeugt, die eine fernere Schicht erspäht, bevor die frühere deutlich im Bewußtsein ist. Ein solches Zurück und Voraus beherrscht freilich das Genie allein (vgl. § 47).

Ueber den Inhalt der späteren Schichten

##### § 184

Prolongationen wie in der ersten Schicht können auch in den späteren Schichten auftreten, sie können einen weiteren Ausbau erfahren, doch finden sich Prolongationen auch neu ein, z. B. der Stimmentausch und sonst vielfältige Verknüpfungen von Prolongationen aller Art.

Wiederkehr der in der ersten Schicht erkannten Prolongationen

##### § 185

Alle Arten der Prolongation einer Oberstimme finden sich auch in der Unterstimme, allerdings nur nach Maßgabe ihres besonderen kontrapunktischen Zweckes, vgl. § 20.

Prolongation der Unterstimme

# Von den Prolongationen der späteren Schichten im Besondern

## 1. Kapitel

### Von den Prolongationen der Baßbrechung

#### § 186

Von Umkehrungen innerhalb der kontrapunktischen Fassung I—V

Einige Schritte der prolongierten Fassungen von I—V in Fig. 14 lassen in den späteren Schichten Umkehrungen zu:

#### Fig. 66

Zu 1: Erst in den späteren Schichten, die die obligate Lage allmählich herausarbeiten, kann entschieden werden, ob die fallende Sext bei 1 a und b einer Höher- oder Tieferlegung dient.

Zu 2: Die Quart bei Fig. 14, 5 = I—IV, deckt sich begrifflich mit der fallenden Quint wie bei 2 a, der deshalb auch die Folge IV—V ebenfalls noch die Waage hält im Sinne eines melodischen Sekundschrilles, also eines rein kontrapunktischen Mittels, wie es sich aus der Füllung eines Aufwärts-Quintzuges mit Durchgängen ergibt, s. Fig. 14, 2 c. Also ist bei einer Füllung der Abwärts-Quint mit Durchgängen, einschließlich sogar eines Chromas wie bei Fig. 66, 2 b die Erinnerung an die steigende Quart innerhalb des kontrapunktisch verlaufenden Aufwärtszuges der Quint festzuhalten. Deshalb auch ist die sogenannte Kadenz des freien Satzes I—IV—V—I so zu verstehen, daß die V. Stufe als Brechungston des Klanges den Vorrang der Entwicklung hat, das Vortreten der IV. vor der V. Stufe aber den Sekundschrift, also in erster Linie das kontrapunktische Merkmal hervorkehrt!

Zu 3: Dieses Bild bezieht sich auf Fig. 14, 6.

#### § 187

Von der Umkehrung der steigenden Quint I—V in eine fallende Quart

Doch kann auch die steigende Quint des Basses als ein Ganzes in eine fallende Quart verwandelt werden. Einige Möglichkeiten von der Auswirkung eines Quartzug-Basses bei  $\hat{3}$  oder  $\hat{5}$ :

#### Fig. 67

#### § 188

Fig. 68 zeigt, wie der kontrapunktierende Baß Umkehrungs-Typen mischt:

#### Fig. 68

Zumal bei der Uebertragung der kontrapunktischen Baßformel auf Einzelklänge des Vordergrundes, s. § 242 ff., ist darauf zu achten, ob die Brechung I—V durch die steigende oder fallende Form ausgedrückt wird, denn nur so kann eine Mischung erkannt werden.

#### § 189

Bei V—I werden Prolongationen erst in den späteren Schichten möglich, vgl. § 65, aber auch nur in den Formen wie in Fig. 69, 1—4, die eine Umkehrung der Prolongationsformen der Aufwärtsbrechung I—V wie in Fig. 14, 1—4, vorstellen. Eine Umkehrung der Formen aber wie in Fig. 14, 5 und 6, wäre bei V—I falsch, d. h.: V—I kann nur durch die Terz gebrochen werden:

#### Fig. 69

Eine solche Brechung durch die Terz findet sich in den späteren Schichten bei allen Abwärtsquinten, also nicht nur in Mittelteilen einer dreiteiligen Liedform wie z. B. Fig. 22, b oder in den Durchführungsteilen von Sonatensätzen wie z. B. in der ergreifenden Durchführung der Sonate von Beethoven für Klavier und Violoncello, op. 69: T. 94 127 152, sondern auch in der kleinsten

$E - C\sharp - A$   
 $V - \text{-----} - I$

fallenden Quint wie im letzten Beispiel der Fig. 69, vgl. § 230, Fig. 100.

Es versteht sich aber, daß eine solche Abwärtsbrechung nicht das einzige Mittel ist, bei V—I die V auszukomponieren, unter Umständen dient dazu z. B. ein Nebennotenspiel mit Einschaltungen, s. z. B. Fig. 62, 3, 11; 76, 9; 154, 5; 158 usw.

#### § 190

Die fallende Quint kann in eine steigende Quart umgekehrt werden; diese bleibt unteilbar, was eine Folge davon ist, daß die

Von der Mischung der Umkehrungs-Typen

Die Brechung der fallenden Quint V—I geht nur durch die Terz

Von der Umkehrung der fallenden Quint V—I in eine steigende Quart

Quart, im Gegensatz zur auf die Obertonreihe gegründeten Quint, erst durch die Stimmführung künstlich beschafft werden muß:

**Fig. 70**

§ 191

Vom sogenannten Trugschluß

Wie die Figur 71 zeigt:

**Fig. 71**

begibt sich der Baß mit der Folge = V—VI wie bei 1 a auf den Weg des steigenden Quartzuges, vgl. Fig. 70 b, kann aber wie bei 1 b durch Quint-Einschaltungen in die Richtung der fallenden Quint V—I zurückgeführt werden. Ein anderes Mittel zur Ueberwindung von V—VI ist z. B. die Wiederholung in Form einer Hilfskadenz wie im Beispiel unter 2, vgl. § 244 ff.

2. Kapitel

Gliederung

§ 192

Von der Gliederung in den späteren Schichten

Die von der  $\hat{3}$ ,  $\hat{2}$  oder  $\hat{5}$  abgeleiteten Züge, wie sie die Fig. 33 a und b und 34 b und c zeigen, lassen kraft des selben Gesetzes eine Unterbrechung auch in den späteren Schichten zu, also z. B.:

1. Schicht:  $\left\{ \begin{array}{l} \hat{3} \text{-----} \hat{2} \parallel \hat{3} \hat{2} \hat{1} \text{ usw} \\ = 3 \ 2 \ 1 \end{array} \right.$

2. Schicht: = 3 2 || 3 2 1

vgl. Fig. 42, 2; 73, 3: Chopin, Etude 10<sup>VIII</sup>, „Url.-Tf.“.

Mit anderen Worten: Jeder Terz- oder Quintzug kann einer Unterbrechung im strengen Sinne: 3 2 || 3 2 1, 5 2 || 5—1 unterworfen werden, als wäre er der Urlinie-Zug. Hierin liegt der Schlüssel zur Uebertragung der Außensatzformen mit ihren Prolongationen, also auch mit der Unterbrechung, auf jeden Einzelklang im Vordergrunde, s. § 242 ff.

Von solchen strengen Formen der Unterbrechung unterscheiden sich aber Gliederungen wie in Fig. 72, die zum Begriff der Diminution gehören, § 251 ff.

**Fig. 72**

3. Kapitel

Mischung

§ 193

In den späteren Schichten ist die Mischung noch weniger formweisend als in der ersten Schicht, s. § 103; sie dringt in die Auskomponierung meist nur ein, um sie zu schmücken und zu dehnen. Einige Beispiele:

Mischung in den späteren Schichten

**Fig. 73**

Zu Bsp. 1: Den chromatischen Durchgängen beim Basse schließt sich die Oberstimme mit  $e^2$ — $es^2$  gleichsam als letztem Parallelismus an (vgl. Fig. 12 a und „Url.-Tf.“: Chopin 10<sup>XII</sup>).

Zu Bsp. 2: Das tonikalisierende Chroma beim Basse  $\sharp IV$  gibt Gelegenheit zur kleinen Sept  $des^2$ , die im Rahmen des Urlinie-Zuges eine Mischung im Terzton bedeutet; gehört aber das Chroma des Basses in die zweite Schicht, so gehört dorthin auch die Mischung im Urlinie-Zug. Die Berichtigung der  $\flat \hat{3}$  erfolgt durch Auskomponierung der  $\hat{2}$ , die eine Ausfaltung vorstellt: einen Sextenzug im Nacheinander der Stimmen, vgl. Fig. 43 f und auch Jhrb. I, 31 ff.

Zu Bsp. 3: Das  $b^1$  in T. 6 stellt im Zusammenhange der Oberstimme nur einen chromatischen Durchgang vor, ist hier aber durch das tonikalisierende Chroma  $cis^1$  der Mittelstimme (= D dur  $\sharp VII^{\flat 7}$ ) bedingt. Haydn's Bogen von  $b^1$  zu  $d^1$  und das Weglassen des  $a^1$  in T. 7 darf nicht darüber täuschen, daß  $b^1$  dennoch zu  $a^1$  als der  $\hat{2}$  fortgeht:  $a^1$  durfte in T. 7 ausbleiben, weil es noch notwendiger in T. 9 über der Sept  $c$  zu bekennen war.

Zu Bsp. 4: Der Oktavzug stellt die Coda der Etude vor und führt eine kleine Sept mit sich ( $\flat 7$ ), die im Urlinie-Oktavzug  $\hat{8}$ — $\hat{1}$  unstatthaft ist, s. § 44; das Chroma tonikalisiert die IV. Stufe, wird aber bei  $V^{\sharp 3}$  widerrufen, vgl. „Url. Tf.“ Chopin 10<sup>VIII</sup>.

#### 4. Kapitel

### Von der $\flat\hat{2}$

#### § 194

In den späteren Schichten kann, wie Fig. 74 zeigt:

#### Fig. 74

durch einen Terzsprung oder Terzzug von einer  $\flat\hat{2}$  die diatonische Richtigstellung  $\sharp\hat{2}$  gewonnen werden, s. bei 1; sie ergibt sich einfach aus der Folge, da auf die  $\flat\text{II}$  — meist durch die sogenannte neapolitanische Sext vertreten, s. § 105 — die V. Stufe folgt, die nur die reine Quint führt.

Diese Art der Diatonisierung ist nicht nur bei der  $\flat\hat{2}$  eines Urlinie-Zuges anwendbar, wie in Fig. 74, 2 — die besondere Wirkung der hier angeführten Mazurka beruht darauf, daß die Spannung bis zum letzten Takt anhält (vgl. „Url. Tf.“, Chopin, 10<sup>xii</sup>, T. 72—75) —, sondern auch bei Uebertragung der Ursatzformen auf den Einzelklang einer Stimmführungsschicht oder des Vordergrundes, vgl. § 242 ff.; in Fig. 44, 2, T. 11/12, die Mittelstimme:  $d^2—cis^2—his^1$ ; Fig. 53, 3, T. 21—31 usw.

Fig. 74, 3 zeigt statt des Terzzuges  $b^2—a^2—gis^2$  eine Tieferlegung:  $b^2—f^2—gis^1$ , außerdem fehlt im letzten Takt des Beispiels beim Eintritt der V. Stufe die reine Quint überhaupt, sie versteht sich auch hier eben von selbst.

#### § 195

Ist eine Diatonie gesichert, so kann der Komponist einer besonderen Wirkung wegen auch am Schluß eine  $\flat\hat{2}$  bringen, als stünde das Stück im phrygischen System überhaupt:

#### Fig. 75

#### 5. Kapitel

### Nebennote

#### § 196

Daß die Nebennote des strengen Satzes in ihrer Erstform, vgl. § 108 und Fig. 32, auch in den späteren Schichten zur Inhaltsmehrung verwendet wird, versteht sich. Wenn aber bei einer

Nebennotenfigur die rückkehrende Hauptnote in einem dissonanten Intervall oder in einem die ursprüngliche Dissonanz abwandelnden Wechselnotengang 6—5 erscheint, drückt sich da durch eine fünftönige Diminution aus, in der die Nebennote wie aufgelöst erscheint: deshalb fehlt ihr die formweisende Kraft, s. § 111—112.

#### § 197

Eine Nebennotenfigur kann sich in den späteren Schichten auf Töne verschiedener Bestimmung beziehen: Beispiele und Anmerkungen

#### Fig. 76

Zu 1: In den Beispielen unter 1 bezieht sich die Nebennotenfigur auf einen Kopftön: vgl. Fig. 49, 2: wir sehen hier, wie eine solche Nebennote einen Terzzug von der ersten  $\hat{3}$  überflüssig machen kann (s. dagegen Fig. 32, 3—7); vgl. ferner Fig. 64, 1.

Zu 2: Bei der Unterbrechung  $\hat{3}—\hat{2} \parallel \hat{3}—\hat{1}$  kann die Nebennote dem ersten Kopftön gelten wie in Fig. 22 b, dem zweiten Kopftön wie in Fig. 22 a; 76, 2 usw.

Zu 3: Bei der Unterbrechung  $\hat{5}—\hat{2} \parallel \hat{5}—\hat{1}$  gilt sie zuweilen einer  $\hat{2}$ , s. dagegen Fig. 26 a und b.

Zu 4: Bei  $\hat{8}—\hat{5} \parallel \hat{5}—\hat{1}$  gilt die Nebennote der zweiten  $\hat{5}$ , s. dagegen Fig. 19, b.

Zu 5: Bei einer formweisenden Mischung der ersten Schicht können sich in den späteren Schichten Nebennoten auf alle Kopftöne beziehen, vgl. Fig. 30 a usw.

Zu 6: Hier fällt eine durch Höherlegung gewonnene scheinbare Nebennotenfigur, s. Fig. 23, auf den Grundton der VI. Stufe in T. 2, die aber erst die Mitte der Brechung  $C—A—F$  vorstellt, im Grunde sogar nur ein aus Anlaß von  $C^{5-6}$  ausgeworfener Baß ist.

Zu 7: Bei Uebertragung der Ursatzformen auf Einzelklänge, s. § 242 ff., geht oft auch die Nebennote mit.

Zu 8: Das Beispiel zeigt, zu welchen Spielen der Dehnung und Rhythmik eine Nebennote verhelfen kann.

Zu 9: Von besonderer Bedeutung ist die Nebennote im Basse, sie kann sogar, wie hier zu sehen ist, formweisend werden, vgl. § 189.

Von der Richtigstellung einer  $\flat\hat{2}$  durch die  $\sharp\hat{2}$  in den späteren Schichten

Von der umgekehrten Folge:  $\sharp\hat{2}—\flat\hat{2}$

Von der Nebennote in späteren Schichten

Zu 10: Von großem Reiz ist die Nebennotenfigur, wenn sie in den gleichen Werten wie die führenden Töne erscheint; im Choralsatz bei Seb. Bach gibt eine solche Figurierung des Basses den Anlaß zu seltsamsten Generalbaßnotierungen, die nur zu verstehen sind, wenn vom Gleichgang der Werte abgesehen wird, vgl. Fig. 125, 1. Das selbe gilt von ähnlichen Figurierungen in der Instrumentalmusik, vgl. Fig. 142, 1 und 2 usw.

Auch in der Rondoform, s. § 318 ff., spielt die Nebennote in der Verbindung der einzelnen Teile eine große Rolle.

### § 198

Von der Nebennotenbewegung 3—4—3 Die Nebennotenbewegung 3—4—3 kann mit 5—6—5 und 8—9—8 zusammengekoppelt werden; die Quintlage muß wegen Quintgefahr entfallen:

#### Fig. 77

### § 199

Von der synkopierten Form der Nebennotenbewegung der Terz: 3—4—4—3 Von altersher empfanden die Komponisten einen Drang zur Nebennotenbewegung der Terz, wenn es galt, eine Bewegung aufzuhalten, wobei sie mit richtigem Instinkt die Form wie bei Fig. 78 a umgingen und die Form wie bei b vorzugsweise pflegten, in der wie bei c auch schon die 3. Stimme angedeutet ist, vgl. Palestrina, Messe, Gloria, T. 9, 11 usw.

#### Fig. 78

### § 200

Von möglichen Verknüpfungen der Nebennotenbewegung 3—4—4—3 mit anderen Stimmen Fig. 79 zeigt mögliche Verknüpfungen von 3—4—4—3 mit 5—6—5, 8—9—8, 8—7—8, 8—7—8, mit 7—6—5, 7—6—7—8, 7—6—6—5, auch mit einer Nebennotenbewegung des Basses usw.:

#### Fig. 79

### § 201

Vom freien Gebrauch der Nebennotenbewegung 3—4—4—3 Solche Dehnungen und Aufhaltungen können sowohl der I., IV. und V. Stufe zugeordnet sein, als auch anderen Stufen und Einzelklängen, z. Bsp.:

#### Fig. 80

### § 202

In der Kunstübung der großen Meister, namentlich in Präudien- und Fugensätzen, wird von der Verkettung solcher Nebennotenbewegungen oft Gebrauch gemacht, häufig in der Weise, daß die Vorzeichen bei der Terz am Anfang und am Ende der Nebennotenbewegung wechseln und dadurch Gelegenheit zur Verknüpfung bieten wie  $\sharp 3-4-4-\sharp 3-4-4-\flat 3$  usw., s. Beispiele in Händel, Suite *Edur*, Präludium; Fuge *Gmoll VI*; Haydn, Sonate *Edur*, 1. Satz, usw.

Von der Verkettung mehrerer 3—4—4—3

## 6. Kapitel

### Züge

#### Allgemeines

### § 203

In der Folge der Stimmführungsverwandlungen rücken wir von der neuen Oberstimme immer weiter ab und gewinnen dafür wieder neue Schichten. Dadurch erfährt die Bestimmung der Züge eine den neuen Zielen angepaßte Wandlung.

Von den Zügen in späteren Schichten

Wie immer das Ziel aber sei, die dem Urlinie-Zug und den Zügen der ersten Schicht anhaftenden Eigenschaften bleiben die selben, und so bedeutet auch in den späteren Schichten ein Zug vor allem das Hauptmittel einer inhaltsbeschaffung in Durchgängen, d. h. der Beschaffung eines melodischen Inhalts: Immer bedeutet der fallende Zug einen Gang von der Ober- zur Mittelstimme, der steigende Zug einen Gang von der Mittel- zur Oberstimme.

### § 204

In allen Zügen, fallenden wie steigenden, wirkt sich das Gesetz des Kopftones aus, s. § 93, in seinem Forttragen tragen wir den Zusammenhang weiter, jede rückliegende Schicht bürgt für die nachfolgende, also auch für die Unteilbarkeit und Einheit der Züge in den späteren Schichten, so daß die Einheit im Vordergrund wie im Hintergrunde waltet.

Von der Einheit der Züge

Sei ein Zug bei der Ober-, Unter- oder Mittelstimme, seine Einheit bedeutet immer ein horizontales Ganzes, dem gegenüber die Vertikale zurücktritt:

### Fig. 81

Zu Bsp. 1: Nur durch das Festhalten an dem Kopftton erklärt sich deshalb z. B. eine Tonfolge wie die des Tenors bei c als ein Terzzug der Mittelstimme, vgl. Fig. 22 a und „Url. Tf.“ usw.

Zu Bsp. 2: Dieses Beispiel zeigt einen sehr gedehnten Terzzug: vier kleine Terzzüge, T. 1—3, 3—7, 7—13 und 13—16 senken  $g^2$  bis  $e^1$ , vgl. bei a und b. Ziel und Wirkung bloß des einen Gesamt-Terzzuges wäre hier aber so nicht zu erreichen gewesen, wenn nicht der Baß Mittel seiner organischen Prolongationen entsprechend zur Verfügung gestellt hätte: in den T. 1—3—13 die Brechung  $E-C-A$  als I—IV, wobei sich C in T. 3 gerade zu  $e^2$  einfindet, das so den Schluß des ersten wie den Anfang des zweiten Terzzuges vorstellt, und die Prolongation des Oktavzuges  $c-c^1$  in den T. 3—13, die den zweiten und dritten Terzzug bindet. Zu beachten ist im Dienste des Organischen ferner die Rhythmik der erwähnten Gliederung: in den T. 3—6 als  $2 \times 2$  Takte, nun beschleunigt in vier Ganze in T. 7—10, endlich in vier Halbe in T. 11—12; die in den T. 7—9 beschleunigten Terzzüge  $c^2-a^1$  bereiten den Terzzug in Halben in T. 11—13 vor, dessen zweiter Ton  $h^1$  den besonderen Terzzug  $h^1-a^1-gis^1$  aufweist; sodann bereiten die vier Halben T. 11—12 die Quartfolgen in T. 13 und 14 vor, die schließlich durch den Quintzug  $h^1-e^1$  in T. 15—17 übertrumpft werden.\*)

\*) Zur Feier des 100. Geburtstages von Brahms brachte eine Wiener Zeitschrift einen Aufsatz unter dem Titel: „Bemerkungen zu Brahms Formgestaltung“, worin in Bezug auf den Anfang der IV. Sinfonie zu lesen war: „Ein Thema, das durch sieben Terzen abwärts und hierauf durch sechs Terzen aufwärts schreitet, könnte an sich kaum den Anspruch auf sonderliche Originalität erheben. Nun höre man aber, wie aus diesem scheinbar dünnen Einfall der erste Satz von Brahms' IV. Symphonie gestaltet ist. Man höre erst einmal das Hauptthema selbst, wie durch Umkehrung der Terzen in Sexten jene kraus-schwankende Linie entsteht; wie durch Erweiterung der Sext — in Oktavensprünge der rollende Bogen der Melodie straffer gespannt wird, um schließlich in motivischem Spiel auf dem C zu verweilen; wie mit nachlassender Spannkraft das verkürzte und zu Quartan umgebildete Hauptmotiv stufenweise abwärts sinkt; wie dieses stufenweise Abwärts-

## Von scheinbaren Zügen

### § 205

Zwischen dem ersten und dem letzten Ton eines Zuges muß auch in den späteren Schichten eine durch die früheren Schichten gewollte wirkliche Beziehung im Ausmaß von mindestens einem Terzzug walten, denn wie beim Urlinie-Zug gehört auch zu jedem anderen Zug ein Durchgang, also versteht sich das Gleiche auch bei einem Quintzug, einem Quartzug, sobald er einem Quintzug gleichkommt, und einem Oktavzug.

Vom wesentlichen Merkmal eines wirklichen Zuges

### § 206

Wo eine solche Beziehung fehlt, ist die Tonfolge kein wirklicher Zug. Also bedeutet eine auch in Durchgängen — beliebig gegliederte — Tonfolge noch keinen Zug, wenn sie als Endergebnis nur einen Sekundschritt zeitigt, mag die Sekund höher oder tiefer liegen. Eine solche Verbindung durch Auskomponierung stellt nur eine mittelbare Tiefer- oder Höherlegung vor, § 147 ff. und 151 ff.

Die Auskomponierung eines Sekundschrittes täuscht einen Zug vor

Bei diesen Verbindungen kommt zwar ein Ziel in Betracht, aber keine harmonische Beziehung vom Ausgangs- zum Endton: Eine Non steht für eine Sekund, fallend wie steigend; eine Sept ist zwar ebenfalls gleich einer Sekund, nur steht eine fallende Sept für eine steigende Sekund, eine steigende Sept für eine fallende Sekund:

### Fig. 82

Die Beispiele unter 1 und 2 zeigen Nonfolgen für fallende Sekundschritte. Im Bsp. 3 ist bei b die Nonfolge  $d^1-es^2$ , T. 35—42, gleich einem steigenden Chromaschritt.

Die Beispiele unter 4 zeigen Septen für Sekundschritte.

schreiten selbst Motiv wird (ein Motiv, das im Verlauf des Satzes eine große Rolle spielt) und auf der Unter-, resp. Wechseldominante neue Kraft zur Kadenz gewinnt, die über Oktavensprünge bis zur None der Oboe emportreibt.“

Nicht ein Wort bezieht sich hier auf Musik überhaupt, auf diese Stelle im besondern, alle Tatsachen sind entstellt, verfälscht — so wurde Musik noch im Jahre 1933 gehört, mußte sie sich nicht über solchem Nichtwissen und Nichtkönnen endlich in die Ewigkeit zurückziehen?

Dagegen wäre es falsch, die Bewegung des Basses im Bsp. unter 5 b in den T. 9—10 als eine steigende Non zusammenzulesen, da über ihren Sinn die Ausfaltung laut 5 a entscheidet. — Im Bsp. unter 5 c fällt die Grenze des Quintzuges  $c^1—f$  beim Basse mit dem Anfang des Quintzuges  $a^2—d^2$  beim Sopran zusammen, s. T. 3; deshalb ist es hier unstatthaft, die Bewegung des Basses als  $c—(cis)—d$ , T. 1—4, zu lesen.

### § 207

Wie die Auskomponierung eines Terz-, Quart-, Quint- oder Oktav-Raumes mitunter einen Zug vortäuscht

Allein vom Sinn der Beziehungen, wie sie der Gang der Schichten erweist, hängt es also ab, ob die Ausfüllung eines harmonischen Raumes auch wirklich einen Zug bedeutet:

### Fig. 83

Nur scheinbar ein Terzzug liegt im Beispiel unter 1 vor.

Im Bsp. unter 2, vgl. Fig. 76, 3, verbietet der Charakter der Nebennote  $g^2$ , die Tonfolge  $b^2—f^2$  etwa als einen unterbrochenen Quartzug zu lesen, s. § 217. So wie nun aus eben diesem Grunde die Zugänge zu  $g^2$  und  $f^2$  hier nicht schon als wirkliche Terzzüge gelten können, ebenso stellen im Beispiel unter 3 die Zugänge zu  $E$  und  $Fis$  im Baß nicht wirkliche Züge vor, trotz dem Schein eines Quart- und Quintzuges. Nicht einmal ist beim Sopran der strenge Begriff einer Ausfaltung hier aufrechtzuerhalten, vielmehr liegt eine erzwungene Höherlegung vor von  $fis^2—(cis^1)—h^1$  für  $fis^1—(cis^1)—h$ ; der Baß wird nur vom Gang:  $\begin{matrix} (H) & - & D & - & E & - & Fis & - & H \\ I & & II & & V & & I \end{matrix}$  beherrscht.

## Vom Fallen und Steigen der Züge

### § 208

Von fallenden Zügen

Aus abgeleiteten fallenden Zügen werden mit der gleichen Folgerichtigkeit noch weitere fallende Züge abgeleitet:

### Fig. 84

Die Gliederung  $\hat{3}—\hat{2} \parallel \hat{3}—\hat{2}—\hat{1}$  samt den durch die abwärts-gestrichenen Noten gekennzeichneten Zügen gehört der ersten Schicht an, vgl. §§ 117 und 118, Fig. 33—34, die von  $g^2$  und  $f^2$

abgeleiteten gehören dagegen der zweiten Schicht, ebenso die Gliederung des Quintzuges, vgl. § 213. Vgl. ferner Fig. 42, 2; Fig. 30 a; 73, 3; 76, 3, usw.

### § 209

Nach Fühlungnahme mit dem Vordergrund kann z. B. der Anstieg zum ersten Urlinie-Ton in der Folge zu einer Diminutions-Einheit werden, die sich in Aufwärtszügen auslebt; diese führen nicht zu Urlinie-Tönen und gehören deshalb in die späteren Schichten: Von steigenden Zügen

### Fig. 85

### § 210

Der Baß gelangt zu Zügen, wenn er die Räume seiner Brechung mit Einschaltungen und Durchgängen füllt, § 257. Auch beim Basse sind fallende und steigende Züge zu unterscheiden, immer mit Kopf- und Zielton, nur daß ein fallender Zug niemals einen Urlinie-Zug vortäuschen kann, da der Baß mit der Urlinie nichts zu schaffen hat: Züge beim Basse

### Fig. 86

Nicht dringend genug kann zum Studium der Baßbewegung in besonderen in Seb. Bach's Werken geraten werden. Man beginne mit dem Studium in seinem Generalbaß-Büchlein, und versuche an diesen nur scheinbar einfachen Bässen die Züge zu bestimmen. Aehnlich verfähre man sodann mit den Bässen in Werken anderer Meister, lasse zunächst die Urlinie-Frage beiseite und suche den Sinn des Basses zu ermitteln, wenn freilich der wahre Sachverhalt schließlich doch nur durch Kontrapunktierung mit der Oberstimme festzustellen sein wird.

## Anmerkungen und Beispiele zu den einzelnen Zügen

### § 211

Bei Auskomponierung der Terzzüge in späteren Schichten kommt meist die Gliederung (Unterbrechung)  $\hat{3}—\hat{2} \parallel \hat{3}—\hat{2}—\hat{1}$  und die Nebennote in Frage (vgl. Fig. 42, 2; 22 b; 30; 73 u. a.). Zu den Terzzügen

## § 212

Zu den Quart-  
zügen

Fig. 87 versucht, den mannigfachen Sinn von Quartzügen in späteren Schichten darzustellen:

### Fig. 87

Zu 1: Die Beispiele erweisen, daß die Einheit des Quartzuges nur durch Kontrapunkt und Stufe mit Bestimmtheit zu ermitteln ist. In beiden Beispielen gestattet der Stufenwechsel nicht, Quart- für Quintzüge zu lesen.

Zu 2: Besondere Aufmerksamkeit beansprucht der Ablauf der Quartzüge 8—5 und 5—8 über einem Grundton, der eine I. oder V. Stufe bedeutet, oder über beliebigen anderen Stufen, die aus verschiedenem Grund den Charakter einer I. oder V. Stufe annehmen.

Zu 3: Namentlich, wenn der Quartzug beim Basse ist, wird das Gegengewicht der Stufen, die zur Feststellung des Sachverhaltes führen sollen, weniger durchsichtig und kräftig, d. h. der Zug betont die Einheit mehr durch seine melodische Folge als durch das Einbekenntnis der Stufen: Es ist so, wie wenn der Quartzug einer Ober- oder Mittelstimme vorläge, der über deutenden Stufen der Tiefe schwebt.

So ist die in der alten Musik zur Verbindung von Sätzen einer Suite, eines Concerto grosso usw. vielgebrauchte Quartformel wie bei a mehrdeutig: ob damit I—V oder I—II \*—V gemeint ist, kann nur dem Gewicht der Ausführung entnommen werden.

Im Beispiel unter b nimmt der Quartzug des Basses — trotz  $\frac{6}{3}$  über *B*, das auf eine I. Stufe in *g*-moll weist! — die Bedeutung des Grundtones der III. Stufe in Anspruch, die zur VI. geht, denn nur *B* im Sinne einer III. Stufe kann Kopftone des auch hier nicht wegzuleugnenden Quartzuges sein.

Das Beispiel c stellt den Quartzug dar, der in der III. Sinfonie von Beethoven die T. 28—93 des Scherzo bindet; die Brechung *B—F—D—F* gehört zu *B* allein, die Spannung des weiten Quartzuges erlischt erst mit dem Endton *Es*.

Im Beispiel d lehrt der fallende Quartzug, um wie viel deutlicher durch ihn die Wendung zum Klang der Moll-Dominante angezeigt wird als durch den steigenden Quintzug, s. das Chroma *Gis*.

Zu 4: Mit der Unteilbarkeit der Quart hängt es auch zusammen, wenn etwaige Betonungen des Terztones nicht schon als

Zielton eines wirklichen Terzzuges, sondern als Durchgang gewertet werden müssen, s. Fig. 14, 3 c und d; vgl. auch Fig. 40, 1, T. 1—7; usw.

Zu 5: Der Quartzug läßt auch eine Gliederung zu (vgl. Fig. 72, 1). Es wäre hier unstatthaft, den Kopf des 2. Terzzuges als Nebennote zu lesen; der Kontrapunkt unterstreicht den Parallelismus beider Teilzüge, und damit ist die Gliederung des Quartzuges gegeben, die aber von einer Unterbrechung im strengen Sinne sich unterscheidet (vgl. § 192).

## § 213

Die Fig. 88 zeigt außer der Unterbrechung, vgl. § 192, freiere Gliederungen im schematischen Aufbau und Beispiele: Zu den Quint-  
zügen

### Fig. 88

Bei 1 ist die Unterbrechung zu sehen, für die unter a auch ein Beispiel angeführt ist, s. T. 39—61; nebenbei: zu ihr tritt hier noch eine besonders wirkungsvolle Mischung. — Zu 2 vgl. in Fig. 41 und 72 die Beispiele 3 usw. — Zu 3 vgl. Fig. 30, 3 usw. — Zu 4 vgl. Bsp. b usw.

Das Beispiel bei c stellt im Grunde keine Gliederung vor, vielmehr eine Dehnung durch Einschaltung eines vom Kopftone abgeleiteten besonderen Quintzuges, vgl. Fig. 104, 3 (40, 4); 88 c usw.

Das Beispiel unter d zeigt eine sehr kunstvolle Verschränkung zweier Quintzüge.

Alle Arten von freier Gliederung kehren auch bei den Quintzügen des Basses wieder.

Auch gibt sich beim steigenden Quintzug des Basses, ähnlich wie beim Quartzug, ein Widerstreit kund zwischen der melodischen Einheit des Zuges und den Stufen.

## § 214

Beispiele von Sextzügen der späteren Schichten: Zu den Sext-  
zügen

### Fig. 89

Das Beispiel unter 1 zeigt eine Art Gliederung, die von einem Septzug der Unterstimme kontrapunktiert wird, das Beispiel unter 2 eine Gliederung mittels zweier Quintzüge. Der Sextzug im Bei-

spiel unter 3 ist nur durch Verlängerung eines Quartzuges entstanden, der zu einer tieferen Mittelstimme hinab schreitet, ist also nicht zu verwechseln mit der Umkehrung einer Terz, wie sie unter 4 zu sehen ist.

### § 215

Zu den Sept-  
zügen

Die Fig. 62, 1, 2, 3, 4, zeigt Septzüge: von Auskomponierungen einer Sept, die nur für einen Sekundschrift stehen (s. Fig. 82, 4), unterscheiden sie sich dadurch, daß sie die harmonischen Intervalle, zumindest die Terz hervorkehren.

### § 216

Zu den Oktav-  
zügen

Wo immer ein Oktavzug gebraucht wird, kommt für ihn als Einheit eine geschlossene Kadenz in Betracht. In Fig. 90 bleibt die Oberstimme im Grunde stehen: *gis*<sup>1</sup>. (Vgl. Fig. 54, 3; 73, 4; 95, e 4 usw.):

### Fig. 90

### § 217

Von der  
freiesten Form  
einer Unter-  
brechung

Außer den Unterbrechungsformen 3—2 || 3—1, 5—2 || 5—1, 8—5 || 5—1 und den freieren Gliederungen wie in Fig. 72, 1, 2; 88—90 gibt es noch eine Art von Unterbrechung, die wohl als die freieste zu werten ist; sie unterscheidet sich von einer Gliederung insbesondere dadurch, daß der Kontrapunkt seine erste Aufstellung wieder aufnimmt:

### Fig. 91

## Vom Abschluß der Züge

### § 218

Allgemeines

Die Züge bei einer Ober-, Mittel- oder Unterstimme sind zuende, sobald sie steigend oder fallend das durch den Zusammenhang geforderte Ziel erreicht haben.

Namentlich bei fallenden Quintzügen ist der Zug erst mit dem Eintritt des Grundtones vollendet, also in der Mitte des Zuges auch dann nicht, wenn dort durch die Terzbrechung ein Harmonie-

wechsel stattfindet. Das folgt schon aus dem allen Quintzügen zum Grunde liegenden Muster des Urlinie-Quintzuges, der, wie immer seine Gliederung sei, doch erst mit *î* zuende geht:

### Fig. 92

Zu 1: Die Erkenntnis der erst mit *f*<sup>1</sup> zuendegehenden ersten Quintzuges ist besonders wichtig für die Beurteilung des mittleren Teiles dieser Fuge.

### § 219

Die Einheit eines Zuges bei der Unterstimme macht es möglich, in den oberen Stimmen durch eine Brechung oder sonstige Diminution den Klang vorwegzunehmen, der erst zum Schlußton des Zuges gehört:

### Fig. 93

Für die Dauer der Durchgänge *E* und *D* gilt der Grundton *F*, die Gelegenheit der Durchgänge benützt aber die Auskomponierung des *C*-Dreiklanges in der Weise, daß sie die einzelnen Intervalle nach den Gesetzen des strengen Satzes abstimmt, eine sehr seltene und kühne Stimmführung.

### § 220

Das Gesetz vom Abschluß eines Zuges gilt im übertragenen Sinne auch bei einem Sekundschrift, d. h., erst wenn die Sekund wirklich erreicht ist, ist der Sekundschrift getan:

### Fig. 94

## Von der Verbindung zweier oder mehrerer Züge

### § 221

Bei der Verbindung zweier oder mehrerer Züge ist es unerläßlich, aus Hinter-, Mittel- und Vordergrund zu bestimmen, welchem der Züge die Führung zukommt: Gegenüber dem führenden Zug gelten die anderen nur als Kontrapunkte, mögen sie in gerader, Seiten- oder Gegenbewegung, im Außen- oder Innensatz verlaufen; je nachdem der führende Zug bei der Unter- oder

Von der Vor-  
wegnahme des  
Schlußklanges

Uebertragene  
Anwendung des  
Gesetzes vom  
Abschluß

Ueber den Be-  
griff eines  
führenden  
Zuges

Oberstimme festgestellt worden ist, sind die Kontrapunkte nun als Oberterzen, -Dezimen, -Sexten oder Unterterzen, -Dezimen, -Sexten zu verstehen.

### § 222

Absage an den Begriff des doppelten Kontrapunktes in der Dezime und Duodezime Aus dem Begriff eines führenden Zuges, der von Ober- oder Unterterzen, -Sexten kontrapunktiert wird, folgt, daß der Begriff des sogenannten doppelten Kontrapunktes der Dezime und Duodezime keinen Bestand haben kann. Der Begriff des doppelten Kontrapunktes gehört somit in die Reihe jener falschen Theoreme wie der Kirchentönen, Sequenzen, der bisherigen Deutung offener Oktaven und Quinten, vgl. Fig. 99, 1 a, b, c usw.

### § 223

Ueber die Mittelstimme Sodann ist es wichtig, bei Betrachtung der in der Ober- und Unterstimme laufenden Züge den Gang der Mittelstimme festzustellen: ob sie mit dem führenden Klang durchweg übereinstimmt, sich etwa am Anfang oder Ende zu ihm in Widerspruch setzt.

## Von Zügen in gerader Bewegung im Terzen-(Dezimen-)Satz

### § 224

Was bei einem Terzen-(Dezimen-)Satz in Frage kommt Bei einem Terzen-(Dezimen-)Satz kommt es darauf an, ob er im selben Klang bleibt oder zu einem anderen Klang fortgeht, ferner auf Ausmaß und Weite der Züge, demgemäß zeigt Fig. 95 Beispiele eines Terzen-(Dezimen-)Satzes beim Terz-, Quart-, Quint-, Sext- und Oktavzug:

### Fig. 95

Zu a: Die Beispiele 1—8 zeigen Terzzüge, steigend, fallend, im Sinne eines oder zweier Klänge, mit einer Unterstimme in Unterdezimen (2, 4), mit Vertretung für die erste oder letzte Dezime (7, 8); die unvermeidbare Gefahr von 5—5-Folgen beim dreistimmigen Satz ist aus 5, 6, 7 zu ersehen.

Zu b: Die Beispiele 1—3 bringen Unter- und Oberdezimen bei einem oder mehreren Klängen. Die Beispiele bei 4 zeigen Freiheiten verschiedener Art: im ersten Beispiel einen

Uebergang von 10—10 zu 6—6, wodurch dem  $C_3^5$ -Klang statt der aus dem Klang fallenden Sext wie bei 1 zuletzt die harmonische Terz gesichert wird; umgekehrt im dritten Beispiel den Fortgang zu einer vierten Dezime, wo, um  $cis^2$  wieder zu erreichen, die Oktave  $d^2$  geboten wäre.

Zu c: Bei 1 gilt trotz der ersten Dezime die Stufenfolge V—I gemäß der führenden Oberstimme; die dritte Dezime gibt Gelegenheit zu einer Art Kadenz anstelle der vierten Dezime, ohne daß aber der Grundsinn V—I dadurch verschoben wird. — In den Beispielen unter 2 führt die Unterstimme. In der Fassung  $\beta$  des ersten Beispiels leitet die Mittelstimme schon an dritter Stelle des Quintzuges zur  $\frac{6}{3}$ -Lage des Klanges, der erst zum letzten Ton des führenden Quintzuges gehört: bei einer solchen Fassung braucht der Quintzug nicht bis ans Ende zu gehen. — Das Beispiel unter 3 ist von einem Quintzug der Oberstimme beherrscht, nur daß an zweiter Stelle für das minder willkommene Intervall der Oktave eine Dezime gesetzt ist, als schickte sich der Satz zu einem Dezimensatz an.

Zu d siehe zunächst in Fig. 43 das Beispiel von S. Bach: die erste Terz der Ausfaltung wird durch einen steigenden Sextzug ausgedrückt, dessen letzte drei Töne wegen der Ausfaltung eine Tieferlegung erfahren; die Unterstimme bewegt sich in Unterdezimen, nur zu  $h^1$  wird eine Sext statt einer Unterdezime gesetzt.

Bei 1 der Fig. 95 d gesellen sich dem führenden Sextzug der Oberstimme Unterdezimen in der Unterstimme, die Mittelstimme setzt in der Terz ein: bei der ersten Unterdezime ergibt sich so der Klang  $\frac{5}{3}$ , der aber gemäß dem Klang des führenden Sextzuges nur als Vorhalt 6(—5) zu werten ist; ein anderes ist die Notwendigkeit, die durch den Gang der Mittel- und Unterstimme heraufbeschworenen Quintenfolgen auf irgend eine Weise zu beheben. — Bei 2 setzt die Mittelstimme im Vorhaltston der Quart ein, was mit der ersten Unterdezime den Doppelvorhalt  $\frac{6}{4}$  ergibt; bei Ober- und Mittelstimme sind Quintfolgen zu beheben. — Beispiel 3 zeigt, wie ein Sextzug Gelegenheit gibt zum Emporwerfen von Mittelstimmentönen über die Oberstimme, wodurch trotz der senkenden Wirkung des Sextzuges zuletzt doch die erste Lage beibehalten werden kann (vgl. Fig. 90).

Zu e: Bei 1 und 2 ist je nach Einordnung der Mittelstimme im Intervall der Quint oder Sext die 5—5-Gefahr zu sehen, die im Vordergrund zu beheben ist. — Bei 3 muß der Unterstimme die Führung zugestanden werden, trotzdem die Oberstimme den Urlinie-Ton hat; wäre doch die Oktave  $e^2—e^1$  durch  $h^1$  zu teilen unangebracht, weil dem C-Klang widersprechend (vgl. „Fünf Url.-Tf.“). — Beispiel 4 (vgl. Jhrb. II, S. 85 ff.) zeigt von T. 5 ab die Anlage wie in Beispiel 2, die Ausführung bringt aber eine Höherlegung der letzten Töne des Baßzuges. — In Beispiel 5 wird der führende Oktavzug des Basses mit einer Sextbrechung und einem Sextzug der Oberstimme in Oberdezimen kontrapunktiert.

### im Sextensatz

#### § 225

Beispiele von Zügen im Sextensatz:

#### Fig. 96

Bsp. 2 lehrt, daß der Sextensatz bei Quintzügen einem Chromenwechsel günstig ist. — Zu Bsp. 3 vgl. Fig. 53, 2, wo aber bei der Oberstimme zum vorletzten Ton des führenden Quintzuges die Intervalle 6 und 5 sich einfinden, wodurch der kontrapunktierende Quintzug der Unterstimme, anders als in Bsp. 3, kadenzmäßig (= II—V—I) abschließt. — Bsp. 4 zeigt bei Aufrollung auch des Hinter- und Mittelgrundes  $\overset{\hat{3}}{I}—\overset{\hat{2}}{II}—V$  den führenden Sextzug  $e^1—cis^2$  in Wahrheit als ein Untergreifen, als einen Zug der Mittelstimme, der im Vordergrund die Oberstimme innezuhaben scheint. Die Quintlage  $\overset{e^1}{Ais}$  zu Beginn des Sextzuges drohte mit Quintfolgen, dagegen half die 5—6-Auswechslung, die nun in den Sextensatz hinüberleitete.

### bei Seitenbewegung im Außensatz

#### § 226

Züge im Terzen- oder Sextensatz stellen auch bei Seitenbewegung des Außensatzes einen in sich geschlossenen Bezirk vor, hierbei bestätigt der liegende Ton zuweilen ausdrücklich den Sachverhalt, der bei den Zügen im Außensatz nur vermutet werden

konnte, oft aber fordert er eine Anpassung, die sich in einer Freiheit des Satzes der Züge äußert:

#### Fig. 97

Zu 1: Der steigende Quartzug der Oberstimme (= 5 6 7 8) führt; die Mittelstimme geht in Unterterzen, meidet aber zuletzt den aus dem Klang fallenden Sextton  $a^2$  (s. Fig. 95 b, 1 und 4).

Zu 2: Umgekehrt wird bei einem fallenden Quartzug der Oberstimme (= 8 7 6 5) oft 8—3 für 8—6 gesetzt, um von der klangfremden Sext abzurücken. Bei NB ist ein Beispiel aus Ein. Bachs Generalbaßlehre (III/1, § 17 a, b) angeführt, an dem er den sogenannten Telemann'schen Bogen (s. § 19) erklärt: der Zug der Oberstimme bringt Unterterzen, zu denen die bei  $\frac{8}{6}$  vom Generalbaß sonst geforderte 3 nicht hinzugefügt werden darf. — In den Beispielen unter 3 sind trotz dem Schein von Quartzügen nur Terzzüge mit Vorhalt zu lesen. — Bsp. 4 zeigt in einem Sextensatz der Ober- und Mittelstimme das klangfremde  $e^2$ , die „Wienerische Note“.

### Von Zügen in Gegenbewegung

#### § 227

Schon die Ursatzformen zeigen Züge in Gegenbewegung (s. Fig. 15, 2; 16, 2; 17, 2). Allgemeines

Der Satz der Gegenbewegung im Vordergrund hängt in erster Reihe vom Ausgleich in der Zahl der Töne, sodann von dem im einzelnen Fall feststellbaren Bedürfnis einer bestimmten Auskomponierung ab.

#### § 228

Die Beispiele in Fig. 98 zeigen den Satz bei Zügen von gleicher oder verschiedener Zahl der Töne: Beispiele und Anmerkungen zum Satz der Gegenbewegung

#### Fig. 98

Zu 1: Der Unterschied des Satzes bei a) und b) kennzeichnet den Abstand der gebräuchlichen, durchweg einseitig und harmonisch-summarisch gebundenen Satzweise wie bei a) von der wahrhaft kontrapunktischen bei b), die die Klänge selbständig

scheinen läßt, namentlich dem mittleren eine eigene Ziffer zuweist! So geringfügig das Beispiel auch scheint, vermag es dennoch dem Kundigen den Verfall unseres musikalischen Ohres zu bestätigen!

Im Beispiel unter 2 setzt sich ein Quartzug der Unterstimme mit einem Terzzug der Oberstimme auseinander: der Terzzug schaltet noch den chromatischen Ton *as*<sup>2</sup> ein, wodurch der Ausgleich in der Vierzahl der Töne erzielt wird.

In den Beispielen unter 3 a und b wird der Ausgleich zwischen einem Quart- und Quintzug gesucht; das Beispiel unter c weist bei der Unterstimme einen Quintzug auf, bei der Mittelstimme einen Quartzug und bei der Oberstimme Oberterzen zum Quartzug. — Im Beispiel 4 a tritt innerhalb der beiden Oktavzüge in Gegenbewegung zunächst ein Quint- gegen einen Quartzug, dann umgekehrt ein Quart- gegen einen Quintzug; bei b deuten die schrägen Striche die eigentlichen Intervalle an.

Im Beispiel unter 5 kontrapunktiert gegen den Oktavzug der Unterstimme der Quintzug der Mittelstimme *es—b* mit seinen Oberterzen. — Vgl. außerdem Fig. 56 c, wo der Sextzug der Mittelstimme gegen den Terzzug der Unterstimme auftritt; oder Fig. 87, 1, wo sich ein Sextzug der Ober- mit einem Septzug der Unterstimme auseinandersetzt, usw.

## Von Zügen in gemischter Bewegung

### § 229

Beispiele von Zügen in gemischter Bewegung:

#### Fig. 99

Beispiele und Anmerkungen zu Zügen in gemischter Bewegung

Zu 1: Wir sehen die Verbindung eines Quintzuges beim Basse mit einem Quartzug in Gegenbewegung beim Tenor, mit Oberterzen zum Quartzug beim Alt und Oberdezimen zum Basse beim Sopran. Führend ist allein der Quintzug des Basses einschließlich der zu ihm gehörenden Oberdezimen. Gegenüber dieser Wertung tritt zurück, was die Lehre vom doppelten Kontrapunkt sonst vermittelt (s. § 22). So ist der Sachverhalt auch bei b und c.

Zu 2: Auf den Oktavzug *f*<sup>2</sup>—*f*<sup>1</sup>, T. 1—4, folgt ein Uebergreifen, das die Nebennote *ges*<sup>2</sup>, T. 8, anstrebt, von einem Oktavzug des

Basses kontrapunktiert; dabei ergeben sich Teilzüge im Sexten- und Dezimensatz.

Zu 3: Der Außensatz zeigt zunächst die Verbindung eines Quint- und Sextzuges in gerader Bewegung, der Sextzug des Basses steht aber für eine Terzbrechung aufwärts: während die Brechung des *C*<sup>b</sup>-Klanges zuendegeht, setzt bei der Oberstimme (in T. 12) ein Sextzug in Gegenbewegung ein: beim dritten Ton des Sextzuges, *es*, erreicht die Baßbrechung den Oktavton *c*, den Grundton der I. Stufe, von hier zieht der Baß mit einem Quartzug zur V abwärts, über dem Grundton der V. Stufe trifft der Endton des Sextzuges ein, — nun bewegt sich über der V. Stufe der Durchgang der Sept, 8—7, der zum Allegro hinüberleitet.

## 7. Kapitel

### Brechung

#### § 230

Die Fig. 100 zeigt verschiedene Brechungsarten: bei einer Ober-, Mittel- oder Unterstimme, steigend, fallend, zu einem Drei- oder Vierklang führend:

Von Brechungen in den späteren Schichten

#### Fig. 100

Zu 1: Schon die Aufwärts-Brechung zu einem zweiten Urlinie-Ton ist einer späteren Schicht zuzuzählen, weil sie vor allem als ein Parallelismus zur Aufwärts-Brechung der ersten Schicht wirkt, die zum ersten Urlinie-Ton geführt hat. (Vgl. Fig. 40, 10; 93 usw.)

Wie denn auch sonst die meisten Brechungen parallelistisch gehalten sind, eine oder mehrere Mittelstimmen mit der Oberstimme verbindend, in einer Diminution aufgelöst und verhüllt, in den Werken der älteren Meister oft noch außerdem durch polyphone Schreibart verdeckt (vgl. Seb. Bach, Sonate III für Vl.-Solo, Pt. I, Nr. 3, Largo, Jhrb. I, S. 61), durch Uebergreifen zustand gekommen (vgl. Fig. 47, 2, oder Haydn, Sonate *Esdur*, Durchführung in „Fünf-Urlinie-Taf.“) usw.

Zu 2: Die Aufwärts-Brechungen hier, die zu Vierklängen führen, zeigen, welche Kraft ihnen innewohnt, wenn sie solche Nebennotenklänge, solche Intervalle zu tragen vermögen.

Zu 3: Wir sehen hier, wie jede Abwärts-Brechung einer Quint der Formel  $V-I$  gleichzusetzen ist (vgl. § 189, Fig. 69), möge sie im einzelnen beliebige Stufenverbindungen oder Auskomponierungen bedeuten; sämtliche Beispiele unter 3 führen zu Dreiklängen.

Die Beispiele unter 4 zeigen Abwärts-Brechungen, die zu Vierklängen führen.

Bei 5 ist eine Tieferlegung mittels einer Brechung durch die Unterquint zu sehen, die auf eine Nebennotenbewegung der Terz hinausläuft, s. Fig. 79, 80, und bei 6 eine Tieferlegung durch drei große Terzen.

Vgl. außerdem Fig. 30, b; 37, a; 40, 3; 40, 6; 68, a; 76, 4; 81, 2; 96, 4; 103, 1; 104, 1 usw.

## 8. Kapitel

### Vom Uebergreifen

#### § 231

Vom Uebergreifen in den späteren Schichten

Auch in den späteren Schichten dient ein Uebergreifen dazu, trotz fallender Richtung der Einsätze entweder:

die ursprüngliche Lage zu behalten oder eine Aufwärtsbewegung zu erzielen, sei es zum Zwecke einer höheren Nebennote, eines Aufwärtsdurchganges oder Zuges, einer Aufwärtsbrechung oder

bei einer Abwärtsbrechung zu verhüten, daß das Ziel unterschritten werde.

Zu erinnern ist noch, daß das Uebergreifen in den späteren Schichten sich ebenfalls in einem Ueber- oder Nacheinander auswirkt. (Vgl. §§ 129—133 und Fig. 41.)

#### § 232

Beispiele und Anmerkungen

Die Figur 101 bringt Beispiele des Uebergreifens in den späteren Schichten:

#### Fig. 101

Sämtliche Beispiele zeigen das Uebergreifen im Nacheinander. Im Bsp. 1 wird durch das Uebergreifen die Lage  $g^1$  beibehalten. — In Bsp. 2 bringt das Uebergreifen die Wirkung einer Nebennote hervor, da der Abstand zwischen dem Endton des ersten und dem Kopftone des zweiten Einsatzes eine Terz,  $e^1—g^1$ , beträgt.

Zu 3: Bei einem Quartabstand zwischen dem Endton des einen und dem Anfangston des anderen Einsatzes ergibt sich eine Reihe von Sekundsritten empor zur Nebennote; eine die Terzbrechung kontrapunktierende Synkope setzt den Einsatz bis zu dem Ton fort, der im Quintverhältnis zum Kopftone steht.

Im Bsp. 4 wirkt sich das Uebergreifen dreitonig aus.

Zu 5: Das Uebergreifen zielt auf die Brechung des Dreiklanges  $a—cis^1—e^1$ , demnach lägen zwischen den Einsätzen eigentlich Quartabstände; mit dem Uebergreifen im Nacheinander verknüpft aber Mozart eine Art Uebergreifen im Uebereinander, indem er den Kopftönen des zweiten und dritten Einsatzes Quint-Intervalle vorhängt, die ein Uebergreifen im Uebereinander erst möglich machen. Vgl. außerdem Fig. 23; 47, 2; 53, 5; 65, 6 usw.

## 9. Kapitel

### Vom Untergreifen

#### § 233

Die Figur 102 bietet Beispiele für ein Untergreifen in den späteren Schichten: Beispiele und Anmerkungen

#### Fig. 102

Im Bsp. 1 wird durch das Untergreifen die Lage beibehalten ( $h^1$ ); in Bsp. 2 wird der nächsthöhere Ton (als Nebennote) erreicht:  $h^2—c^3—h^2$ , ähnlich in Bsp. 3:  $es^2$  über  $g^2$  zu  $f^3$ ; in Bsp. 4 führt das Untergreifen zum nächsttieferen Ton:  $f^2$  zu  $es^2$ ; in Bsp. 5 und 6 wird durch das Untergreifen ein chromatischer und enharmonischer Schritt vermieden (s. § 248 ff.). Zu Fig. 7 vgl. Fig. 62, 2. Vgl. außerdem Fig. 39, 2; 54, 15; 64, 3; 96, 4 usw.

## 10. Kapitel

### Ausfaltung

#### § 234

Die Figur 103 zeigt Beispiele von Ausfaltungen in den späteren Schichten, immer in Bezug auf Fig. 43, die Ausfaltungsformen in schematischer Weise darstellt: Beispiele und Anmerkungen

#### Fig. 103

Zu 1: vgl. Fig. 43, b 1; auch Fig. 76, 2.

Zu 2: vgl. Fig. 43, b 4. Wie ich schon in § 141 sagte, besteht der übliche Satz dieser Ausfaltungsform in einem Stimmentausch (s. § 236), in der Folge von 10—10, 6—6; mehrdeutig wird aber diese Art Ausfaltung, wenn der Satz wie beim Beispiel a) freier ist, dagegen wieder deutlicher, wenn es wie im Beispiel b) um die Ausfaltung zweier Sexten geht. (Vgl. auch Fig. 53, 3.)

Zu den Beispielen unter 3 vgl. Fig. 43, b 5. Wir begegnen solchen Ausfaltungen ursprünglicher Terzen an verschiedenen Stellen einer Komposition, am Anfang, in der Mitte, am Schluß; das Beispiel c) bringt eine Ausfaltung von 8—6.

Zu Bsp. 4 (vgl. Fig. 43, c 1): Das Beispiel zeigt zwei Terzen im Aufsteigen.

Die Beispiele unter 5 gehören zu Fig. 43, c 2: Diese Ausfaltungsform bedient sich der 5—6-Auswechslung zur Vermeidung von 5—5-Folgen (s. § 164).

Zu Bsp. 6 (vgl. Fig. 43, c 5): Meist wird bei dieser Form ein Stimmentausch gebraucht, begibt er sich aber zwischen Ober- und Mittelstimme, wie in dem Beispiel aus Händel, dann kann die Unterstimme auch freier kontrapunktieren.

Das Bsp. 7 gehört zu Fig. 43, e 2.

Zu Fig. 81, 2, vgl. Fig. 43 a.

## 11. Kapitel

### Vertretung

#### § 235

Beispiele und Anmerkungen Für die Vertretung in den späteren Schichten seien in Fig. 104 einige Beispiele angeführt:

#### Fig. 104

Im Bsp. 1 verlockt die Dezime bei der ersten =  $\hat{3}$  zu weiteren Dezimen (vgl. § 173), wodurch mit auch die Nebennote  $g^2$  in T. 9 verdeckt wird. In eben diesem Beispiel fehlt zuletzt die =  $\hat{2}$  (vgl. Fig. 20, 1).

Zu 2: Um bei Tieferlegung der Terz des Klanges einer Sept zu entgehen, benützt der Komponist den konsonanten Durchgang, der

nun den harmonischen Brechungston vertritt (vgl. § 170 und Fig. 56, 2, und § 186, Fig. 66, b; 68, 7, 9—14).

Im Bsp. unter 3 (vgl. Fig. 40, 4 und 88, c) kann die Vertretung der =  $\hat{3}$  des Quintzuges durch die tiefere Terz den Anschein einer Schlußformel des strengen Satzes erwecken, in der vor dem absteigenden Leiteton der Tonikaton tritt (vgl. II<sup>1</sup>).

## 12. Kapitel

### Stimmentausch

#### § 236

Die Notwendigkeit, zwei Stimmen zu tauschen, tritt erst in den späteren Schichten ein, wo die schon beträchtlich angewachsene Diminution mit den Gesetzen der Stimmführung zu vereinen ist.

Vom Wesen des Stimmentausches

#### § 237

Einige Beispiele:

#### Fig. 105

Zu 1—3: Ein Stimmentausch gestattet den Klang beizubehalten (s. Fig. 95 b, 1, 4).

Zu 4: Zuweilen wird ein Stimmentausch angewendet, um durch einen Umweg eine Dehnung der Oberstimme zu erreichen.

Zu 5: Beim Basse kann z. B. die Notwendigkeit, eine frühere Lage wiederzugewinnen, die durch Abwärtsgang oder Koppelung zu tief geraten wäre, zu einem Stimmentausch führen. (Vgl. Fig. 56 d; Händel, Präludium, *B*dur, T. 29, 37, Jhrb. I.)

Beispiele und Anmerkungen

## 13. Kapitel

### Höherlegung

#### § 238

Glanzentfaltung des Instrumentes, Herstellung eines Zusammenhanges der Lagen, die Notwendigkeit neuer Inhaltsbeschaffung überhaupt, Betonung von Formteilen usw. können in den späteren Schichten eine Höherlegung veranlassen. Beispiele:

Beispiele und Anmerkungen

#### Fig. 106

Zu 1: Durch die Höherlegung wird die Coda betont.

Zu 2, a—d: Eine ursprünglich zugrundeliegende Ausfaltung erfährt durch die Höherlegung der tieferen Stimme ein anderes Aussehen; die höhere Lage kann oft über den Sinn der Ausfaltung wie über die obligate Lage überhaupt täuschen.

Zu 3: Das Beispiel a) dient einer Dehnung und einer eigenartigen rhetorischen Diminution; in Bsp. b) wird des Schlusses wegen die höchste Lage der Etude ausgespielt.

Vgl. Fig. 82, 2 b:  $d^1—es^2—e^3$ .

In Fig. 83, 3, T. 3, siehe  $fis^1—fis^2$ : hier setzt die Natur der Stimme dem weiteren Fallen eine Grenze, die Non-Sekund mußte vermieden werden, deshalb die Höherlegung.

## 14. Kapitel

### Tieferlegung

#### § 239

Beispiele und  
Anmerkungen

Beispiele für eine Tieferlegung in den späteren Schichten:

#### Fig. 107

Zu 1: Vgl. Fig. 76, 2, zweites Beispiel; Fig. 100, 2 und 100, 3 f. Die Nebennote  $c^3$  fällt zur Sekund  $h^1$ , der Weg geht über zwei Quinten, von denen die erste,  $c^3—f^2$ , sehr umständlich durch eine Oktavbrechung abwärts und eine Septbrechung aufwärts ausgeführt wird: Welcher Drang zur Diminution und wie organisch wirkt sie in Fühlung allezeit mit einer Stimmführung wie in Fig. 76, 2.

Vgl. auch in Fig. 76, 2, erstes Beispiel, die Tieferlegung  $h^2—c^2—h^1$ . — Ein buntes Spiel von Höher- und Tieferlegung kennzeichnet die Coda des Andante von Haydn, *Fmoll*, das rege Spiel der Lagen im Thema (s. Fig. 48, 1) noch überbietend!

## 15. Kapitel

### Koppelung

#### § 240

Von der  
Koppelung in  
den späteren  
Schichten

Die Koppelung verlangt, obgleich sie nur auf die Verbindung zweier Lagen zielt, dennoch eine Auskomponierung der Verbindungs-

wege; ihre Bedeutung liegt in ihrer inhaltzeugenden Rolle, eine nur äußerlich-flüchtige Verbindung der Oktaven, gleich einem Registerspiel wie z. B. in Seb. Bach's *Aria variata*, gehört nicht zu ihrem Wesen.

#### § 241

Beispiele von Koppelungen:

Beispiele und  
Anmerkungen

#### Fig. 108

Zu 2: Eine ganz wundersame Koppelung! Im Grunde ist das  ${}_1B$  in T. 98 dazu bestimmt, die letzten sechs Takte des Adagio zu tragen, zu durchklingen. Fordert aber der Schluß noch ein Anklängen der zwei- und dreigestrichenen Oktave und mußte deshalb die linke Hand zeitweilig die  ${}_1B$ -Lage verlassen, um der rechten Hand zu folgen, so erweckt im letzten Takt das letzte Achtel der linken Hand doch den Eindruck, als hätte  ${}_1B$  fortgeklungen! Außerdem erscheint der letzte Takt bis an den Rand gefüllt, eine Beziehung zum ersten Takt, auf die die Meister stets geachtet haben. Die Koppelung dient hier der obligaten Lage (s. § 268).

# Dritte Abteilung

## 1. Kapitel

### Uebertragung der Ursatzformen auf beliebige Einzelklänge

#### § 242

Von der Uebertragung der Ursatzformen im allgemeinen Durch alle Stimmführungsschichten geht die Neigung, die Ursatzformen, Fig. 9—11 u. 14—19, fortzupflanzen, so daß der Vordergrund solche Uebertragungsformen im reichlichsten Maße zeigt. Jederzeit und überall bewirkt die Uebertragung eine geschlossene Bildung, bei welcher die Ober- und Unterstimme mit ihren Grenzen den selben Raum einhalten. Solche Einheitsbildungen sind oft schwer zu entziffern, der Leser stoßt sich meist an den Quintteilern und anderen Einschaltungen, weil er sie im Sinne des Mittel- und Hintergrundes zu begreifen noch nicht gelernt hat. Vgl. dazu die §§ 28, 84, 115, 116, 117, 127, 131, 192, 194 usw.

#### § 243

Von der Uebertragung der Ursatzformen im besonderen, Beispiele und Anmerkungen Die Mannigfaltigkeit in der Uebertragung von Ursatzformen im besonderen zeigt Fig. 109:

#### Fig. 109

Zu a: Die Beispiele unter a 1 und 2 beziehen sich auf Uebertragungen mit der Wirkung eines Terzzuges =  $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$  oder  $\hat{3} \hat{2} \parallel \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ , vgl. Fig. 35, 1; 37 a; 42, 2; 73, 3; 85 usw. Hierher gehören auch Beispiele wie in Fig. 20, 4 oder 76, 2 usw., in denen die Urlinie-Töne  $\hat{7} \hat{6} \hat{5}$  nach Art von  $\begin{matrix} \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\ | & | & | \end{matrix}$  gesetzt werden.

Zu b: Das Beispiel bezieht sich auf einen Quintzug =  $\hat{5}, \hat{4}, \hat{3}, \hat{2}, \hat{1}$ , vgl. Fig. 35, 2; 89, 2 usw. Die Unterbrechungsform  $\hat{5}-\hat{2} \parallel \hat{5}-\hat{1}$  oder die freieren Gliederungsformen  $\hat{5}-\hat{3} \parallel \hat{5}-\hat{1}$ ,  $\hat{5}-\hat{3}, \parallel \hat{4}-\hat{1}$  kommen ebenfalls bei einer Uebertragung auf Quintzüge in Betracht, vgl. Fig. 42, 1; 87, 5; 88 b; 103, 1 usf.

Zu c: Besondere Aufmerksamkeit ist den Oktavzügen in Coda-Teilen zuzuwenden, auch wenn die Urlinie  $\hat{3}-\hat{1}$  oder  $\hat{5}-\hat{1}$  lautet, vgl. Fig. 54, 3; 73, 4; 99, 2 usw.

Zu d: Doch verbürgt die Uebertragung der prolongierten Baßformen des Ursatzes schon allein die Einheit, mag auch der Sopran keinen Zug bringen und sich wie immer ausdrücken: z. B. in einem Anstieg wie in Fig. 37 a, 39, 1; 46, 2; 104, 1 usw., auch wie in Fig. 39, 2, wo der Baß den Anstieg und den ersten von der  $\hat{3}$  abgeleiteten Terzzug zusammenfaßt usw.; in einer wie immer ausgedrückten Brechung wie in Fig. 40, 6; 41, 3 usw.; in einer Ausfaltung, s. Fig. 43 a und b usw.; in einer beliebigen Diminution, die auf einen stehenden Ton hinausgeht wie in Fig. 109, d 1; vgl. Fig. 99, 2, T. 1—4 und 5—9; auch in Fig. 109, d 2, vgl. Fig. 90, 1, ist die Stelle der Koloratur durch eine geschlossene Einheit ausgedrückt, sie liegt zwischen Anstieg und Urlinie-Abstieg, was deutlich nur auf die Dehnung von  $a^2$  hinweist. Damit ist der Einwand gegen die Koloratur an dieser Stelle widerlegt, sie ist hier gar nicht Zweck der Form, nicht einmal Hauptteil der Arie, nur ein Eingeschobenes, Dehnendes!

Zu e: Da die einstimmigen Bildungen im Vordergrund mehrstimmig sind, fällt es durchaus nicht schwer, die verborgene Baßformel ihres Satzes herauszuholen: Das Beispiel e 2 drückt in der Oberstimme gleichsam einen stehenden Ton aus, vgl. unter d, 1 und 2. Zum Durchgang im zweiten Viertel des T. 5 vgl. Fig. 104, 2. Zu Bsp. 3  $\gamma$  vgl. Fig. 33, a, zu e 4 vgl. das zu Fig. 109 a Gesagte.

Von größter Bedeutung ist es, sich namentlich bei Fugenthemen die verborgene Baßformel zu vergegenwärtigen, sie ist Schicksal der ganzen Fuge, s. in Jahrb. II die Darstellung der Fuge in C-moll von Seb. Bach, Wtp. Kl. I; vgl. Fig. 20, 1 und 2; 92, 1 usw.

Eines eigenen Satzes entbehrt auch nicht die sogenannte verzierte (Fermaten-)Kadenz, vgl. Ph. Em. Bachs Lehre vom Vortrag, §§ 30—31; nur ist es, um auf die Spur des Satzes und der Baßformel zu kommen, notwendig, von dem die Kadenz tragenden Grundton, meist  $V \begin{matrix} 6-5 \\ 4-3 \end{matrix}$ , zunächst abzusehen.

## Von unvollständigen Uebertragungen der Ursatzformen und von den Hilfskadenz

### § 244

**Allgemeines** Durch Weglassung des ersten Grundtones der Baßbrechung, der die Entwicklung begründet, ergeben sich die abgekürzten Formen:

#### Fig. 110

In allen solchen Fällen begreifen wir den Grundton *C* aus der Erfahrung der aufsteigenden Brechung auch im Nachhinein, zumal er doch auch zuletzt wieder erscheint. Nach hinten ist die Stimmführung abgeriegelt, d. h. den Tönen der IV., III. und II. Stufe ist nur der Zusammenhang mit der kommenden I eigen, nur auf diese weisen sie hin. Deshalb gehört trotz den schon dem kommenden Grundton geltenden Stufen der Raum bis zu seinem Eintreffen begrifflich sogar noch dem vorausgehenden Klang: gleichsam geht noch auf dem Boden des vorausgegangenen Klanges eine mit ihm neu beginnende Vorbereitung des zweiten vor sich, vgl. Fig. 93 und § 218. Die Zusammenhänge der rückliegenden Schichten geben Aufklärung über diesen Sachverhalt.

### § 245

**Im Besondern:** Zu Fig. 110 a: Entspricht der Ursatzform genau zwar nur die Baßform, die mit der I. Stufe einsetzt, so kann bei einem durch einen Quintzug der Oberstimme ausgedrückten beliebigen Klang, je nach Bedarf der Synthese, der Baß doch auch mit der V. Stufe beginnen, wobei es keinen Unterschied macht, ob der Quintzug der Oberstimme noch eine Gliederung dadurch erfährt, daß zur =  $\hat{3}$  schon die I. Stufe erscheint, wie in Fig. 92, 2; jedenfalls geht der Baß mit seinem Quintfall erst mit der im Sopran erreichten =  $\hat{1}$  wirklich zuende. Es versteht sich aber, daß eine solche abgekürzte Form = V—I auf alle Quintfälle der Haupttonart, in welchem Stufeninne immer übertragen werden kann, z. B. auf II (##) — V (= V—I) wie bei I.

Es wäre eine zu starke Belastung für die Synthese, wenn jede Uebertragung einer Ursatzform mit  $\hat{3}_I$  oder  $\hat{5}_I$  beginnen müßte; die Uebergänge von Klang zu Klang werden durch das Weglassen der I geschmeidiger.

Hierher sei denn auch Bsp. 3 gezählt, das, obgleich ein Ganzes vorstellend, immerhin das Wesen eines Prélude so weit wahr, als es nur einen Quintzug darbringt über V—I.

Zu 4: Da mit einem solchen Quintfall auch eine Bewegung der Oberstimme verbunden sein muß, so werden wir nicht selten dadurch Vorhalte, Neben- oder Wechselnoten gewahr, die sich freilich auch einfach über dem Grundton hätten zeigen können, nun aber auf einem eigenen Grundton zu stehen kommen, der eben die vorausgeschickte Oberquint ist. Wir sprechen dann von Vorhalts-, Neben- oder Wechselnoten-Harmonien. Jedenfalls ist die vorausgeschickte Harmonie mit dem Grundklang zusammenzuhören. Ob nun die Quint nachfolgt oder voranschreitet, ihre Zugehörigkeit zum Grundton, dessen Quint sie ist, bewirkt immer einen organischen Zusammenhang, dessen letzte Erklärung im ursprünglich vertikalen Zustand zu finden ist. Damit erklärt sich die oben erwähnte Abriegelung der Stimmführung nach hinten, wodurch erst die Hilfe an das Ornament deutlich wird: In diesem Sinne prägte ich den Begriff der Hilfskadenz.

Hierher darf Fig. 54, 2 gezählt werden, sowie das schöne Beispiel Fig. 56, 2 e (vgl. Fig. 40, 1 und 54, 13), wo im Grunde  $cis^3—dis^3—eis^3$  vorliegt, d. h.  $dis^3$  im Terzzug  $cis^3—dis^3—eis^3$   
A —  $\underbrace{Gis}_{\text{Cis}}$  — Cis  
10 — 5 — 10 wechselnotenartig durchgeht.

Zu 110 c: Die abgekürzte Baßformel stellt sich Hilfskadenzmäßig einem Quintzug zur Verfügung wie im ersten Beispiel, oder einem Terzzug wie im zweiten; trotz dem Grundton *B* in T. 4 des ersten Beispiels wäre es dennoch verfehlt, schon an dieser Stelle die III. Stufe anzunehmen, sie erscheint erst zuletzt als Frucht der Hilfskadenz. (Vgl. Fig. 82 c, T. 3—4 usw.)

Zu 110 d: Im ersten Beispiel bringt die Hilfskadenz einen neuen Klang im Dienste größerer Zusammenhänge heran, vgl. Tw. 8/9; das zweite Beispiel zeigt einen sogenannten zweiten Gedanken des

Sonatensatzes, das dritte Beispiel sogar ein ganzes Stück über einer Hilfskadenz. Vgl. Fig. 39, 2, T. 13—21; Fig. 73, 3 usw.

Zu 110 e: Im ersten Beispiel (vgl. Fig. 103, 5) bahnt die Hilfskadenz, in Quartzüge aufgelöst, den Weg zu den Oberquinten *A* und *E*; daß aber *D* und *A* nur als Töne der Brechung I—5 in Frage kommen, darüber entscheidet der Mittelgrund. — Im zweiten Beispiel tritt über der Hilfskadenz der erste Gedanke des Satzes ein.\*)

Besonders lehrreich ist das dritte Beispiel: Bausteine einer großen den Ton  $c^3$  als  $\hat{3}$  anstrebenden Brechung werden durch Hilfskadenzen herangebracht. — Das 4. Beispiel zeigt zunächst einen fallenden Terzzug als Einheit über einem im Grunde stehenden Baßton, die Folge aber zeigt, daß der Baß die Stufen II—V—I beschreitet, wodurch die Einleitung wie seherisch mit dem Hauptsatz durch die Hilfskadenz verbunden wird!

#### § 246

Vom Terzfall VII—V, Beispiele und Anmerkungen

Von einem Terzfall, der die Hälfte einer Abwärtsquint vorstellt, ist aber wesentlich der Terzfall VII—V zu unterscheiden:

#### Fig. 111

Zu a: In Dur können statt der diatonischen Form des vermeintlich auf einer VII. Stufe aufgebauten Klanges chromatische Zustände eintreten.

Zu b: In Moll ist der Chromenwechsel von vornherein gegeben. Das 2. Beispiel zeigt einen Quintsprung von der III. Stufe aufwärts, der eine Verbindung III— $\sharp$ VII vortäuscht, in Wahrheit gehört aber  $\sharp$ VII zu  $V^{\sharp 3}$  nach Art einer Hilfskadenz.

Zu c: Mit Hilfe eines solchen Terzfallles läßt sich sogar die Wirkung einer Non erzielen, also die vertikale Form einer  $\hat{9}$ —8 vermeiden (vgl. Fig. 64, 1).

Zu d: Für V—I kann zuweilen IV—I eintreten, doch so, daß  $IV^{\sharp 3}$  weggelassen und auf den Grundton der IV. Stufe sofort der Durchgang aufgesetzt wird, wodurch der Schein einer VII. Stufe entsteht: der wahre Sachverhalt ist nur von der ersten Weglassung aus zu verstehen (vgl. Ph. Em. Bach).

\*) Anton Bruckner war es nicht gegeben, einen musikalischen Gedanken, geschweige einen ersten Satz mittels einer Hilfskadenz zu eröffnen, daher der steife Eindruck der Gedankenreihe in seinen Werken, ein Gedanke steht gegen den andern meist mit der I. Stufe oder = I. voran!

### 3. Kapitel

## Auswerfen eines Grundtones

#### § 247

Wie Fig. 112 zeigt, vermag die Stimmführung Grundtöne auch so zu gewinnen, daß sie in der tiefsten Stimme Töne ausdrücklich auswirft, die der Sachlage nach sich ohnehin verstehen: Beispiele und Anmerkungen

#### Fig. 112

Zu 1: Zum Chroma mit Leittonwirkung wird oft der Grundton dieses Leittons eine Terz tiefer geführt; dadurch wird sowohl das Chroma verhüllt, wie zuletzt die stärkere Wirkung eines Quintfalles erzielt.

Zu 2 und 3: Wieder sind es die Chromen mit Leittonwirkung, die auch bei einer Kette von Terzen auf tiefere Grundtöne hinweisen: einmal aber in der Tiefe ausgeworfen, fügen sie sich zwangsläufig zu einer Kette von Hilfskadenzen, s. Fig. 110, 4. Der Sinn der Terzenkette als einer Diminution folgt aber dem Sinn der früheren Schichten, sie mag einen wirklichen Zug bedeuten oder nur eine Verbindung zwischen zwei Tönen als Höher- oder Tieferlegung. Zu 2 vgl. Fig. 106, 3; in Bsp. 3 stellen die T. 1—6 eine Vergrößerung der T. 1—2 des ersten Teiles vor, s. bei NB.

Doch nicht nur Chromen geben Gelegenheit zum Auswerfen eines Grundtones; so zeigt Fig. 102, 5, ausgeworfene Grundtöne bei einer Kette steigender diatonischer Terzen; in Fig. 107, 1 (vgl. Fig. 76, 2 und Fig. 100 f) weist der  $\frac{6}{3}$ -Akkord zur Nebennote auf den Grundton *C* hin, der ausgeworfen Gelegenheit gibt, in einer Aufwärtsbewegung zum Grundton der V. Stufe zurückzukehren, diesmal aber zu  $E^{\sharp}$ , wodurch auch die unmittelbare Folge  $E^{\sharp\sharp}$  vermieden wird, s. § 249.

Zu 4: Ein Auswerfen von Grundtönen mit allen Folgen einer reicheren Auskomponierungsmöglichkeit ergibt sich leicht auch bei fallenden Terzen. Die Grundtöne stellen dann, wenn auch in Quartsprüngen abwärts geführt, in Wahrheit Quintsprünge aufwärts vor im Sinne von Teilern, Quintausstrahlungen, s. § 279. Der Sinn der gesamten Bewegung ergibt sich aber aus den vorausgegangenen Schichten. (Vgl. Fig. 32, 2; 82, 1 usw.)

#### 4. Kapitel

### Vom Chroma

#### § 248

Beispiele und  
Anmerkungen

Einer Anwendung von Chromen im Leittonsinne begegneten wir schon z. B. in Fig. 38 a—c; 39, 3; 48, 1; 62, 1, 3, 7 usw.

Eine Anwendung von Chromen im Sinne von ♭2—♯2 bei ♭II—♯II oder ♯II—♯II war zu sehen z. B. in Fig. 31 a, b; 44, 2; 48, 1; 54, 8 a; 64 a; 74, 1, 2 usw.

Beispiele verschiedener anderer Anwendungsarten von Chromen:

#### Fig. 113

Zu 1: Hier liegt ein Chroma der Mischung in der Terz vor: ♭3—♯3 oder ♯3—♯3 in Übertragung auf einen beliebigen Klang, als sei er eine I; eine solche Mischung fördert die Auskomponierung.

Zu 2: Schon der Stufengang I—III<sup>♯3</sup>—V in Dur und der gleiche Stufengang in Moll mit III<sup>♯5</sup> und V<sup>♯3</sup> bringt einen Zusammenstoß von Chromen mit sich, s. Fig. 15, 1 b und 2 b, c; 3 b, c; 20, 2; 37 b; 41, 2; 76, 2, 2. Bsp.; 100 c, 2. Bsp.

Zu 3 a: Wird bei V<sup>♯7</sup> der Baß durch die Terz aufwärts gebrochen, so wird in Dur zur Vermeidung des verminderten Klanges die Terz erniedrigt, was zu einem Dur-Dreiklang führt; nachdem er seinen Dienst für die Auskomponierung geleistet hat, wird das Chroma widerrufen. In Dur verläuft die Ordnung der Chromen: ♯ ♭ ♯, in Moll: ♯ ♯ ♯. Somit erscheint die künftige Sept des Klanges zunächst als Quint eines Dur-Dreiklanges.

Zu 3 b: Eine Non zeigt sich bei der Brechung des Grundtones eine Terz aufwärts zunächst als kleine Sept. Im 3. Bsp. wird von ♭<sup>9</sup> ♯<sup>3</sup> ausgegangen, die Terzbrechung des Basses aufwärts führt dann zu einem Septklang, — eine solche Stimmführung ist selten.

Zu 4: Doch kann der Grundton der V. Stufe auch eine Terz tiefer fallen, bei dieser Gelegenheit kann sich ebenfalls ein Chromenwechsel ergeben.

Zu 5: Bei der Auskomponierung eines Klanges mit der Wirkung von ♯IV<sup>7</sup> ♭ wird die übermäßige Sekund vermieden und an ihrer Stelle der diatonische große Sekundschrift (8)—♯7—♯6—5 ge-

braucht, so daß aus dem Übereinander des erhöhten Grundtones ♯IV und der diatonischen Sept sich das Verhältnis einer verminderten Oktave ergibt; das gilt nur für die Auskomponierung (auch in einem Continuo), bedeutet aber keineswegs einen harmonischen Begriff, s. Bd. I. (Vgl. Fig. 80, 1.)

#### 5. Kapitel

### Vermeidung von chromatischen Schritten

#### § 249

Das Verbot von chromatischen Schritten im strengen Satze entfällt im freien; andererseits wird durch die im freien Satze geübte Vermeidung von unmittelbaren chromatischen Folgen, die die Möglichkeit einer reicheren Auskomponierung schafft, das so umgangene Verbot doch wieder aufgerichtet. Fig. 114 zeigt verschiedene Mittel zur Behebung chromatischer Schritte:

Beispiele und  
Anmerkungen

#### Fig. 114

Zu 1: Diese Beispiele erhärten die Freiheit, von chromatischen Schritten in allen Stimmen Gebrauch zu machen.

Zu 2: Der chromatische Schritt wird durch Einschaltung einer Nebennote vermieden, werde sie im Durchgang konsonant oder sonstwie gestützt oder überhaupt nicht. Auch im Beispiel aus Haydn ist der die Nebennote stützende Grundton nur als Durchgang zu werten, vgl. Fig. 87, 4. Ganz besondere Wachsamkeit des Ohres bezeugt das Beispiel aus Mozarts Rondo in D-dur. (Vgl. Fig. 7 b; 70, 2; 100 d.) Alle diese Beispiele erweisen, daß es dabei nur auf die Vermeidung der chromatischen Schritte ankommt, nicht aber auf die etwaige Bedeutung der Klänge.

Zu 3: Der chromatische Schritt kann auch durch zwei Nebennoten behoben werden (vgl. Fig. 89, 1).

Zu 4—6: Ferner können chromatische Schritte durch Züge auseinandergehalten werden.

Beispiel 4: Wenn die Oberstimme einen Terzsprung abwärts macht, so gewinnt sie dann die Möglichkeit, im Aufsteigen das erforderliche Chroma diatonisch zu bringen, vgl. Fig. 102, 5 und

in Beethoven op. 57, erster Satz, T. 217—220. — In Chopin's Etude 10<sup>xii</sup> (s. „Fünf Urlinie-Tafeln“) springt die Oberstimme sogar eine Sext abwärts und erreicht das Chroma erst nach Vollendung des Sextzuges aufwärts (s. T. 24—27).

Zu 5: Wie das 1. und 2. Beispiel unter 5 zeigt, lassen auch zwei fallende Terzzüge mit ihren Randtönen (s. § 260) die chromatischen Folgen vermeiden. Die weiteren Beispiele unter 5 bringen zwei Terzzüge übereinander mit der Wirkung von VII—V (vgl. Fig. 111): während die tiefere der beiden Stimmen den Weg zum Grundton des Chromas zurücklegt, geht die obere zum Chroma weiter; das ist eins der am häufigsten gebrauchten Mittel, chromatische Folgen zu beheben. Doch darf in solchen Fällen keineswegs schon ein Querstand (s. § 250) erblickt werden. Im Beispiel aus Chopin wird zur diatonischen Berichtigung des  $b^1$  eigens eine dritte Stimme herangeführt. Das letzte Beispiel unter 5 zeigt eine Umkehrung der Züge, die Oberstimme führt zum Grundton, die Unterstimme zum Chroma hinab (vgl. Fig. 39, 2; 40, 4; 82, 2 usw.): hier wird die chromatische Folge bei  $V^{\sharp-\#}$  behoben.

Zu 6: Durch einen Auf- und Abwärtszug beim Basse wird der chromatische Schritt vermieden: Der Klang über  $A_s$  kommt aber als ein  $\frac{5}{3}$ -Klang nicht in Betracht.

Zu 7: Unter Umständen führt die Enharmonie zu einem Chromen-Austausch: die Einschaltung eines enharmonischen Zustandes gibt Gelegenheit zu reizvollen Auskomponierungen, wobei man eine Art Anspielung auf das Kommende genießt.

## 6. Kapitel

### Vom Querstand

#### § 250

Beispiele und  
Anmerkungen

Andererseits weiß der freie Satz im Gegensatz zum strengen (s. II<sup>1</sup>, 226—227 und II<sup>2</sup>, 44—47) eine Folge von Chromen ohne wirkliche Beziehung erscheinen zu lassen, sie nur etwa als Mischung oder verschiedenen anderen Zielen zustrebend zu gebrauchen. Beispiele dafür:

Fig. 115

Zu 1: Überaus tief sinnig ist die Stimmführung im ersten Beispiel aus Seb. Bach: der durch die Mittelgrundschichten erweisbare Zusammenhang läßt erkennen, daß  $es^1$  — das Original liegt eine Oktave tiefer — nur einen chromatisch schmückenden Durchgang zu  $d^1$  bildet, daß deshalb der geringere Wert dieses Chromas auch das Chroma  $Fis$  des Basses in seinem tonikalisierenden Wert herabsetzt: der Grundton  $Fis$  ist überhaupt nur wegen  $es^1$  da. Ist  $es^1$  zu  $d^1$  fortgegangen, so ist dann auch die Rolle des  $Fis$  ausgespielt und  $F$  im Basse wieder umso mehr erwünscht als nur mit diesem Ton die Vorbereitung zur  $\sim 7$  im nächsten Takte erreicht werden kann! Daß  $Fis$  nicht zu  $F$  zurücksinkt ist verständlich, eher empfiehlt sich nach Ph. Em. Bach (s. Generalbaß), das  $f$  bei der Mittelstimme beizubehalten, hier sogar in der linken Hand, damit wir, wie er sagt, schon „den Griff in der Hand“ haben. In diesem Sinne besteht nun zwischen  $Fis$  des Basses und  $f$  der Mittelstimme überhaupt kein Zusammenhang, also kann die Folge auch nicht als gewollt organisch angesehen werden, also keinen Querstand vorstellen. Jeder der beiden Töne hat seine eigene Herkunft, sie gehören nicht zueinander. Daß im Vordergrund die Sechzehntelfigur der rechten Hand dennoch einen Terzraum auskomponiert entgegen dem wahren Tatbestand, der nur eine Sekunde kennt, hängt damit zusammen, daß der Sekundraum eine Auskomponierung im Sinne der früheren Motive nicht zugelassen hätte.

Im folgenden Beispiel aus Crüger liegen ebensowenig querständige Beziehungen vor. In den T. 2 und 3 des Beispiels sind  $cis^2$  und  $C$ ,  $fis^1$  und  $f^2$  ohne Beziehung zueinander, da hier Hilfskadenzen vorliegen, die ihre Bewegungen immer neu mit sich selbst, d. h. ohne Anknüpfung an Vorausgegangenes beginnen (s. § 110). In T. 5 liegt eine Mischung vor.

Zum Beispiel von Hans Leo Haßler, vgl. Bd. I, Fig. 170. Die Oberstimme komponiert eine verminderte Quint aus, die sich auf IV—V mit Einschluß eines konsonanten Durchganges stützt, und so kann die Vorstellung einer engeren Beziehung von  $g^1$  der Mittelstimme und  $G$  im Basse zu  $gis^1$  der Oberstimme nicht aufkommen.

Zu 2: Zuweilen ist das Bedürfnis nach einer Höherlegung die Ursache, daß eine Folge von Chromen auf zwei Stimmen verteilt wird: die Höherlegung wäre nicht zu erreichen, wenn auch das

Chroma die fallende Richtung beibehielt. So verstanden kann eine solche Folge von Chromen nicht als Querstand gelten.

Zu 3: Wenn im 1. Beispiel in rascher Folge *gis* und *g* sich hören lassen, so hängt das hier nur mit dem Verbot einer übermäßigen Sekund (*g—ais*) zusammen. Im 2. Bsp. wirkt die Hilfskadenz einem Querstand entgegen. Im Beispiel aus Beethoven verlangt die 6 der 5—6-Auswechslung in T. 2 das Chroma *Es* bei der Unterstimme, diesem Chroma aber schon im 4. Achtel der Oberstimme stattzugeben war nicht möglich, da bei der Mittelstimme, wie bei NB zu sehen ist, *es*<sup>2</sup> und *f*<sup>2</sup> gleichsam je zwei volle Takte liegenbleiben sollen und überdies ein *e*<sup>2</sup> im 4. Achtel des T. 2 das *e*<sup>2</sup> in T. 3 empfindlich schädigen müßte. Alle diese Notwendigkeiten setzen in T. 2 *es*<sup>2</sup> und *e*<sup>1</sup> völlig außer Beziehung, so daß von einem Querstand nicht gesprochen werden kann.

## 7. Kapitel

### Diminution

#### § 251

Geschichtliches zur Diminution und nähere Bestimmung des Diminutionsbegriffes

Zwar wurde schon an vielen Stellen des Werkes der Diminution in dem ihr wahrhaft zukommenden Sinne gedacht, doch ergab sich noch keine Veranlassung, den Begriff auch historisch zu fassen. (Vgl. 1. Abschnitt, 4. Kap., Seite 20—24, 26—27, 28; §§ 26, 30, 46, 49—52, 83, 85, 116.) Hier, in dem besonderen Kapitel über die Diminution, soll das nun nachgetragen werden, zumal erst damit eine sichere Grundlage für die Lehre und Praxis der Diminution gewonnen werden kann.

In der Musik, die bestimmt war, ihre höchste Steigerung in der Abwendung von allem Stoff der Welt, im Gleichnis ihrer selbst zu erreichen, regierte anfangs nur der Zweck des Wortes, Marsches, Tanzes. Nicht nur war es so in den vorhistorischen Zeiten der Irrationalität, sondern noch lange auch in den historischen des Kontrapunkts, der Monodie, der neuerfundenen Vokalformen, die zunächst ohne weiteres auf Instrumente übertragen wurden — das Wort allein zeugte die Tonfolge. Hauptträger und Hauptbildner dieser Musik war der italienische Mensch, dessen angeborener

romanischer ratio es entsprach, auch in die Musik durch Worte als Organe der Gegenständlichkeit hineinzusehen.

Zufolge dem Naturgesetz des Wachstums, dem Alles unterworfen bleibt, was körperlich oder geistig einmal ins Dasein getreten, rief die Musik nach weiterer Auswirkung in der Zeit, nach Dehnung des Inhaltes von selbst. Dem stand aber der langsamere Gang des Textes entgegen: Die Grenzen von Wort und Musik lagen denn auch lange noch beisammen sogar in der Zeit, in der der Kontrapunkt schon Diatonie und Züge und damit die ersten Voraussetzungen der Musik als Kunst erobert hatte. Man verfiel dann, um dem Bedürfnis der Musik nach Tunlichkeit entgegenzukommen, wohl auch um den klimatisch so glücklich bedingten Trieb nach schönem Sang zu entsprechen auf die Verzierung einzelner Tonfolgen, ja einzelner Töne, die Diminution genannt wurde. Aber wo und wie immer diese Art Verzierung eingesetzt hat, das zeugende Wort schlug durch: die Bindung der Verzierungen ging doch nur zu den Worten allein, nicht zueinander, so daß ihnen in Bezug aufeinander Logik, Maß und sonst Alles überhaupt fehlte, was sie wahrhaft musikalisch-organisch hätte wirken lassen können. Man stand so nur vor Launen der Eitelkeit, nicht vor einem Zwang der Musik, zumal die Verzierungen in den selben Stücken von Mund zu Mund wechselten.

Auch was sich dazumal in der Instrumentalmusik begab, konnte noch nicht weit von den Anfängen fortrücken, die — wie gesagt — nur in der einfachen Übertragung vokaler Sätze auf Instrumente bestanden haben. Wohl forderte nebst dem Naturgesetz des Wachstums auch das Eigenleben der Instrumente eine Dehnung des Musikstoffes, wohl suchte die instrumentale Diminution in Fuge, Toccata, Ricercare, Sonate, Ouvertüre usw. gleichsam sich selbst, aber dem italienischen Menschen lag nur die wortgezeugte Diminution im Blute, der er deshalb unbewußt den Vortritt gab. \*) Deshalb ver-

\*) In dem Werk „Aufführungspraxis der Musik“ von Dr. Robert Haas, Professor an der Universität Wien und Vorstand der Musiksammlung an der Nationalbibliothek Wien (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931), sind in Beispiel und Text alle nur wünschbaren Belege für die erste italienische Praxis der Diminution zu ersehen. Durch die fast unbegrenzte Fülle des gesamten auch die spätere Diminution der Deutschen einschließenden Materials führt der Verfasser mit gründlichstem Wissen und kräftigem unbestechlichem Urteil. (Vgl. auch vom selben Verfasser: „Die Musik des Barock“, ebenda 1928.)

sagte er sich auch in der Folge der deutschen Instrumental-Diminution, trotzdem diese allein die Wahrheit einer aus sich selbst entstandenen, in eigenen Gesetzen absolut sich auswirkenden Musik heraufführte. Zuletzt freilich ist alle italienische Wort-Ton-Diminution, die der opera seria und der noch jüngeren Epochen, mit allen ihren Formen dennoch zusammengebrochen, und zwar nicht allein weil sie dem Text nicht die Treue hielt, sondern mehr noch, weil sie — was zunächst gar nicht geahnt wurde — mangels jeglicher organischer Bindung die Wahrheit der Musik verleugnete. Die absolute deutsche Diminutionskunst erwies das e contrario zur Genüge! Mit dieser aber konnte der italienische Musiker nicht Schritt halten — naturam expellas furca . . . ., und so blieb ihm bis auf den heutigen Tag nichts übrig als in erster Linie an der wortgezeugten Diminution, hauptsächlich in der Oper festzuhalten, daneben bestenfalls Programmusik zu machen, die immerhin in die Nähe von Wort, Bild und Begriff weist. Nebenbei: auch die italienische Programmusik mußte schließlich hinter der deutschen zurückbleiben, weil dem italienischen Musiker die Erziehung zur absoluten Diminution fehlt, die unerläßliche Voraussetzung sogar einer Programmusik ist.

Nur ein einziges Mal, in Domenico Scarlattis Genie offenbarte auch der italienische Geist eine hinreißende Befähigung zur absoluten Diminution. Aber gerade er, der Freund Händels, den auch der letzte Meister deutscher Tonkunst Johannes Brahms ins Herz geschlossen hatte, blieb in seiner Heimat ohne jede Nachfolge und in seinem einmaligen Werte völlig unerkant. Nur billig wäre es, dieses in Italien vereinsamte kostbare Genie sozusagen in den Verband der deutschen Genies aufzunehmen, mit denen es so eigenartig die Kunst der absoluten Diminution teilt.

\*

Die durch den Protestantismus bedingte innige strenge Pflege des Choral — ein wesentliches Verdienst Luthers — bewahrte den deutschen Musiker von der Entgleisung in ein musikalisch ungegründetes Verzieren, zumal auch das deutsche Klima ein nur schönes Singen wenig begünstigt. Folgerichtig blieb die deutsche Orgelkunst mit Form und Diminution zunächst im Banne des Choral, immerhin aber gewann sie allmählich, soweit die Orgel es nur zu-

ließ, den Weg auch schon ins Freie der absoluten Diminution, wo sie Dienst am Wort nicht zu versehen brauchte. Dazu kam die besondere Art der Deutschen, sich vom überdeutlichen Wort eher abzuwenden, als es Musik zeugen zu lassen, die sich nun in umso stärkerer Vorliebe für Instrumentalmusik äußerte. Sich selbst überlassen mußte so die deutsche Diminution den Weg zu sich finden und fand ihn dank der Vermittlung durch die unvergleichlichen deutschen Genies, die ihr auf von mir geschilderten Wegen die äußerste Organik abgewannen.

Ich bin mir bewußt, mit dieser Betrachtung als Erster den tiefsten Unterschied zwischen italienischer und deutscher Diminution, oder was das selbe: zwischen italienischer und deutscher Musik aus dem Geiste der Kunst erkannt und festgelegt zu haben. Dieser Unterschied ist aber nicht so aufzufassen, als wäre innerhalb der musikalischen Kunst die italienische nun gleichbedeutend mit der deutschen, nein, auch das will deutlich ausgesprochen sein: Noch immer an das Wort gebunden, kann die italienische Musik nur als eine Vorstufe zur deutschen gewertet werden, so wie in vorausgegangenen Epochen z. Bsp. die Irrationalität, die ersten kontrapunktischen Versuche, die ersten Wege der italienischen Diminution usw. doch nur Vorstufen in der Entwicklung der Musik bedeuten, keinesfalls aber gleichwertige Zustände. (Mögen nun auch die Geschichtsschreiber der Musik diese Unterscheidung endlich zum Nutzen ihrer Darstellung erkennen!) Dagegen spricht noch keineswegs das Gleichzeitige so verschiedener Kunststufen, einer Vor- und der Höchststufe. Lehrt doch ein Blick auf die Natur, daß sie nicht nur ein Entwicklungs-Nacheinander, sondern auch Nebeneinander aufzeigt. Sind nicht Genie und Durchschnitt ein solches Nebeneinander zweier Menschenstufen? (Vgl. Fig. 13.) Das Maß aber für die Bewertung von Entwicklungsstufen rührt — um endlich das Entscheidende zu sagen — von der Kunst als Idee her. Wer je in das Wesen einer Idee, in ihre Geheimnisse geschaut hat, weiß, daß sie als Element einer ewigen Ordnung sich immer gleich und unzerstörbar bleibt: mag auch sie nach Jahrtausenden aus dem Vordergrund des Lebens, den wir Chaos zu nennen belieben, der Menschheit doch zuletzt entschwenden, sie hat auch noch dann Teil am Kosmos Gottes als dem Hintergrund aller Schöpfung aus dem sie stammte.

O, hörten doch die Menschen, philosophische und unphilosophische, endlich damit auf, dem Sinn des Lebens nachzugrübeln, dessen angebliche Sinnlosigkeit zu beklagen! Wie können sie erhoffen auf den wahren Sinn des Lebens zu stoßen, wenn sie, mit endlichen Organen behaftet, bei jedem Anfang gleich das Ende, bei jeder Verheißung gleich die Erfüllung, bei jeder Guttat gleich den Lohn und jeder Untat Strafe sehen müssen, um Anfang und Ende überhaupt zu begreifen oder auch nur zu erahnen! Das „Chaos“ im Vordergrund geht aber mit dem Kosmos im Hintergrund, es ist eins mit ihm; alle Zeitkürzen des Chaos fallen in die unendlichen Zeitweiten des Kosmos, lernen wir endlich das „Chaos“ demütig verehren und lieben um des Kosmos willen, der Gottes ist! An dem Kosmos und seinen Ideen teilhaben, das allein bedeutet Schönheit des Lebens, die wahre Unsterblichkeit in Gott!

Zur Verdeutlichung dieser Betrachtung ein Beispiel, ein Chorsatz von Hans Leo Hassler:

**Fig. 116**

Daß dieser Tonsatz auf einen Text komponiert ist, ist leicht zu bemerken; er gibt die Prosodie des ursprünglich madrigalen Gedichtes getreulich wieder, siehe die Lagerung zwischen den Kommazeichen, die die einzelnen Zeilen wie auch die den ersten Silben geltenden Auftakte deutlich ausprägt. In rhythmischer Hinsicht entspricht die Ordnung  $2 \times \frac{3}{4}$  in T. 1, 3, 9 und 11 der Notierungsweise der damaligen Zeit, mit der im Grunde für eine fehlende kontrapunktisch genau durchgearbeitete Unterteilung eine dadurch notwendig gewordene beiläufige Freiheit im Vortrag unbewußt angedeutet und gefordert wurde. In den T. 2, 4, 8 und 10 rührt die scheinbare Ordnung  $3 \times 2$  von der Eingliederung des Auftaktes her.

Und doch, wie unabhängig ist das Tongebilde vom Wort andererseits! Bekanntlich wurde Hasslers ergreifende Weise später dem Choral unterlegt, bald auch schwebte über ihr sogar der göttliche Geist Seb. Bachs, der sie mehrmals setzte (vgl. die verschiedenen Fassungen in der Sammlung der Choralgesänge von Erk bei Peters). Also diente die selbe Weise auch einem kultischen Text — war doch der Choral sozusagen ein musikalischer Glaubensartikel des Protestantismus.

Zur Vollendung im absolut musikalischen strengsten Sinne fehlt Hasslers Tonsatz gar nichts. Im Vordergrund zeigt die Oberstimme als Höherlegung  $fis^1—fis^2$  eine bestimmte Auskomponierung des *D*-Durklanges, die auf  $\hat{3}$ ,  $\hat{2}$ ,  $\hat{1}$  zurückgeht, ebenso bestimmt ist alle Bewegung der Unterstimme als Auskomponierung der Baßbrechung  $I—V—I$ : ein Ursatz, der den Vordergrund trägt, ist damit unzweifelhaft gegeben. Andere Sätze zu Hasslers Oberstimme wie z. B. in Erks Sammlung Nr. 53, 54, 56 usw. (S. Bach) stellen nur einen äußerlichen Tribut vor an das damals geglaubte phrygische System (vgl. Bd. 1, S. 70 ff.), eingegeben und wie eingefordert nur durch den Schlußton allein, der aber als Terz der Tonika im Dursinne einzig richtig zu verstehen ist (s. Nr. 55, 57, 58): gerade die durch das Ganze erzielte Bestimmtheit des Dur hat Hassler zuletzt den unvollkommenen Ganzschluß erlaubt, hinter dem sich  $\hat{1}$  doch von selbst versteht.

Bei der Knappheit des Tonmaterials in Hasslers Tonsatz müssen einige Auskomponierungskühnheiten auffallen, die aber alle gegründet sind: In T. 1 fehlt  $a^1$  — die Brechung würde  $fis^1—a^1—d^2—fis^2$  gefordert haben — doch versteht sich  $a^1$  aus dem Klange, so daß es auf dem Wege zu  $d^2$  auch fehlen kann. Die Diminution des für  $a^1$  eintretenden Tones  $h^1$  erfolgt durch die Terzauskomponierung auf- und abwärts:  $h^1—cis^2—d^2—cis^2—h^1$ . Genial ist der Satz des in der ersten Schicht über *G* des Basses durchgehenden  $fis^1$  (=  $G^8—7$ ): der Durchgang wird durch den Grundton *H* konsonant gemacht. In T. 5 gehen mit der Auskomponierung der Oberstimme im *A*-Klang Unterdezimen im Basse mit. Die T. 6—8 bringen die Auskomponierung der Abwärtssext  $d^2—fis^1$ , die T. 9—10 die der Abwärtsquint  $e^2—a^1$  — anstelle von  $a^1$  in T. 10 tritt  $cis^2$ , um die übel klingende Septsumme  $e^2—fis^1$  zu verhüten — in T. 10 erfolgt, um die obligate Lage zu wahren, endlich die Tieferlegung,  $fis^1$  als  $\hat{3}$  für  $fis^2$ , auf die  $fis^1$  in T. 8 schon vorbereitet hat. An dieser Deutung ändert die kontrapunktische Technik der damaligen Zeit, die durchweg an  $\frac{5}{3}$ - und  $\frac{6}{3}$ -Klängen festhält (vgl. Bd. I, S. 209 Anm.), durchaus nichts: so stark wirkt hier schon der Ursatz,

daß wir Durchgänge, die die frühere Schicht als dissonant aufzeigt, nicht verkennen, auch wenn sie sich im Vordergrunde konsonant geben.

Trotz ihrer Herkunft vom Text ist diese Musik hier völlig kunstrein, klar, organisch in sich selbst, wie eine Nur-Musik überhaupt im Gegensatz zu einer Wort-Musik: Deshalb konnte sie sogar auf Wiederholungen in der Auskomponierung verzichten, wie sie sich sonst zum Erweis von sogenannten „Motiven“ einstellen (s. § 50; daß auch die Kürze der Komposition und das vokale Element mit gegen „Motiv“bildungen standen, sei zugegeben.

Nun zum Wichtigsten: Daß ein Tonsatz wie der in Fig. 116 ein Verzieren nach italienischer Art nicht zuliebe, muß jedermann einleuchten. Die sich selbst so satt befriedigende musikalische Vollendung unterband von vornherein jedes Gelüste nach einer Inhaltsdehnung durch nur äußerliches Verzieren. Zumal als der Choral-Text hinzutrat, verbat es sich auch durch das Wort. Ein Verzierungsspiel könnte in einem solchen Falle nur zu einem „Choralvorspiel“ führen — vgl. z. B. in der Sammlung „Choralvorspiele alter Meister“ von Straube (Pt.) Nr. 21 —, doch stand einer solchen Form der freieren Diminution, der wahren Diminution, die Anfang und Ende nur aus und durch sich selbst gewinnt, die Bindung an die canonischen Wiederholungen noch entgegen, hinter der schließlich doch die Bindung an das Wort als letztentscheidend sich zur Geltung brachte. Also mußten zur wahren Diminution andere Wege gesucht werden, eben die, die unsere großen Meister gegangen sind.

Der unter NB. in Fig. 116 beigefügte Tonsatz von Hugo Riemann zeigt das neuzeitige verhängnisvolle Ueberwuchern der „Stufe“ in ausschließlich vertikalem Sinne, das den kontrapunktischen Fluß des Basses, also auch der Mittelstimmen unterbinden muß, komme er durch eine Satztechnik wie die von Hassler oder durch eine reichere melodische Auskomponierung wie z. B. die von Seb. Bach zustande.

## § 252

Von Figurierungen im Besondern und von der kleinen Schreibart

Zwar ist aller Vordergrund Diminution, doch lassen sich darin im besondern zunächst Figurierungen unterscheiden, die sich auf ebenfalls im Vordergrund ersichtliche Vorbilder beziehen. Das

Auftreten von Vor- und Nachbild (Figurierung) im Vordergrund, die Gegenwart zweier Schichten im Vordergrund, bewirkt die Täuschung, als gehörte das Nachbild nur dem Vorbild im Vordergrund, nicht durch dieses auch einem Hinter- und Mittelgrund.

In den Meisterwerken fällt die Entzifferung auch solcher Figurierungen trotzdem oft schwer genug, wie die folgenden Beispiele zeigen:

## Fig. 117

In Bsp. 1 sind Vor- und Nachbild unter a) und b) dargestellt: die Ableitung beider aus dem Mittelgrunde ist den anderen Bildern zu entnehmen. Die erste Zeile stellt den von der  $\hat{3}$  abgeleiteten Terzzug der ersten Schicht vor; die zweite Zeile fügt die Synkope  $\sim 6-5$  ein; die dritte Zeile bringt die Diminution in Achteln, dem gemäß auch den Auftakt als Achtel; bei a) erscheint die Diminution in Sechzehnteln, auf die die Unterteilung des  $\downarrow$ -Auftaktes mit  vorbereitet, im Auftakt tritt  $h^1$  als Nebennote auf; die nächste Zeile bringt ebendieses  $h^1$  an der Spitze des Taktes, wodurch der Hilfsklang die Wirkung von  $V^7$  gewinnt, die Auskomponierung rollt als  ab, zweistimmig, mit nachschlagenden Quinten; endlich die Figurierung bei b), bei der die letzten Zwei- und dreißigstel des Auftaktes,  $cis^2-his^1$ , die chromatische Füllung von  $h^1-eis^1$  vorbereiten! Nur aus der Empfindung dieses Sachverhaltes kann der Vortrag der Figurierung bei b) überhaupt gelingen.

\*

Bei der Wiederkehr von Vor- und Nachbild, z. B. in Vorder- und Nachsatz oder in den Teilen einer Liedform, werden die Figurierungen immer reicher ausgestattet; solcherart zeigen sie sich wie von organischem Wachstum durchflutet, das auch zur Bindung des Ganzen beiträgt. (Vgl. z. B. Chopin, Nocturne, op. 15 II; Etude op. 10 XII usw.)

Daß der Vordergrund manchmal nur eine einfache Figurierung des Ursatzes bringt, wurde schon in § 26 gesagt.

\*

Im strengsten Sinne gehören hierher auch die Variationen als Kunstform. Mochten sie ehemals welchen Titel immer getragen haben, wie: Variationen, Doubles, Agréments, Partita (= Choral-

Variationen) oder sich in den Formen der Chaconne, des Passacaglio, des Rondo (Em. Bach!) bergen, später auch in Sätzen der Sonate oder Sinfonie erscheinen, häufig genug in den ersten Sätzen, wie bei Haydn (!), Mozart, Beethoven usw., sogar in den mittleren, langsamen, so vor allem bei Haydn (!), auch bei Beethoven (IX. Sinfonie!) — immer sind es Vor- und Nachbild, die Beziehung und Zusammenhang schon im Vordergrund aufzeigen, davon freilich abgesehen, daß wie immer so auch in diesen Fällen der Mittel- und Hintergrund doch die allerletzte und entscheidende Bindung vorstellt.

\*

Zuweilen standen auch die deutschen Meister vor ähnlichen Aufgaben der Diminution wie die italienischen, nicht nur in Arien, deren Ursprung nach Italien weist, sondern auch in der absoluten Musik, dort, wo es galt, unter allen Umständen zu verzieren, um Inhaltsmehrung zu gewinnen, die anders nicht leicht zu beschaffen war. Mit unvergleichlicher Meisterschaft lösten die deutschen Großen auch diese Aufgabe: wo sich italienische Musiker im extempore lockerer Diminutionen verloren, die einander fremd, unorganisch blieben, befließigten sich die deutschen streng organischer Bindungen aller Art, freilich schon durch die Anlage der Stücke begünstigt, bei denen auch der Bass kontrapunktisch - melodisch durchgebildet war, also in eigenen Zügen, Koppelungen usw. einherging. Die Beispiele in Fig. 118 zeigen Parallelismen als treibende Kraft solcher Bindung:

#### Fig. 118

Zu 1 vgl. „Fünf-Url.-Taf.“. Beinahe ist mit Worten der hohe Aufwand an Geist nicht wiederzugeben, den die Meister in Diminutionen solcher Art offenbaren. Man muß das Ringen um ihre Entzifferung erlebt haben! Sogar noch dann bereitet die Erkenntnis der Tiefe Schwierigkeiten, wenn, wie im Falle der „Air“ in Händels Suite III, *d*-moll, aus des Meisters Hand auch die erste Fassung ohne jede Verzierung zuhilfe genommen werden kann. Noch sei aus Händels Bereich eines besonders schönen Beispiels gedacht, der Sarabande aus der Suite VII, *B*-dur, von der eine unverzierte Fassung aus seiner Hand sich ebenfalls erhalten hat.\*)

\*) Vgl. Beyschlag, S. 107, 108, 109; Haas, „Aufführungspraxis“, S. 212 ff.

Welche Schwierigkeiten harren aber erst des Vortragenden in solchen Fällen! Die dynamische Schattierung gemäß der Grundfassung, die Innenschattierung der Verzierungen im besondern, Chromen, Nebennoten, Bindungen u. a., alles das in Licht und Schatten wiederzugeben, übersteigt fürwahr die Kräfte eines Musikers, der nicht gerade mit Genie begnadet ist!

Daß ein gründliches Studium solcher Verzierungskunst auch zur Erkenntnis der Improvisation führen muß, leuchtet ohne weiteres ein (vgl. S. 21 ff.).

\*

Die Komponisten waren sich des Unterschiedes von bloßer Verzierung und wesentlichem Inhalt offenbar bewußt, wenn sie die Verzierung oft in kleinen Noten schrieben, was dann zur Bildung des Begriffes von großer und kleiner Schreibart geführt hat. Bei häufig wiederkehrenden Verzierungen, wie den sogenannten Manieren, legten sie sich sogar auf Zeichen, gleichsam stenographische Siegel, fest, nur um die große Schreibart zu entlasten. Solchen Manieren aber stellt schon Em. Bach in seinem „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“, II, 1, § 6, Manieren im weiteren Sinne gegenüber, die durch die große Schreibart wiedergegeben werden, er nennt sie „Manieren zweiter Klasse“.) Mit dem so erweiterten Begriff streift Em. Bach die Welt der Diminution im tieferen Verstande ihrer Zusammenhänge mit Mittel- und Hintergrund; ihr gehören zumeist auch die sogenannten veränderten Reprisen. \*\*)

Es ist zu bedauern, daß Beispiele der kleinen Schreibart, wie die in Händels Suite II, *F*dur, erstes Adagio, oder Suite III, *D*moll, Air (s. o.), nicht durch die Gesamtausgabe, auch sonst durch keine Ausgabe verbreitet worden sind, tritt doch die kleine Schreibart in solchen Fällen sichtbar hinter Mittelgründigem zurück und bringt dadurch den Leser oder Spieler leichter auf die Fährte des wahren Sinnes. Chopin hat sich der kleinen Schreibart besonders oft zu bedienen Ursache gehabt. Unter sämtlichen Proben kleiner Schreibart bei ihm, die allerhand Läufen, Brechungen, Figuren gelten, mag die Notierung des Basses in der Etude op. 25<sup>1</sup> die interessanteste

\*) Vgl. meinen „Beitrag zur Ornamentik“, U.-E., Nr. 812, S. 24 ff u. 72.

\*\*) Vgl. Em. Bach-Vrieslander, U.-E., Nr. 5395.

sein, wo er durch die Unterscheidung von Groß und Klein beim ersten Grundton *As* die Anweisung sogar zum richtigen Vortrag des Basses gibt.

### § 253

Organische Bindungen der wahren Diminution  
1. Durch das Ganze

Es ist unmöglich, alle Formen organischer Bindungen der wahren Diminution in abgeschlossener Reihe zu bringen, nur die wesentlichsten stelle ich hier dar.

Alle Diminution muß in einer bestimmten, durch Stimmführungs- zwang organisch beglaubigten und genau nachweisbaren Zugehörigkeit zum Ganzen festgelegt sein. In jeder Diminution, auch der niederster Ordnung, lebt und webt das Ganze mit, nicht das geringste Teilchen ohne das Ganze. Die Bindung der Diminution durch ein Ganzes bildet die Hauptschwierigkeit, sie sowohl aus einem Hinter- und Mittelgrund zu erschaffen, wie umgekehrt, sie auf ihren Mittel- und Hintergrund auch nur nachschaffend zurückzuführen.

Das Ganze ist die Atmosphäre der Diminution.

Der Diminution ist wahrhafter Gesang gegeben! Hebt sie ihr Dasein mit den Sekundschriften der Urlinie an, entwickelt sie ihr weiteres Leben durch die Sekundschriften der abgeleiteten Züge, so singt sie es aus allen diesen Sekundschriften, die ja Träger des Melodischen sind, bis hinein in den Vordergrund und in diesem weiter und weiter. In Gesang verwandeln sich auch alle besonderen Erlebnisse der Züge, die nicht andere sind als unsere eigenen — wozu dann noch Worte, die Musik zeugen, deuten sollen, wenn sie aus sich selbst heraus organisch lebt, singt und redet? Also auch durch ihren inneren Gesang erhebt sich die absolute deutsche Diminution über den nur wortgezeugten, ewig an „Liebe“, „Haß“, „Eifersucht“ u. dgl. geketteten Gesang der italienischen Diminution.

Und so singe denn auch der Vortrag aus dem Ganzen, sei das Stück in langsamer oder rascher Bewegung. Alles im wahren Meisterwerk ist gesangsmäßig, nicht nur die Stellen, die schon dem ersten Eindruck sich „kantabel“ darbieten. Als Schöpfer dieser groß singenden, absoluten deutschen Diminution mag Ph. Em. Bach gepriesen werden, dessen Weg dann auch Haydn ging. Deshalb konnte sich Em. Bach nicht genug tun in der Forderung nach

einem singenden Vortrag, geradezu Gesang singt auch jede Zeile seines unsterblichen Meisterwerkes, des „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“! Ach, der große deutsche Innensang ist hin, in der Komposition sowohl wie im Vortrag! (Vgl. S. 17, 24, 51 ff.)

### § 254

Unermeßlich lange Zeit brauchte die Musik, ehe sie das Gesetz der Wiederholung sich zu eigen machte. Der Pflicht, sich selbst zu deuten und zu entwickeln fühlte sie sich enthoben, so lange das Wort sie deutete, ihr Maß und Grenze setzte. So war es in der Epoche der Irrationalität. Sogar den ersten Melismen, den ersten Verzierungen einzelner Silben, in denen die menschliche Kehle verzückt schwelgte, ging die Wiederholung noch ab, auch sie blieben durch Jahrhunderte irrational. Erst der Kontrapunkt, der eine Klärung der Vertikalen (der Intervalle) und der besondern Rhythmik brachte, förderte mit diesen Mitteln auch die Bestimmtheit der Horizontalen: auf bestimmte Intervalle gestützt und bestimmt auch in den mannigfaltigen Zeitwerten der einzelnen Töne, konnte eine Tonfolge zu einer bestimmten Bindung in Grenze und Sinn vordringen, nur eine solche Einheit konnte und mußte dann auch zu einer Wiederholung drängen. Die Wiederholung fand sich von selbst ein als Zeichen organischen Lebens in der Welt der Töne, wie durch Blutsbande waren Vor- und Nachbild verbunden. Der allmählich gestärkte Drang der Musik, mehr und mehr sich selbst stattzugeben, Inhaltsmehrung anzustreben, begegnete sich mit der ersten Freude an der Wiederholung als der Freude an einem Wiedererkennen überhaupt, und so ging die Musik Jahrhunderte lang durch die Schule des Canons, der Fuge und verwandter Nachahmungen: stets lag die Wiederholung obenauf, sie war auch in Form einer Umkehrung, einer Vergrößerung oder Verkleinerung mit Aug' und Ohr jederzeit und sofort begreifbar. Diese ersten Erfahrungen der abendländischen Menschheit blieben bestimmend auch in der Folge der Zeiten. Noch bis zur Stunde geht sie zur Musik am sichersten über eine sofort erkennbare Wiederholung; tritt doch zur Freude am Wiedererkennen einer Tonfolge noch die Mühelosigkeit ebendieser Freude hinzu, denn was ist einfacher als eine ohnehin knappe Folge von Tönen — sie wird als „Motiv“ bezeichnet — in der Wiederholung wiederzuerkennen?

2. Durch die Wiederholung

Die Billigkeit in der Beschaffung vermehrten Tonmaterials und seines Genusses, dazu die Bloßstellung und Abnutzung durch minderbegabte Tonsetzer, schwächten aber auf die Dauer die Teilnahme an jenen Formen der Nachahmung. Dem Genius einzigartiger Künstler erschlossen sich nun neue Arten von Wiederholungen. Lagen diese vor Aug' und Ohr zwar ebenso deutlich wie jene ersten Wiederholungen der nachahmenden Formen, so blieben sie dennoch weniger zugänglich als jene, weil sie dem Schaffenden und dem Hörer nicht die gleiche Bequemlichkeit boten. Auch sie gaben die Wirkung im vollsten Ausmaße her, wie sie den einfachen Wiederholungen eigen ist, auch sie wurden dem Künstler nur aus der Blutsverwandtschaft von Vor- und Nachbild geboren, seinem Wissen und Wollen entrückt, dennoch blieben diese Wiederholungen verborgen. Gerade aber die verborgenen Wiederholungen haben die Musik aus der Enge der nachahmenden befreit und ihr weiteste Spannungen und Ziele gewiesen: also konnten auch umfangreichste Tongebilde sich auf Wiederholungen stützen!

In den mehr verborgenen Wiederholungen liegt Wesen und Blüte der deutschen Genie-Kunst. Die Technik der „Motiv“-Wiederholungen im deutschen Musikdrama, in der Programmusik, auch in den Sonatenformen der Nichtgenies usw. bedeutet demnach einen Rückfall in den anfänglichen Stand, also einen Verfall.

Daß aber neben den neuen Arten von Wiederholungen und inmitten dieser sich auch noch die ersten Formen sofort erkennbarer Wiederholungen behauptet haben, versteht sich schon aus ihrem Sinn: Jede Art von Wiederholung ist an ihrem Platze gut und fördernd. In der Ableitung von Tonfolgen aus dem Einfachsten haben wir vor allem diese neue Art von Wiederholung zu erkennen (vgl. § 30). Insbesondere das großartige Choralgut der Deutschen erweist an so manchem kühnen Beispiel, wie zuweilen eine solche Ableitung schon allein zur Schaffung eines großen Kunstwerkes ausreicht, auch ohne Zuhilfenahme einer Wiederholung im Vordergrund (vgl. Fig. 116).

Als Motive im Sinne der gang und gäbe Wiederholungen sind auch nicht anzusprechen die in Fig. 118, 1 und 2, ausgewiesenen Wiederholungen, die dem Mittelgrund angehören, es ge-

nügt, daß sie Wiederholungen sind und dadurch Bindung bewirken: am allerwenigsten läßt der Vordergrund den Gedanken an „Motive“ aufkommen.

Die in Fig. 119 angeführten Beispiele 1 bis 21 bestätigen, daß bei den mehr verborgenen Wiederholungen die Träger durchaus nicht eine Einbildung des Ohres, eine Unterstellung der Fantasie sind, daß sie wohl auch augenmäßig zu erfassen wären, wenn in der Musik das Auge ohne Leitung durch das Ohr zu sehen vermöchte. Ferner bestätigen sie, daß solche Wiederholungen nichts mit „Motiv“-Wiederholungen zu schaffen haben, da ihre Träger manchmal noch unter den Begriff eines Motivs fallen, so unscheinbar, so atomhaft sind sie:

#### Fig. 119

Manche Beispiele stellen hier Wiederholungen durch Vergrößerung vor, z. B. 1, 2, 4 d, 5, 6, 8, 9, 10, 15, durch Verkleinerung z. B. 3!, 11. Ganz außerhalb solcher Begriffe steht Bsp. 7: Hier ringen  $ges^2$  und  $g^2$  miteinander, also nur zwei Töne, was zum Begriff einer landläufigen Motiv-Wiederholung gewiß nicht hinreicht, und doch schwingt die Synthese des ganzen ersten Satzes im Zeichen dieses Ringens. — Bsp. 13 b) kann als Vergrößerung nicht gewertet werden, weil schon das Vorbild a) als Vergrößerung einer einfachen Brechung zu nehmen ist. — Im Bsp. 14 ist es nur eine Nebennotenfigur, die ihren Stufenstand wechselt, aber wie viel trägt gerade das zur Bindung des Ganzen bei! — Wiederholungen wie in den Bsp. 16, 17, 18 streifen schon die Grenze einer Wiederholung überhaupt, sie sind wie kleinste Blutkügelchen einer Diminution. — Durch die Art der Wiederholung in den Bsp. 19 a) und 19 b) wird unser Empfinden eigentümlich berührt: es ist eben ein anderes, auch den Niederstreich in die Wiederholung mit einzubegreifen, als sie erst im Aufstreich beginnen zu lassen. — In Beispiel 20 schlägt die Wiederholung sogar entscheidend in die Form ein: dem  $e^1$  bei a) stellt sich bei b)  $es^1$  entgegen und führt zur III. Stufe der Diatonie  $F\sharp^3$  zum sogenannten zweiten Gedanken  $\overset{\hat{5}}{\text{III}} \overset{\hat{4}}{\text{—}} \overset{\hat{3}}{\text{—}}$  (vgl. Tw. 7). Ueber eine Wiederholung wie die in Bsp. 21 kann nur der Mittelgrund Auskunft geben.

Solche und ähnliche Wiederholungen strahlen breiteste Wirkung in die Synthese aus, wohingegen die Wiederholungen im Verstande der heutigen allgemeinen Lehre das Synthesenfeld einengen (s. o.).

Es wäre höchste Zeit, zu solchen Wiederholungen als den Hauptträgern der Synthese vordringen zu lernen, um sie auch im Vortrag ausdrücken zu können. Angesichts dessen, daß die Meister ihre Synthesen hauptsächlich auf solche Bindungen stützen, steht die Wichtigkeit ihrer Wiedergabe außer Frage, geboten ist nur, darnach zu forschen, mit welchen Mitteln sich das Ziel erreichen lasse. Nun, wer jene Bindungen einmal in sein Blut aufgenommen hat, wird sie auch der Synthese wiederzugeben wissen: Es ist der Wirkung nach etwas völlig anderes, z. B. 15 c) als eine Wiederholung denn als ein Neues vorzutragen, wozu die neue Diminution der T. 8 ff so leicht verleitet. Wie anders klänge, um noch ein Beispiel anzuführen, die angeblich bekannte Sommernachtstraum-Ouvertüre, wenn der Dirigent die Wiederholungen zum Ausdruck brächte, wie 19 a—e sie aufzeigt. Daß der Weg zu dieser Art Wiederholungen nur über den Mittel- und Hintergrund geht, kann ich nicht oft genug betonen.

### § 255

3. Durch Vorbereitung

Je mehr sich die Diminution im Vordergrunde Mißverständnissen dadurch aussetzt, daß sie sich statt flacher Wiederholungen im Vordergrunde der verborgeneren des Mittelgrunds bedient, verlangt sie umso mehr nach weiteren Bindungen. Fig. 120 zeigt nun, mit welchen Mitteln eine Diminution auch vorbereitet werden kann. So eine Art Vorbereitung macht die folgende Diminution organisch, sie ist meist so zart, daß sie auch nicht die schmalste Pforte des künstlerischen Bewußtseins zu passieren braucht, wir können ohne weiteres eine Art Selbstzeugung annehmen. Sonderbarerweise bürgt das Geheimnis für das Organische dann viel kräftiger als ein nacktes Wiederholungsspiel es vermöchte:

#### Fig. 120

Zu 1: Beethoven vermeidet, an  $g^1$ , den Endton des fallenden Zuges in T. 4,  $g^1$  des T. 8 anzuschließen; er schaltet in den T. 5 bis 8 den steigenden Halbtonschritt  $fis^1—g^1$  ein und gewinnt damit

eine Vorbereitung der folgenden steigenden chromatischen Sekundschritte. Wie nebenbei bereitet er mit der Terzbrechung bei den Fagotten auch die Terzbrechung in T. 8 vor, die zur Behebung einer Quintfolge dient (vgl. Fig. 62, 2).

Zu 2, 3 und 4: Auf die einfachste Weise wird in diesen Beispielen die Aenderung in der Richtung der kommenden Diminution vorbereitet, dadurch wird ihre Wirkung im Dienste der Verbindung unschätzbar.

Zu 5: Mit dem Oktavenwechsel in T. 1—2 wird der Gang zu den noch höheren Lagen vorbereitet und so eine Bindung der Taktgruppe besonders wirksam gefördert. (Vgl. Fig. 62, 4.)

Zu 6: In einem anderen Sinne sind in diesem Beispiel die Spitzentöne der Diminution abgestimmt (s. die \*); wir dürfen sie aber keinesfalls begrifflich mit einem wirklichen Zug, etwa bei a) mit einem Sextzug oder einem Quartzug bei b) zusammenfassen wollen, ein solcher müßte als Zug gewollt und durchkomponiert sein, was hier aber nicht der Fall ist.

### § 256

Nicht gemeint ist hier etwa der Gegensatz von großer und kleiner Terz, Sext oder Sept, wie er zum Begriff der Mischung gehört, auch das Chroma im Durchgang gehört nicht in den Bereich der hier gemeinten Entgegnung, wohl aber kommen als Parallelismen durch enharmonische Entgegnung Ereignisse der Stimmführung in Betracht, wie sie Fig. 121 darstellt:

4. Durch enharmonische Entgegnung

#### Fig. 121

Zu 1: Statt von  $a^1$  der Mittelstimme in T. 139 im nächsten Takt zu  $ais^1$  fortzuschreiten, wird für dieses zunächst  $b^1$  gesetzt und hierauf  $Cis$  der Unterstimme zu  $C$  gesenkt, so daß die Wirkung eines Septklanges,  $C^7$ , erzielt wird: Demgemäß bewegt sich die Diminution der T. 140—144 in Bahnen, die scheinbar der  $F \sharp^3$ -Diatonie angehören; in T. 145 aber wird die Enharmonie widerrufen, statt  $b^1$  wird  $ais^1$  in seine Rechte wieder eingesetzt, und nun erst kommt die wahre Diatonie wieder in Gang. Das Spiel der enharmonischen Entgegnung wirkt aufhaltend, besonders spannend und fördert erst recht die Bindung im Diatonischen.

Zu 2: Bei b) des Beispiels scheint zunächst ein Parallelismus im Zuge zu sein, doch gibt der ursprüngliche Durchgangston  $h^2$  plötzlich den Vorwand zu einem wie traumhaften Abweg in die  $E \#^3$ -Diatonie: in dieser erklingt sogar der Anfang des Rondos: Der Widerspruch zwischen der Ausgangsdiatonie und der durch Enharmonie hier eingeschalteten spannt ganz besonders. In T. 161 ist es dann wie ein Erwachen, wenn der Komponist plötzlich — hier das  $ffp$  — nun  $gis^1$  in  $as^1$  zurückverwandelt und in der Haupttonart zum Ende geht.

Zu 3: Aber auch im kleinsten Ausmaß kann sich eine solche enharmonische Entgegnung auswirken:  $ces^3$  des T. 11 bringt  $ges^1$ ,  $h^2$  dagegen  $g^2$ .

### § 257

Die Diminution  
im Basse

Innerhalb der von Natur wie von der Ursatzbrechung gezogenen Grenzen schaltet die Diminution im Basse über das ganze Rüstzeug der Prolongation (vgl. §§ 20, 185). Der Baß schafft an allen Einheitsbildungen der Oberstimme mit, seien sie welcher Art immer, er bestimmt deren Anfang und Ende am sichersten: mit auf der zweckmäßigen und kunstreichen Führung des Basses ruht der Wert eines Meisterwerkes. (Vgl. 1. Abschnitt, 4. Kap., S. 20 ff.)

Seb. Bachs Choralsatz eignet sich am besten zur Einführung in die Kunst der Baß-Diminution. So knapp der Umfang eines Chorals ist, er vermag doch dem Basse kühnste Diminutionen zu geben: jede Regung des Choral-Textes spiegelt sich im Basse. Noch ist diese tiefsinnige Kunst niemals gehört und gewürdigt worden, auch ist sie von keinem Meister der Tonkunst je wieder erreicht, geschweige übertroffen worden.\*) Wie denn überhaupt Seb. Bach uns Lehrmeister der wahrhaft kontrapunktischen Baßführung zu sein hat, weil er bei allergrößter Entfaltung der Diminution die dem Baß gezogene Grenze doch niemals überschreitet. Deshalb ist auch der non legato-Vortrag seiner Bässe meistens gerechtfertigt.

\*) Daß in diesem Zusammenhange von den Choral-Spielereien eines Bruckner oder Mahler nicht ernstlich die Rede sein kann, versteht sich.

### § 258

Den Verschleierungskünsten der Diminution im Vordergrund eignen besondere musikalische Reize; wir genießen sie, und es ist der Triumph der Diminution, wenn sie das Werk in seiner Nacktheit vergessen läßt. Genießt der Mensch doch auch körperliche Formen lieber durch Fleisch und Farbe. Namentlich die Höhen und Tiefen, die zum Ausdruck, zur Ekstase der Instrumente gehören und in diesem Sinne unentbehrlich sind, führen oft über die wahren Wege der Diminution irre.

Die Bestimmung des Zieltons bei den Abwärts-Diminutionen im Vordergrund im besonderen kann nur nach Fühlungnahme mit dem Mittel- und Hintergrund erfolgen. Z. B. in Fig. 89, 4, oder 91, 4, sind die Zieltöne auch Urlinie-Töne; in Fig. 82, 5 c, 83, 2, sind sie Nebennoten, in Fig. 120 b münden sie in einen Anstieg, in Fig. 102, 7, in einen Untergreifzug, in Fig. 110 b in eine Brechung usw. Vgl. dazu die vielen Beispiele in Jhrb. II, Mozart: Sinfonie G-moll; in Jhrb. III, Beethoven: III. Sinfonie usw. Es liegt im Sinne solcher Diminutionen, daß die Stimmführung hinter ihrem Anfang wie abgeriegelt wird (s. § 244 ff.).

Diesen Beispielen seien noch einige hinzugefügt:

#### Fig. 122

Zu 1: In die Töne des Anstieges  $g^1$  und  $a^1$  führen Abwärtsdiminutionen der Oberstimme gleichzeitig mit Quartsprüngen aufwärts der Mittelstimme, diese Töne kommen also durch eine Gegenbewegung zweier Stimmen (8—1) zustande, die von besonderem Reiz ist, auch einen besondern Vortrag erheischt.

Zu 2: Durch dieses Beispiel wird besonders klar, wie der Anfang einer Abwärtsdiminution sich von der Vertikalen unabhängig zeigen kann:  $d^3$  im 2. Achtel gehört zum Sechzehntel  $as^2$  im 5. Achtel, also durfte im 1. Viertel des Taktes der Vorhaltston  $\overset{\frown}{4}$  (—3),  $es^1$  (— $d^1$ ) beibehalten werden; mit anderen Worten:  $d^3$  hat keine Beziehung zu  $es^1$ . An diesem Sachverhalt ändert auch die Artikulation nichts, die ein Anderes auszusagen scheint.

Zu 3: Auch in diesem Beispiel offenbart sich die Unabhängigkeit einer Abwärtsdiminution von dem eigentlichen Klang. Kein

Zweifel, daß im 2. Takt der Klang als  $\frac{6}{4}$  zu verstehen ist; dem-

Von Diminutionen in der  
Abwärts-  
richtung

gemäß müßte das 1. Sechzehntel im 4. Achtel  $d^2$  lauten, nicht  $e^2$ , zumal auch mit  $d^2$  die Oktave des Aufstiegs  $c^2—c^3$  beantwortet würde, und dennoch: Em. Bach setzt  $e^2$  aus dem Geist eines wie selbständigen Klanges  $e^2—g^2—d^3$ , ohne auch nur im geringsten mit  $e^2$  auf die in T. 3 folgende Harmonie anspielen zu wollen. Dieser feine Zug erinnert an die Art, wie Em. Bach einer übermäßigen Quart in der Diminution ausweicht (s. bei NB., vgl. II<sup>1</sup>, Fig. 50).

### § 259

Von Diminutionen in der Aufwärtsrichtung

Die Beispiele in Fig. 123 zeigen Diminutionen in der Aufwärtsrichtung. Mißverständnisse, die mit ihnen verbunden sein könnten, erfahren Klärung durch den Mittel- und Hintergrund:

#### Fig. 123

Zu 1: Im Bsp. a) sind die höheren Terztöne keineswegs als Zieltöne mit verbindlicher harmonischer Bedeutung zu denken, sie sind nach dem Gesetz einfachster durch sich berechtigter Konsonanz nur aufgesetzt, die tieferen Kopftöne dagegen gehören der Auskomponierung eines Aufstieges an, deshalb auch keine Oktavenfolge an der Wende der Takte. Das selbe ist der Fall im Bsp. b); also darf  $gis^2$  im 2. Takt (s. den \*) nicht etwa für eine fehlerhafte Leitetonverdopplung genommen werden. Im Bsp. c) sind nur die Kopftöne maßgebend, also sind die Viertonfolgen keine Quartzüge.

Zu 2: Im 2. Takt des Beispiels stellt das 4. Achtel einen Zielton, das 5. Achtel dagegen einen Kopftön vor; die Intervalle so zu lesen ist im 1. Takt begründet, dessen Umkehrung der 2. Takt ist.

Zu 3: Die Kopftöne gehören einem Anstieg, die Spitzentöne der Diminutionen kommen hier weder als Zieltöne noch mit einer harmonischen Wirkung in Betracht (vgl. Fig. 119, 3, und 120, 6 b).

Zu 4: Gelegentlich einer Ausfaltung bringt die Diminution oft eine Höherlegung der Mittelstimme (vgl. Fig. 106).

Zu 5: Mit ihrer Aufwärtsrichtung erzielt hier die Diminution eine Höherlegung zweier Töne der Mittelstimme,  $a^1$  und  $ais^1$ , außerdem den übergreifenden Ton  $e^2$  im 4. Viertel, dadurch wird die Lage des  $e^2$  als  $\hat{8}$  festgehalten. Zu beachten ist, wie der Weg von  $cis^2$  zu  $h^2$  über Terzsprünge geht, ohne aber einen Septklang bedeuten zu wollen.

### § 260

Ob eine Diminution sich auf- oder abwärts bewegt, in der Folge gilt es, entweder eine frühere Lage wiederzugewinnen, höhere oder tiefere Töne zu erreichen. An die erste Bewegung schließen sich weitere Bewegungen an, wobei die Töne am Anfang und am Ende als Ränder der Gesamtbewegung das erstrebte und erreichte Ziel vorstellen. Beispiele dazu:

#### Fig. 124

Zu 1: Die Ränder der Bewegung bei a), die auf der I. Stufe vor sich geht, zeigen einen stehenden Ton (vgl. Fig. 109, e 2 und 5). Auch bei b) ergibt die Bewegung einen stehenden Ton; bei NB sind andere Möglichkeiten gezeigt, denen aber der Nachteil von Sprüngen anhaftet. Vgl. in Jhrb. II, 140: „Mozart, Sinfonie Gmoll“, Andante, T. 44 ff., die von Mozart so beliebte Bewegung

$\overset{b7}{\text{IV}} \overset{b6}{\text{V}} \overset{5}{\text{IV}} \overset{b6}{\text{V}} \overset{b7}{\text{IV}}$  Vgl. ferner Fig. 79, 5, wo bei  $\overset{b7}{\text{IV}} \overset{b6}{\text{V}} \overset{5}{\text{IV}} \overset{b6}{\text{V}} \overset{b7}{\text{IV}}$  die erste 8 fehlt. Fig. 119, 7, zeigt zu Beginn des Allegro einen stehenden Ton, erzielt durch eine Quint ab- und aufwärts.

Zu 2: a) und b) bringen an den Rändern einen fallenden Sekundschrift; am natürlichsten läßt sich ein solches Ziel durch ein Gegenspiel von fallender und steigender Bewegung erreichen (s. Fig. 20, 3, und 64, 1), doch kann wie bei a) und b) die gleiche Wirkung mit zwei fallenden Zügen hervorgebracht werden (vgl. Fig. 42, 2, und 62, 2).

Zu 3: Die Ränder zeigen einen stehenden Ton, vgl. Fig. 20, 2, T. 4—5, und Fig. 54, 13:  $h^2—cis^3—d^3—cis^3—h^2$ .

Zu 4: Der Sekundschrift zur Nebennote,  $g^1—as^1$ , wird durch einen Umweg erreicht, wobei der höchste Ton,  $c^2(3)$ , nicht wie üblich auf die IV., sondern auf die VI. Stufe zu stehen kommt. (Vgl. Fig. 46, 2:  $c^2—d^2$  und Fig. 53, 3:  $e^2—dis^2$ , T. 5—31.)

Zu 5: Die Diminution bringt an den Rändern eine Terzbrechung zustande. Bei a) ist die Höhe  $a^2$  in T. 3 durch  $g^2$  in T. 1 angebahnt, mit  $a^2$  setzt dann auch in T. 5 der Abwärtszug zu  $d^2$  ein,  $g^2$  zuletzt versteht sich somit als Nachfolge des  $a^2$  (s. die \*). Ähnlich liegt der Fall bei b), doch macht der Aufwand eines rhythmisch reich ge-

Vom Ausgleich der Richtungen und vom Ränderspiel

stuften Umweges zur Terz  $h^1$  in T. 4 und des verzierten Fallens von  $e^2$  zu  $a^1$  trotz der wenigen Takte den Eindruck einer ansehnlichen sinfonischen Breite, eines echten Andante. Fig. 119, 15, zeigt eine fallende Terz als Ergebnis; der tiefere Randton ist Grundton:

$e^1$   $gis^1$   $h^1$   
 $c^1$ ,  $e^1$  u.  $gis^1$ .

Zu 6: Hier liegen Terzsumwege vor, die aber an den Sekundschritten nichts ändern (vgl. Fig. 45).

Zu 7: Die drei in Klammern mit a, b und c bezeichneten Terzzüge in den T. 1—3 enthalten den Keim aller späteren Spannungen, nicht allein der im Dienste der  $\hat{3}$ , T. 1—63, — der erste Satz der Sinfonie weist die Unterbrechungsform  $a^1—g^1 \parallel \hat{3} \hat{2} \hat{1} \parallel \hat{3} \hat{2} \hat{1}$  auf —, sondern auch die der Durchführung und Wiederholung. Der Wechsel in der Richtung der Terzzüge hängt mit den Sekundschritten an der Wende der Takte zusammen:  $c^2—b^1$  bestimmt das Fallen des zweiten Terzzuges,  $g^1—f^1$  das Steigen des dritten, sofern am Rande  $a^1$  wieder zu erreichen ist; daraus ergibt sich das stetig Fließende im Wechsel, das sonst fehlte, wenn der mittlere Terzzug steigend  $g^1—a^1—b^1$  lautete. Mit dem Wechsel der Lage des ersten Terzzuges in T. 5 ergibt sich die Notwendigkeit, den zweiten noch an der ursprünglichen Lage T. 2 festhaltenden Terzzug umzukehren: andernfalls würde an der Wende der T. 5/6 der Septsprung  $c^1—b^1$  sich ergeben, der die Wirkung des melodischen Sekundschrittes  $c^2—b^1$  an der Wende der T. 1/2 doch nicht voll erreicht, dem dann aber die Quintform  $c^1—g^1$  als die natürlichere vorzuziehen ist. Nun führt  $b^1$  hinüber zu  $a^1$  in T. 7: da gilt es, der Umkehrung des dritten Terzzuges auszuweichen, die hinab zu  $f^1$  führen müßte, wobei aber  $a^1—a^1$  an den Rändern der Bewegung verloren ginge. Der Umstand nun, daß der dritte Terzzug hier wegbleiben muß, macht die zweite Aufstellung gegenüber der ersten in T. 1—3 unvollständig, bedeutet ebendaher eine Spannung, die über die folgenden unvollständigen Aufstellungen in T. 7—8, 9—12 hinaus bis zur nächsten Angliederung des dritten Terzzuges in den T. 28—29 anhält. Die Spannung erhält sich auch in der Folge nur durch den Gegensatz von unvollständigen und vollständigen Aufstellungen. Ueber die kunstvolle Dehnung T. 16—28 als eines 4. Taktes der Gruppe, die mit T. 13 beginnt, s. u.

Noch seien die ausgeworfenen Terzen erwähnt, wie sie die Fig. 90, 1 und 95 d 3 zeigen; sie halten die Lage fest, die sonst durch den Abwärtszug zu tief geraten würde.

Zum Beschluß sei ausdrücklich hinzugefügt, daß umfangreichere Diminutionen den hier gebotenen Raum überschritten hätten.

## § 261

Ein nicht geringes Hindernis für das Erkennen einer Diminution bildet der Umstand, daß sie häufig zu uneigentlichen Intervallen im Vordergrunde führt anstelle von eigentlichen, die nur durch eine rückliegende Schicht zu erkennen sind ( s. 1. Abschn., IV. Kap., S. 20 ff. und S. 49 ff.). Selbst Ziffern des Generalbasses trügen, wenn sie sich, wie nicht selten, nur auf den Vordergrund beziehen. Ging doch die Hauptabsicht der Generalbaßlehre von Em. Bach dahin, den Continuo-Spieler darauf aufmerksam zu machen, wie in manchen Fällen die Ziffern anders gemeint und auszuführen seien. Anweisungen dieser besonderen Art pflegte Em. Bach im 2. Abschnitt der Kapitel zusammenzufassen.

Die Diminution täuscht oft uneigentliche Intervalle vor

Beispiele von uneigentlichen Intervallen:

### Fig. 125

Zu 1: Die Notwendigkeit, einen Zusammenstoß von verschiedenen rhythmischen Werten, Achteln, Sechzehnteln und Vierteln auszuweichen, führt zu einem Ausgleich in Achteln, wodurch sich an manchen Stellen uneigentliche Intervalle nicht vermeiden lassen. Vgl. Beethoven: Sonate 27<sup>II</sup>, 1. Satz, T. 55—57, und dazu meine Facsimile-Ausgabe, S. IV.

Zu 2: Die uneigentlichen Intervalle ergeben sich hier aus der Notwendigkeit, die rhythmische Bewegung zu mehren, Achtel statt Viertel zu bringen.

Zu 3: Durch die Sechzehntel-Figur wird eine unliebsame Quart umgangen. Vgl. Fig. 83, 3, bei NB, wo in T. 1 des Beispiels für 8—7 uneigentlich aber mit besserer Wirkung 6—10 erscheinen.

Zu 4: Die uneigentlichen Intervalle entstehen hier durch Rückung.

Zu 5: Namentlich der Klaviersatz fordert oft uneigentliche Intervalle, wenn gewisse Töne ausgespart werden sollen, die sonst

mangels orchestraler Farben den Stimmengang zu dicht und undurchsichtig machen müßten. Die Kunst, Klaviertöne in solcher Art auszusparen, lerne man bei unseren großen Meistern. Gegenbeispiele finden sich unter anderen in Regers Uebertragung der Brandenburgischen Konzerte von Bach, den vierhändigen Bearbeitungen der Bruckner-Sinfonien, in der Wiedergabe des Orchester-satzes fürs Klavier in den Steingräber-Mertke-Ausgaben usw.

### § 262

Zurück-  
weisung von  
sogenannten  
wandernden  
Melodien

Nur eine lächerliche Verkleinerung und Herabwürdigung der genialen deutschen Diminution bedeutet es, wenn sich eine gewisse Literatur mit dem Abtasten des Vordergrundes nach „wandernden Melodien“ bescheidet oder Anklänge behauptet, wo keine sind, historische Verbindungslinien kreuz und quer zieht, wo keine vorliegen, Plagiate ausruft, wo keine gegeben sind. Die Anwendung solcher äußerlich öder Methoden in der Sprache würde ein allgemeines Lachen hervorrufen und ein Kopfschütteln über die klägliche Geistesverfassung der betreffenden Schriftsteller und Lehrer. Ich schäme mich, hier Beispiele dieser Grotesk-Literatur vorzulegen.

### § 263

Natur- und  
Kunstgesetze  
der Diminution  
überschreiten  
Volkliches

Die Liebedienerei dem Volke gegenüber, wie sie heute im Schwange ist, nötigt immer wieder zu betonen, daß zwischen Kunst und Volk eine unüberbrückbare Kluft war, ist und bleiben wird, daß das Genie nicht volksfremd, wohl aber das Volk kunstfremd ist, daß somit „volkstümliche Kunst“ eine *contradictio in adjecto* vorstellt. Z. B. wird heute versucht, sogar Brahms auf volkstümliche Elemente zurückzuführen. Davon abgesehen, daß von seiner Wirkung auf das Volk im Ernst nicht gesprochen werden kann, beruht die behauptete Volkstümlichkeit auf einer offenkundigen Verwechslung mit der Wirkung, die Brahms, wie jedes Musik-Genie vor ihm, durch Beobachtung von Naturgesetzen in der Kunst erzielt hat, namentlich durch Anwendung der Oktav-, Quint-, Terz- und der von ihnen abgeleiteten Züge, durch organische Bindungen der Diminution u. ä. Im Laufe von Jahrhunderten mögen einzelne Züge und organische Bindungen in einem Genie-Werk sich doch endlich einen Weg zu den Ohren einer beträcht-

lichen Menschenzahl gebahnt haben, nur ist dieser erste Schimmer von Verstehen nicht als Zeugung und Selbstbehauptung des Volklichen in der Kunst, sondern als Sieg der Natur zu werten. Die Natur hat sich endlich zu jenen Menschen durchgerungen: in keiner Weise aber ist das Volk hier von Einfluß auf die Natur oder auf das Genie, das allein als Mittler der Natur in der Kunst auftritt.

### § 264

Die Ergebnisse der oben vorgetragenen Lehre von der Diminution entkräften die Aussagen der Lehrbücher über die Form in der Musik, die ohne Wissen um jene Geheimnisse zustandegekommen sind. Die Formen werden in Worte eingefangen, in denen keine Spur von jenem die Musik durchwaltenden Gleichnis zu finden ist. Auch dort wird ein organisches Leben der Formen behauptet und gepriesen; wie die Form dennoch aber anders zu betrachten sei, wird im letzten Abschnitt gezeigt werden.

Die Beziehung  
der Diminution  
zur Form

### § 265

Ist das musikalische Schaffen so organisch wie alles andere menschliche Schaffen, dann müßte es wohl möglich sein, auch die Musik durch die Nerven so zu übertragen wie alles andere, was von Menschennerven zu Menschennerven spricht: wie seltsam, daß gerade in der Musik eine Wirkung von Nerv zu Nerv versagt. In Ton, Wort und Schrift forderten alle Meister einen redenden und singenden Vortrag, trotzdem wußten ihre Zeitgenossen nicht recht, was sie zu hören bekamen; z. B. hieß es von Beethoven, er spiele „sehr brav“, von Brahms, sein Spiel sei „gewischt“, er habe „danebengegriffen“ u. dgl. m. Größeren Beifall fanden allezeit Vorträge, die weder so redend noch so singend wie die der Meister gewesen sind: das Nichterfassen der Diminution war es eben, das ein richtiges Mitteilen und Hören unmöglich machte (vgl. S. 24).

Vom Vortrag  
der Diminution

### § 266

Das deutsche Musik-Genie vertiefte die Diminution, indem es eine besondere Fülle des Mittelgrundes in Anspruch nahm, um eine noch größere Fülle im Vordergrund zu binden. Noch zeigten Schubert, Mendelssohn, Chopin Genialität der Diminution und eigenen Ton, ihre Nachfolger und Nachahmer konnten es aber

Vom Zusam-  
menbruch der  
Diminution

weder den älteren noch den jüngeren Meistern gleichtun. Gegen die Nachahmer als gegen einen Punkt des geringsten Widerstandes richtete sich der Angriff Wagners. Wagners Nichtbefähigung zur Diminution im Sinne der Meister nötigte ihn, von ihr abzurücken und im Dienste des Dramas Ausdruck, ja Ueberausdruck zum einzigen Gesetz der Musik zu erheben. Gerade seine Verlegenheit der rein musikalischen Diminution gegenüber kam der musikalischen Welt entgegen, die ebenfalls allen verborgenen Zusammenhängen ausweicht. Noch in letzter Stunde erschien Brahms mit meisterlicher Befähigung zur Synthese und mit einem besondern Tonfall der Diminution; da sich aber inzwischen die deutsche Tongemeinschaft aufgelöst hatte, konnte die Brahms'sche Diminution sich nicht mehr so ausbreiten, wie es den älteren Meistern beschieden war. Der Weltkrieg kam —, und seither verlor sich das deutsche Ohr an das Chaos. Tot geboren ist der Troß von Nachahmern Wagners, tot geboren die Nachahmer der großen Meister: heute gibt es keine Synthesen, keine Ausdruckskunst mehr, überhaupt keine Vorbilder, nur Nachahmer der unverstandenen Vorbilder.

## 8. Kapitel

### Decktöne

#### § 267

Von Decktönen

Als Deckton bezeichne ich einen Mittelstimmeton, der über die Vordergrund-Diminution hinausgehoben erscheint und dadurch das Ohr ständig anzieht, obgleich der wirkliche Gang der Stimmführung sich unter ihm bewegt.

Ein solcher Deckton kann über einem ganzen Tonstück schweben wie in Chopins Nocturne op. 15<sup>II</sup>, s. Jhrb. II, S. 41, der Ton *cis*<sup>2</sup> oder in Beethovens op. 90, 2. Satz, Rondo, der Ton *h*<sup>1</sup>, der über dem eigentlichen Gang *gis*<sup>1</sup>—*e*<sup>1</sup> schwebt, sogar seine Nebennote *cis*<sup>2</sup> mitführt. (Vgl. Fig. 75.)

Manchmal findet sich ein Deckton in der Coda ein, wie in Beethoven op. 57 der Ton *c*<sup>2</sup>, der das *c*<sup>2</sup> des Anfangs zum letzten Ausklingen bringt.

## 9. Kapitel

### Obligate Lage

#### § 268

Die Auskomponierung entfernt sich von der wahren Lage auf- und abwärts in Zügen, Brechungen, Koppelungen usw., behält aber immer den Drang zur Rückkehr in die wahre Lage. Entfernung und Rückkehr bringen Inhalt ein, stellen das Instrument ins Licht und fördern den Zusammenhang des Ganzen. (Vgl. § 8 u. Tw. 1. S. 39).

Begriff der obligaten Lage

Das Gesetz der obligaten Lage bindet nicht allein eine Ober-, sondern auch eine Unterstimme.

Bei der Oberstimme wird meist die Lage des ersten Urlinietones als die wahre Lage bestätigt. Vgl. zu Fig. 7 b, Coda *f*<sup>1</sup>—*f*<sup>3</sup>; 47, 3; 48, 1 (Coda); 116 (*fis*<sup>1</sup>—*d*<sup>1</sup>); 49, 1 u. 2; in S. Bachs Kl. Präl.

*Dm* (Jhrb. I):  $\frac{\hat{8} - \hat{1}}{d^2 - d^2}$

Nicht selten aber steht der letzte Urlinieton eine Oktave tiefer oder höher als er stehen müßte (vgl. Fig 46, 1, 2). Eine obligate Lage des Basses s. z. B. Fig 49, 3; 108, 2 usw.

#### § 269

Aus der obligaten Lage folgt, daß die Instrumente je nach der Entfernung von der wahren Lage und der Rückkehr zu ihr einzusetzen sind (s. S. 24).

Die obligate Lage als Wurzel der Instrumentierungskunst

#### § 270

Wer Kenntnis von der obligaten Lage hat, wird sich gegen Herausgeber der klassischen Werke wehren, die in ihren Ausgaben gewisse Wiederholungen und Parallelismen wörtlich angleichen, auch wenn dadurch die obligate Lage verletzt wird; sie freuen sich zu hören und jedermann hören zu machen, was als Wiederholung so leicht zu erkennen ist, unterschätzen aber die Empfindlichkeit der Meister für die obligate Lage.

Von gewissen Fälschungen der obligaten Lage durch Herausgeber der Meisterwerke

Nicht nur aber, daß die Meister die Parallelismen anders komponiert hätten, wenn sie eine andere als die obligate Lage im Sinne gehabt hätten, auch Fragen der Synthese entscheiden:

#### Fig. 126

Das Verbleiben bei  $e^3$ , wie es durch die Angleichung der Herausgeber herbeigeführt wird, widerspricht der Synthese, die das Fallen von  $e^3—e^2—e^1$  mit ausdrücken will. In meiner Ausgabe der sämtlichen Sonaten von Beethoven sowie der Erläuterungsausgabe von op. 101, 109, 110 und 111 hatte ich oft Gelegenheit, auf solche Uebergriffe durch Angleichung in Fußnoten hinzuweisen, z. B. op. 14<sup>u</sup>, 1. Satz, T. 43, 102; op. 22, Rondo T. 35 usw.

## 10. Kapitel Artikulation

### § 271

Die musikalische Artikulation hat ihren Ursprung in der Sprache

Wurzel und Gleichnis der musikalischen Artikulation ist die menschliche Sprache. In der Sprache wurden Silben zu Wörtern zusammengestellt, Worte gegen Worte abgegrenzt und in einen Fortgang gesammelt; der Atem trug sie in Ruhe, in Sturm, betont, unbetont, mit Pausen, Zäsuren, kurz verschiedenartigste Bindungen kamen aus der Menschen Mund. Alles das hielt nun Einzug auch in die Musik, als sie noch an das Wort sich klammerte.

Im mehrstimmigen vocalen Satz waren es dann die Kontrapunkte, deren Verschiedenheit nach Silben, Worten und Tonfolgen eine in verschiedene Stimmen aufgeteilte Artikulation führten (vgl. Bd. I, 210, 211, Fig. 169, Satz von Sweelink.

### § 272

Der legato-Bogen als Mittel der Artikulation in der Instrumentalmusik

An Stelle des menschlichen Atems, der in der Sprache und in der vocalen Musik Darstellungsmittel der Artikulation ist, tritt in der Instrumentalmusik der Bogen des legato. Durch solche Bogen werden Tonfolgen abgegrenzt, verschiedene kontrapunktische Wirkungen, Verknüpfungen von Stimmen und Formteilen erzielt. (Die Ausführung eines solchen legato gehört in die Lehre vom Vortrag.)

Die Bogen richten sich nach dem Inhalt der Diminutionen, ihrem parallelistischen Verhältnis, ihren Gewichtsbeziehungen, nach Zeitmaß, Dynamik, nach dem Charakter des Instrumentes, beim Orchester nach dessen Zusammensetzung und dem Ineinanderspiel usw.

Fig. 127 zeigt den Unterschied zwischen instrumentaler und vocaler Artikulation:

### Fig. 127

Zu 1: Wie mußte sich hier die instrumentale Artikulation wandeln, da der Satz auf den Chor zu übertragen war. (Vgl. z. B. das Freudenthema im Schlußsatz der IX. Sinfonie in der instrumentalen Fassung, Fig. 109, 3 und in der Uebertragung auf die Bläser im forte.)

Deshalb war es von jeher eine schwierige Aufgabe, von einem Instrument auf das andere zu übertragen, eine Aufgabe, die der Kunstbetrieb notwendig braucht. Dazu sei die Anzeige Beethovens vom 20. Oktober 1802 in Erinnerung gebracht.

Zu beachten ist noch, daß sich der vocale Satz gegen eine Unterstellung von sogenannten Phrasierungsbogen, s. § 274, sträubt.

### § 273

Fig. 128 zeigt die Artikulation in mannigfaltigen Auswirkungen der

Von Auswirkungen der Artikulation

### Fig. 128

Zu 1: Die Bogen decken sich hier genau mit den Grenzen der Diminution um  $a^2$  und  $g^2$  (s. bei NB.).

Zu 2: Der Bogen dient dem Ausdruck: Bei a) erzeugt der längere Bogen bei langsamem Zeitmaß eine Wirkung, die sich mit der spannenden eines langanhaltenden Atemzuges vergleichen läßt, (vgl. die langen Bogen im Adagio der IX. Sinfonie, T. 3 u. 4). Bei b) wirft eine Laune 17 Takte vor Schluß die Bogen um, die in T. 9 ff. sich streng logisch den Diminutionen anpaßten: die neuen Bogen walten synkopisch, indem sie in die jeweilig nächste Diminution einhaken. Zu c): Auch noch in den T. 9—10 wird der Bogen wie in T. 5—6 geführt, obgleich anstelle der Triole ein Triller mit Vorschlag tritt, der ein Mehr an Auskomponierung enthält; in T. 41 wird aber der Bogen geteilt, mit dem neuen Bogen und mit  $>$ eigens der Forderung nach einer noch reicheren Ausführung des Trillers Ausdruck gegeben, die freilich auch ein freieres Tempo erfordert.

Zu d): Ein Fall italienisierender Artikulation, deren Vortrag den Violinisten Schwierigkeiten macht: muß doch die Unterbrechung bei  $h^1$  ganz unmerklich geschehen, als liefe über den ganzen Takt ein Bogen. Sache des Dirigenten ist es, die dafür nötige Anweisung zu geben.

Zu 3: Mitunter werden Bogen eigens gegeneinander abgestimmt: Bei a) wird der große Bogen der T. 10—12 acht Takte vor Schluß aufgelöst, um auf den letzten 8 Takte umfassenden Bogen vorzubereiten; bei b), vgl. Fig. 119, 12, bereiten zwei kleinere Bogen einen 4 Takte umfassenden Bogen vor. (Vgl. in Beethovens V. Sinfonie die Abstimmung der Bogen bei Vl. I in T. 71 bis 93.)

Zu 4: Mit dem Wechsel der Lage wechseln auch die Bogen.

Zu 5: Eine Aenderung der Artikulation führt zu neuen Diminutionsbildungen: Bei a) bestimmt die neue Form der Artikulation die entscheidende Diminution der Durchführung (vgl. dagegen die Artikulation des T. 1 in Fig. 109 e 2); in T. 140 setzt der Bogen wieder wie in T. 1 des Stückes ein und leitet zur Reprise hinüber. Zu b): Die Teilung des Bogens führt zu neuen Bildungen. Zu c): Der im 1. Takt des Beispiels, T. 59 des Stückes, geführte Bogen umfaßt Töne, die nicht zueinander gehören, dennoch erreicht Chopin damit die Abtrennung der eingeklammerten Töne  $e^1$  und  $d^1$  von  $f^1$ , zu dem sie wie zu einem Terzzug zu gehören schienen: die so freige-machten zwei Töne finden sich drei Takte später schon in der aus T. 1 des Stückes bekannten Rolle wieder.

Zu 6: Unter Umständen dient die Bogenanordnung orchestralen Wirkungen: Bei a) wird der Bogen von T. 1 abgebrochen, um im T. 2 gleichsam der Stimme eines neuen Instrumentes Platz zu machen. Bei b) ist der Wechsel von gesangführendem und stützendem Instrument deutlich zu erkennen.

Zu 7: Die Artikulation kann sich zur Aufgabe machen, dem eigentlichen Zusammenhang zu widersprechen, der Widerspruch ist in den meisten Fällen leicht erkennbar. Bei a) ist es, als hätte ein Schmerz dem Atem vorzeitig eine Grenze gesetzt. Bei b) stören die Bogen den Zusammenhang von Neben- und Hauptnoten, s. bei NB.; bei c) den Zusammenhang in den Brechungen; bei d) wird die Trennung der Töne  $a$  und  $f$  im 3. und 4. Viertel peinlich empfunden, umso befriedigender wirkt ihre Wiedervereinigung in der

Coda T. 78; zu e): die im Beispiel angegebene Fassung in Zweitakttern, vgl. auch bei NB., läßt die Nebennoten und deren Einstimmung in die Metrik deutlich erkennen; ist aber einmal  $e^2$  des T. 1 durch eine Diminution ausgedrückt, die drei Viertel umfaßt, so müßten die Töne der nachfolgenden vier Takte, die die  $\downarrow$ -Notierung gemeinsam haben, unter einen Bogen gebracht werden; die gekürzte Fassung in den T. 58 ff und 76 ff bestätigt diesen Sachverhalt. — Zu f): Der Bogen bei Vl. I in T. 8—12 des Mittelteils widerspricht den durch Klammern bezeichneten Parallelismen von Halbtonschritten, die schließlich zum  $a_2$ -Teil hinüberleiten; der Bogen bei der Flöte in T. 7—8 des b-Teiles verschleiert den Anfang jenes Bogens. — Zu g): Eine besondere Stellung unter den Artikulationsbogen nimmt der Bogen für eine Folge von vier Tönen ein: seien diese nur scheinbar ein Quartzug, vgl. § 82, oder ein wirklicher Quartzug, immer geht die Artikulation ihre eigenen Wege, die oft genug verwirrend wirken. So richtet sich in unserem Beispiel die Artikulation nicht nach dem wahren Sinn, den Terzzügen mit einer Nebennote in T. 1—3, sondern nach den Taktgewichten: 2—1 : 1—1, 2—1 : 2—2; gegen diese Bogen kontrapunktiert die Bratsche mit einer Artikulation, die ihrer besonderen Diminution entspricht.

Zu 8: Bei a) wäre es falsch, nur einen Bogen zu bringen; statt jeder Diminution ihren besonderen Bogen zu wahren; die Bogen bei b) widersprechen eigens den eigentlichen Zusammenhängen, vgl. die Beispiele unter 7, aber gerade deshalb wäre es falsch, dieser Absicht mit nur einem Bogen entgegenzutreten. — Zu c): Wegen der Synkope bei Fl. II wird der erste Bogen eigens bis zum nächsten Niederstreich verlängert, obgleich die Diminutions-Bestandteile wie bei NB liegen. — Zu d): Zumal bei Synkopen und ihren Lösungen ist auf eine reinliche Scheidung der Lösung von der nachfolgenden Diminution zu achten. Stets haben die Meister daran festgehalten und sind nur einer höheren Notwendigkeit gewichen. Dagegen macht sich der Phrasierungsbogen gerade bei den Synkopen zu schaffen, und alle Herausgeber klassischer Werke verunstalten die Texte dadurch, daß sie über den Synkopen und ihrer Lösung und über die anschließenden Tonfolgen nur einen Bogen setzen (vgl. Jahrb. I, 49, Fig. 5d).

Zu 9: Die Beispiele a) bis e) zeigen gegeneinander kontrapunktierende Bogen. Eine solche Artikulation kommt in der Wirkung einer echten Polyphonie gleich.

Zu 10: Ein Bogen kann unter Umständen genügen, ein Chroma aufzuheben; bis an diese Wirkung heran ist auch in einem Falle wie bei b) zu spielen (vgl. dagegen § 249).

Zu 11: In besonderer Weise führt Chopin die Artikulationsbogen: Mit seinem Zug zum Melodischen hängt es zusammen, daß der Gesang der Oberstimme, gleichsam in sich selbst versunken, eine unzerstörbare Einheit zu bleiben verlangt und deshalb im Grunde einer Artikulation widerstrebt. In solchen Fällen sind auch der kontrapunktischen Behelfe zu wenige, um dem Gesang entgegenzutreten. Die Lösung dieser Schwierigkeiten durch kontrapunktierende Bogen wie bei 9 c)—e) ist für Chopin besonders kennzeichnend; noch darüber hinaus aber geht er, wenn er wie im Bsp. 11 bei \* mit einem Bogen sogar Formteile bindet!

## § 274

Absage an den  
Phrasierungs-  
bogen

Was unter einem Phrasierungsbogen in Wahrheit zu verstehen ist, habe ich in der Abhandlung „Weg mit dem Phrasierungsbogen“ im Jahrb. I, 43—60 erklärt: „Dieser Bogen ist so recht das Abbild jener Zwiespältigkeit, die der Herausgeber in das Meisterwerk hineinträgt. Das Gemengsel von Werk und Deutung, von Komposition und Erziehung, drückt sich besonders kraß im Phrasierungsbogen aus, der sowohl den legato-Bogen wie die Form verfälscht.“ Abschließend muß gesagt werden, daß der Drang nach Phrasierungsbogen bei den Herausgebern deutlich darauf hinweist, wie auch sie inmitten des Vordergrundes hintergründige Beziehungen und Zusammenhänge fühlen, die sie im Vordergrund verdeutlichen möchten: gerade aber im Vordergrund hat die Diminution ihr Eigenleben zu führen, mit eigener Artikulation, die von der in früheren Schichten abweicht. Auch ist es ja aus drucktechnischen Gründen unmöglich, im Vordergrund die Bogen aller Schichten anzubringen; eine Unterscheidung aber, wie die in § 252 erwähnte große und kleine Schreibart, die in das Vordergrundbild auch Mittelgründiges einzuzeichnen ermöglicht, ist bei der Artikulation gegenstandslos, da es nur eine Art Bogen geben kann.

## § 275

Ohne Zweifel weisen die Handschriften der Meister hie und da auch unrichtige Bogen auf; auch sie, die großen Meister wurden von den Dämonen des Mittel- und Hintergrundes geplagt, so daß sie die Artikulation im Vordergrund oft genug in Verwirrung gebracht haben:

### Fig. 129

Bei 1) bezweckt der Satz orchestrale Wirkung: dem gleichsam neu und füllend eintretenden Instrument hat Beethoven in der Artikulation stattgegeben. — Zu 2): Oft haben die Meister sich verführen lassen, ihre Spielweise im Notenbild auszudrücken. So hat sich hier Beethoven dadurch, daß er die durchgehende Sept im 2. Sechzehntel des 2. Viertels betonte, zu einem erst bei diesem 2. Sechzehntel beginnenden Bogen verleiten lassen, wo der Quartzug nur einen Bogen gefordert hätte.

## 11. Kapitel

### Die Stufe

## § 276

Am Anfang war, laut Anweisung der Natur auf die menschliche Kehle als erstes Instrument, nur die Horizontale. Der Entdeckung des Kontrapunkts im Abendlande folgte nur zu bald eine Ueberproduktion an Kontrapunkt, wie es eben in der Art des Menschen liegt, neu Gefundenes zu übersteigern. Durch den allzuvielen Kontrapunkt mußte aber die Horizontale leiden.

In der Zurückwendung zur Horizontalen, zur Monodie, bestand die zweite große Station der Musik. Zwar konnte der Kontrapunkt nicht mehr entbehrt werden, doch mußte er eine Anpassung an die neue Monodie vollziehen. In der Hand der großen Meister gelang sie so, daß unter stetem Vortritt der Horizontalen eine Vertikale mitgeht, deren Aufgabe — bei Erfüllung der Grundbrechung durch die Quint des Klanges — darin besteht, sonst in voller Freiheit allen besonderen Absichten der Horizontalen zu dienen.

Es ist klar, daß es eine dritte neue Art der Horizontalen, eine dritte neue Art von Kontrapunkt nicht mehr geben kann —, ein Wink an die nächsten Geschlechter!

Von der Artikulation in den Handschriften der Meister

Geschichtliches

## § 277

Unter-  
scheidung der  
Stufen nach  
Schichten

Schon der Ursatz zeigt Stufen, s. § 9—11; diese Stufen sind die stärksten gemäß der Bedeutung des Ursatzes für den Zusammenhang, sie beherrschen entscheidend Mittel- und Vordergrund. Im Verlauf der Stimmführungsschichten ist es bald die Horizontale, die der Vertikalen eine bestimmte Bedeutung vorschreibt, bald hat die Vertikale gemäß ihrer eigenen Stimmführung Ursache, der Horizontalen zu diktieren, so daß wir in dem einen Falle von einer Horizontalisierung der Vertikalen, im anderen von einer Vertikalisierung der Horizontalen sprechen dürfen.

Im Vordergrunde nun alle Stufen unterschiedslos zu lesen, als wären alle von gleicher Bedeutung, von gleicher Herkunft, geht nicht an, sie müssen vielmehr so unterschieden werden, daß z. B. Klänge, die in den späteren Schichten besonderen Diminutionen in besonderer Weise dienen, nichts mit jenen Stufen gemeinsam haben, die im Dienste ihrer Voraussetzungen stärkere Beziehungen in den früheren Schichten ausdrücken.

Hierher gehört auch die Frage der Scheintonarten im Vordergrunde. Der durch den Ursatz verbürgte Zusammenhang des Ganzen offenbart die Kunstwerdung nur eines einzigen Klanges. Also gibt es auch nur die Tonart eben dieses Klanges, so daß, was wir im Vordergrund sonst für Tonarten nehmen nur Scheintonarten sein können. Die Klänge solcher Scheintonarten sind, da die Baßbrechung der Ursatzformen auch auf die Scheintonarten übertragen wird, innerhalb der neu entstandenen Kadenzten gewiß auch Stufen, doch sind diese Stufen im Sinne der nur übertragenen Kadenz zu nehmen, d. h. für andersrangig als die der früheren Schichten. Der Fehler in der Betrachtung der heutigen Theorie besteht also darin, daß die Stufen mechanisch gelesen werden, wodurch aber die Erkenntnis des Zusammenhanges behindert wird.

Ein Beispiel: In Fig. 39, 3, in Haydns Kaiserlied, ist zwischen den Stufen bei a), b) und c) sehr genau zu unterscheiden: Die bei a) beherrschen das ganze Lied, die bei b) stehen im Dienste des ganzen Anstiegs  $g^1—d^2$  und die bei c) im Dienste von  $a^1—d^2$ , einem Teil des Anstiegs. Das bei c) sich auswirkende  $D$ dur ist demnach nur eine Scheintonart. Und erst die Klänge, die Haydn im Autographen in Fig. 120, 6 a) und b) aufgezeigten Diminutionsbildungen

zur Verfügung stellt — wie treten sie, obgleich unverkennbar Stufen von Kadenzten, dennoch hinter den Stufen in Fig. 39 a) b) und c) zurück, und zwar im selben Maße, als die Diminutionen in Fig. 120, 6, hinter die einfachen Formen in Fig. 39 zurücktreten.

## § 278

Ueber die Klänge im Dienste der Prolongationen der ersten Schicht geben Auskunft die §§ 60, 73, 74, 79, 86, 89, 95, 103, 105, 108, 111, 117, 118, 120, 125, 131, 136, 140, 146, 150, 151, 153. Entweder gehören die Klänge zu einer der Ursatzform-Kadenzten mit dem für sie charakteristischen Anteil der kontrapunktisch-melodischen Führung, § 79!, oder sie stehen trotz der Wirkung einer IV. oder VI. Stufe außerhalb einer Kadenz und unterstreichen mit ihrer Konsonanz nur ein ursprünglich rein Stimmführungsgemäßes wie z. B. oft bei einer Nebennote, § 108.

Nicht selten aber kehrt eine Prolongation der ersten Schicht den Willen zu ihrer Diminutionseinheit derart stark hervor, daß sie zu ihrer Bekräftigung ebenfalls eine der Ursatzform-Kadenzten in Anspruch nimmt, auch wenn sie im Gegensatz zur Uralinie, die nur die Abwärtsrichtung kennt, sich aufwärts bewegt.

Nun genügt es, auf die weiteren Erfahrungen im Vordergrunde, § 156 ff. nur hinzuweisen (§§ 168 ff.: Durchgang; 176 ff.: Sept; 180 ff.: Synkope; 183—241: Prolongation in den späteren Schichten; namentlich 242 ff.: Uebertragung der Ursatzformen auf Einzelklänge; 244 ff.: Hilfskadenzten usw.) um bewußt zu machen, wie nur eben die Möglichkeit, die Ursatzform-Kadenzten auch jenseits ihrer ursprünglichen ausschließlichen Gebundenheit an eine fallende Uralinie, also in übertragener Weise beliebigen Diminutionen zur Verfügung zu stellen, ihre Einheit sichert und erst dadurch das Organische der Diminution erzeugt. Das aber, die Sicherung des Organischen, ist der Kern der musikalischen Kunst in ihrer höchsten Vollendung, in ihr drückt sich der Vortritt der Horizontalen und der Horizontalisierung des Kontrapunktes für die Zwecke der Diminution aus (s. § 276) — gerade sie ist als die höchste Leistung unserer großen Meister zu bezeichnen!

Übersicht  
über die  
früheren Er-  
gebnisse

## § 279

Von der  
V. Stufe

Ueber den V-Klang im Ursatz (Fig. 9—11) siehe §§ 15, 31—34 und 41, über die V-Klänge im Mittel- und Vordergrund, die Dominanten übertragener Kadenzen sind, wurde das Nötige in §§ 277, 278 gesagt.

Einen Sonderfall innerhalb der V-Klänge stellt der übertragene Teiler vor:

Wegen des Begriffes „Teiler“ verweise ich auf die §§ 89 ff und 192. Die bei Gelegenheit der Gliederung in der ersten Schicht auftretende  $\hat{V}$  mit der charakteristischen Unterbrechung der Stimmführung kann im Vordergrund in übertragener Weise auch jenseits einer Gliederung verwendet werden:

### Fig. 130

Die Uebertragung des Teilers gründet sich auf die oberquintale Zugehörigkeit zum Klang als seine Quintausstrahlung. Wie bei 2) zu sehen ist, darf das Merkmal der Unterbrechung nicht fehlen.

Auch der angewandte Teiler horizontalisiert, siehe bei 3) die Horizontalisierung der Ober- und Mittelstimme durch Sekundschritte. Welcher besondere Zweck mit solchen Sekundschritten innerhalb der Diminution verbunden wird, ist nur aus den früheren Schichten zu beurteilen möglich.

Hier erinnere ich zuerst an Fig. 85 (auch Fig. 105, 3): Der Sekundschritt  $c^2—b^1$  wird nur zu dem Zweck gebracht, um den folgenden Parallelismus  $b^1—des^2$  mit  $b^1$  beginnen zu lassen: wäre doch unmöglich gewesen, die IV. Stufe schon zum Anfangston  $b^1$  zu setzen, wie aus der früheren Schicht zu entnehmen ist, in der  $c^2$  (T. 4) unmittelbar zur Nebennote  $des^2$  (T. 5) fortschreitet (vgl. Fig. 56 c) — welche geniale Lösung dieser großen Schwierigkeit der Synthese!

Bei 4) ist eine ebenfalls großzügige Anwendung der Teiler zu sehen: nur durch die beiden Teiler in den T. 24 und 47 ist es möglich gewesen, den Grundton  $A$  (= VI) von T. 17 bis T. 47 fortzutragen. Das in T. 25 zum zweitenmal angeschlagene  $A$  gehört zu  $g^2$ , das als  $\sharp 6$  einen Vorschlag zur Nebennote bildet; der Ausdruck dieses Vorschlages ist ergreifend, wenn man ihn richtig erfaßt, macht doch die Beziehung von  $e^2—g^2—f^2$  den Eindruck eines sogenannten

Anschlags (s. Ph. Em. Bach „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“, 2. Hauptstück, sechste Abteilung).

In Fig. 35, 2, T. 9—16 sind die Quintsprünge nicht als eine Folge zweier Teiler zu nehmen, sie stehen vielmehr für die Dezimen  $c^2—d^2$   $c^2—h^1$ ; da die letzte Dezime in T. 16 gemäß der Gliederung wieder in  $E$  als Quint des Grundklanges  $A$  zu münden hatte, wurde schon die zweite Dezime in eine Quint verwandelt.

Besonderen Dienst erweist der Teiler bei Fugen-Kompositionen. So z. B. bringt Beethoven in der großen Fuge der Sonate op. 106 nach dem Einsatz im *Des*-Klang in T. 51 ff. den nächsten Einsatz in *As* in T. 65 ff. nach dem Gesetz des Teilers, ohne zu *Des* zurückzukehren.

Der Teiler erweist sich als unentbehrlich im Dienste des Organischen und doch: der eine Umstand, daß der Teiler einer V. Stufe ähnelt, hat ihn bei den Kurzhörigen schon in Verruf gebracht. Nicht alle Klänge, die einer V. Stufe ähnlich sehen, sind aber wirklich Dominanten! (Vgl. Jahrb. II, 23—40: „Vom Quintklang und der Dominante“.)

Noch ist nötig, den hier dargestellten Teiler gegen die Hilfskadenz, § 244, Fig. 110, abzugrenzen. Beiden Erscheinungen ist zwar eine Abriegelung der Stimmführung gemeinsam, der Unterschied aber liegt darin, daß diese bei der Hilfskadenz vor, beim Teiler nach der V. Stufe geschieht.

Endlich sei in diesem Zusammenhange noch der Terzteiler erwähnt:

### Fig. 131

Wie bei 1) und 2) zu sehen ist, horizontalisiert auch der Terzteiler, je nach der Lage bei der Oberstimme oder bei einer der Mittelstimmen. Der Dienst, den eine solche Horizontalisierung erweisen kann, ist verschieden. Bei 2) wird die erste horizontale Bewegung der Mittelstimme, ausgelöst durch den Terzteiler in T. 1—8, mit der Sekundschritt-Bewegung bei der Oberstimme parallelistisch erwidert.

Der hier gemeinte Terzteiler unterscheidet sich von der Brechung durch die Terz wie in Fig. 113, 3: bei dem Terzteiler ist

die Unterbrechung wie beim Quintteiler gegeben (s. bei Fig. 131, 2), bei der Terzbrechung dagegen (s. Fig. 113, 3) fällt die Terz zum Grundton zurück.

### § 280

Von der IV., II. und VI. Stufe. Beispiele und Anmerkungen

Für das Wesen der IV. und II. Stufe ist vor Allem deren Bedeutung innerhalb der prolongierten Ursatzform-Kadenz maßgebend (s. §§ 73, 74, 79). Zu den vielen Beispielen für diese Stufen seien wegen verschiedener Anmerkungen noch einige hinzugefügt:

#### Fig. 132

Zu 1: Die tonikalierende Sept bei der I. Stufe weist auf die IV. Stufe hin, also muß in T. 57 wegen der Unterterz  $e^1$  eine Ellipse, IV <sup>9-6</sup>, angenommen werden.

Zu 2: Das Weglassen des  $c^2$  im 3. Viertel des ersten Taktes (s. bei NB) bestätigt  $d^2$  im 2. Viertel als Sept einer IV. Stufe.

Zu 3: Eine eingeschaltete II  $\sharp^3$  oder II  $\sharp^7$  zieht das Fallen der Oberstimme nach sich wie bei der Oktavlage a) oder der beiden höchsten Stimmen wie bei der Terzlage b); vgl. zu a) Seb. Bach, Sonate für Violine solo, Largo T. 3—10, Jahrb. I und zu b) Fig. 76, 2 und Chopin, Etude 10<sup>viii</sup>, „Url. Tfl.“, T. 1—11—13.

Zu 4: Eine außerordentlich schöne Anwendung der II. Stufe trotz dem Schein einer IV.; im Grunde liegt eine Rückung beim Basse vor: wenn wegen des Parallelismus auch bei der V. Stufe eine Koppelung in Anwendung kommen sollte, blieb für den Ausdruck der II. Stufe im 2. Takt nur das 1. Viertel übrig.

Zu  $\flat$ II sei noch angemerkt: Die Grundtonlage erscheint seltener als  $\flat^6_3$  die sogenannte neapolitanische Sext, § 105. In Fig. 54, 8 a, hängt die Grundtonlage mit dem Parallelismus, in Fig. 48, 1 mit dem Aufwärtzug zusammen.

Zu 5—6: Nicht immer ist leicht zu entscheiden, ob eine IV. oder eine II. Stufe vorliegt. Ein Quartsprung läßt an die IV. Stufe als eine fallende Quint (I—IV) denken, andere Merkmale aber weisen auf die II. Stufe hin. So z. B. deutet bei 5 a) der Fig. 134 der Quartsprung und die  $\flat^7$  auf  $\sharp$ IV $\flat^7$  hin; dagegen legt  $\flat^6_5$  bei 5 b) eine II. Stufe nahe; gerade aber wegen des Quartsprunges ist eine solche Stimmführung geschmeidiger als bei 3: I—II $\sharp^3$ —V; bei 6 geht der I. Stufe

eine  $\flat^7$  ab, deshalb zwingen die Unterterzen trotz dem Quartsprung ebenfalls zur Annahme einer II. Stufe. In Fig. 120, 6 (vgl. 39, 3) ist die von  $c^2$  zu  $h^1$  fallende Diminution ein deutlicher Hinweis auf die II. Stufe.

An diesen und ähnlichen Beispielen wird deutlich, was ich unter dem kontrapunktischen Anteil an der IV. oder II. Stufe verstehe: die Wirkung eines Sprunges vereint mit dem melodischen Fortschreiten des Basses.

Namentlich stellt eine 5—6-Auswechslung oft vor schwierige Fragen: die Horizontale und die Vertikale halten einander die Waage, so daß es in den meisten Fällen gleich ist, ob bei  $\frac{5}{IV} - \frac{6}{II}$  eine oder zwei Stufen angenommen werden (s. Fig. 37 und 76, 2 usw.).

Zu 7: Ähnlich schwierig ist oft die Entscheidung bei Zügen, wenn nicht wie in Fig. 76, 4, ein Urlinie-Ton  $C - \frac{\hat{2}}{F}$  oder wie in Fig. 137, 7, ein anderer entscheidender Ton der Oberstimme auf den Grundton des Zuges tritt (s. dagegen eindeutige Beispiele Fig. 81, 2; 96, 4 usw.).

Zu 8: Unter der VI. Stufe ist hier eine quintal bezogene VI zu verstehen, z. B. Fig. 47, 3; 65, 1 usw.; zum Unterschied von einem ähnlichen Klang, der im Dienste einer Nebennote steht: I—VI—I. Die Sept bei der VI. Stufe hilft die Oberstimme senken (vgl. auch die Beispiele bei 3 und 5).

Ob bei  $I^5 - \flat II$  zur 6 auch die VI. Stufe zu lesen ist, hängt von den Umständen ab, in den meisten Fällen halten Horizontale und Vertikale einander die Waage, zwingende Gründe können aber auch in einem solchen Falle unbedingt für die Annahme einer VI. Stufe sprechen.

### § 281

Beispiele dazu:

#### Fig. 133

Zu 1: Die Synkope  $\hat{4}-3$  weist hier auf die II. Stufe; wollten wir auch das 1. Viertel  $gis^1$  auf den Grundton *Ais* als Sept stellen, so müßte im 2. Viertel dennoch der Grundton der II. Stufe folgen, dann stünde *Ais—Dis* (= VI—II) als Brechung doch nur für *Dis* (= II) s. § 277.

Stufen bei Synkopen Beispiele und Anmerkungen

Zu 2: Auf die IV. Stufe weist  $I^{D7}$  hin; die Sept bei der IV, zur Sext sich lösend, bringt die II. Stufe.

Zu 3 und 4: Die Beispiele zeigen Non-Synkopen; kein Zweifel, daß sich die Non bei 3) auf den Grundton  $F$  bezieht, da aber die Diminution des Basses in der Hauptsache eine Folge zweier Dezimen ausdeutet, kommt der Grundton des 3. Viertels als Stufenton nicht in Betracht; wegen der bei NB aufgezeigten Zusammenhänge entfällt auch bei 4 die Nötigung, den Grundton der Non-Synkope für einen Stufenton zu nehmen.

### § 282

Von Quintbeziehungen ohne Stufenbedeutung  
Weitere Beispiele und Anmerkungen

Schon bei der Darstellung der Prolongationen in den verschiedenen Schichten sowie sonstiger Erscheinungen im Vordergrunde wurden Beispiele gezeigt, in denen die Vertikale hinter die Horizontale so zurücktritt, daß ihre verschiedenen Quintbeziehungen die Bedeutung wirklicher Stufen nicht erreichen. Wegen anderer Anmerkungen seien noch Beispiele geführt:

#### Fig. 134

Zu 1 und 2: Bei einem Sekundschrift des Basses und bei Oktavlage der Oberstimme ergibt sich ein Sprung bei der Oberstimme; wird dieser mit einem Durchgang gefüllt, so kann eine steigende Quint im Sinne des konsonanten Durchganges eingeschaltet werden (vgl. Fig. 56).

Zu 3 (vgl. 119, 5): Der im T. 11—12 bei der Mittelstimme angesetzte Durchgang  $a^1$ , der den Sprung  $h^1—g^1$  behebt, erfährt mit  $\frac{6}{3}$  eine konsonante Stützung, die aber nicht mit einer I. Stufe verwechselt werden darf.

Zu 4: Bei der Synkopierung eines dissonanten Durchgangs (s. II<sup>2</sup>, S. 248 ff.) ergibt sich die Möglichkeit von quintalen Einschaltungen, die aber nicht als Stufen zu nehmen sind.

Zu 5: Quintale Einschaltungen ohne Stufenbedeutung stehen hier im Dienste einer Viertertonfolge, deren Bedeutung nur aus den weitläufigen im Beispiel nicht wiedergebbaren Zusammenhängen verstanden werden kann (vgl. Tw. 8/9).

Zu 6 und 7: Quintale Einschaltungen stellen sich in den Dienst von Nebennoten (vgl. Fig. 42, 2; 76, 7; 102, 2 usw.).

Zu 8 (vgl. 82, 1, 2. Bsp.): Die Tieferlegung  $d^3—c^2$ , die als Sekundschrift noch keinen wirklichen Zug bedeutet, nimmt zwei fallende Quinten = III#<sup>3</sup>—VI—II—V in Anspruch, die Einschaltungen beim Basse aber, die im Dienste von  $d^3—g^2$  stehen, drücken nur eine Nebennote aus.

Einschaltungen von allerhand Quinten finden sich auch bei wirklichen Zügen, z. B. Fig. 47, a; 123, 5; 124, 6 b, T. 25—29 usw., wie überhaupt bei allen anderen Prolongationen.

Zu 9: Zum Schluß das überaus kühne Beispiel einer Baßführung, die mit vielen Einschaltungen, s. den Notentext, nur eine Nebennoten-Harmonie = VII. Stufe ausdrückt.

### § 283

Nicht selten findet sich vor der VI. die III. Stufe (s. Fig. 40, 10; 42, 1; 82, 1, 2. Bsp. usw.). Der Dienst der so an Zahl gewachsenen Quintfälle ist verschieden; in den angezogenen Beispielen liegt eine Brechung, eine Nebennote mit Untergreifzug, ein scheinbarer Zug vor usw.

Vor die III. Stufe tritt die VII. selten ohne die IV. Stufe; wo I—IV—VII usw. vorliegt, bringt meist schon I—IV die Oberstimme zwangsläufig in Bewegung, je nach ihrer Lage fallend oder steigend.

Mit — IV—VII—III — schließt die Kette der möglichen Quinteinschaltungen: die prolongierte Ursatzform-Kadenz erscheint mit Quinten nun ganz ausgefüllt:

#### Fig. 135

Deutlich zeichnen sich hier vor Allem I—V—I ab als die die Kadenz beherrschende Grundbrechung. Auch noch an einer solchen Kette von Quintfällen den Gang der Urlinien  $\hat{3}—\hat{1}$ ,  $\hat{5}—\hat{1}$ ,  $\hat{8}—\hat{1}$  wie in Fig. 15—17 aufzuzeigen, bedeutete aber einen Widerspruch, denn so lange die Urlinien unprolongiert sind, kann und muß der Baß nur auf die kontrapunktisch-melodische Füllung der Aufwärtsquint I—V bedacht bleiben, die aber von Quinteinschaltungen wie in Fig. 135, 1, noch nichts weiß. Nur eine Prolongation vermag über den besonderen Zweck der Quinteinschaltungen als Stufen aufzuklären,

Von weiteren Quinteinschaltungen als Stufen

wobei selbstverständlich die Bewertung der betreffenden Prolongation nur nach dem Zusammenhang des Ganzen, also nach dem Gang der Schichten erfolgen kann. So sehen wir im 2. Beispiel eine Uebertragung auf den Einzelklang wie in § 242 ff., die Quintfolge des Basses steht im Dienste des zweiten Teiles eines Quintzugs, der von  $h^1$  ausgeht. Gemäß dem Mittelgrund verhält sich der Satz  $gis^1-fis^1 - e^1$   
 $I - II - V - I$  wie in Fig. 15, 6; im Vordergrunde aber sind die zwischen der I. und II. Stufe eingeschalteten Quintfälle dazu bestimmt, die parallelistisch und übergreifend auftretenden Terzzüge zu tragen; die Bedeutung dieser Züge im parallelistischen Dienste steigert die tragenden Quinten zu Stufen. Anders aber im 3. Beispiel: Der führenden Oberstimme folgt die Unterstimme mit Unterdezimen, woran ihre Quart-(Quint-)Einschaltungen nichts ändern (vgl. Fig. 54, 10; 123, 5 usw.).

Die Quint zwischen der IV. und VII. Stufe ist falsch. Aus den kontrapunktisch prolongierten Formen der Baßbrechung in Fig. 15, 2 c, d; 3 c, d; 5 ergibt sich, daß innerhalb der kontrapunktisch-melodischen Füllung zu  $d^2$  als  $\hat{2}$  ein anderer Ton als  $F$  nicht gebracht werden konnte; solcherart schon durch den Dienst an der Urlinie in der ersten Schicht erwiesen, nimmt die IV. Stufe gegebenenfalls auch an dem Quintgang teil, an den sie gleichsam herangenötigt wird; gäbe es einen Quintgang doch überhaupt nicht, wenn IV—VII nicht möglich wäre (vgl. Bd. I, 51).

Eine Kette von Quinten im Steigen aber (s. die Beispiele bei 4) stellt sich zuletzt, da ihnen V—I fehlt, in Widerspruch zum Haupterfordernis der Kadenz. Ein solcher Quintgang kann deshalb die Einheit einer Prolongation oder Diminution überhaupt nicht ausdrücken. Ein Anderes ist, daß ein steigender Quintgang immerhin die Oberstimme zur Bewegung zwingt, auch zu Sekundsritten und zu sonstigen weitläufigeren Diminutionen, die vielleicht noch mehr als andere Erscheinungen des Vordergrundes zu dem von mir zurückgewiesenen Begriff Sequenz geführt haben mag (vgl. Fig. 106, 3, viertes Beispiel). Wie immer aber der bezweckte Ertrag an Oberstimme-Bewegung laute, er reicht für keinen Fall zur Begründung einer wesentlichen Einheit hin, deshalb ist ein Einmünden in die prolongierte Kadenzform mit fallenden Quinten nicht zu um-

gehen, wenn eine Einheit ausgesprochen werden soll. Das ist der Sinn der Inversion, von der ich in I, 44 ff. gesprochen habe.\*)

Zusammenfassend: Eine Kette steigender Quinten kann, in Ermangelung von V—I, in der Kunst nicht in dem Sinne fruchtbar werden, daß sie Einheiten von Prolongationen und Diminutionen einbringen könnte, bestenfalls kann sie Teile herbeischaffen. Zur Kennzeichnung eines in Frage kommenden Klanges hat die Kunst sich nur die eine steigende Quint I—V als hinreichend angeeignet.

Dagegen dient eine Kette künstlicher fallender Quinten der Aufrollung der Horizontalen, die allein Zweck und Inhalt der Musik ist, der Aufrollung sowohl von Einheiten ganzer Prolongationen, wie von Teilen (s. z. B. Fig. 135, 2).

Die IV. Stufe im besonderen fehlt naturgemäß in der Reihe der steigenden Quinten, sie fehlt — wohlgemerkt als fallende Quint I—IV — ja auch noch in der prolongierten Baßbrechung der ersten Schicht, Fig. 15—17. Fallend wird I—IV zur Einleitung einer die prolongierte Kadenz füllenden Kette von Quintfällen gebraucht, wenn nicht wie z. B. in Fig. 66, 2 a und b der Quintfall als eine Umkehrung für jene Quart in Frage kommt, die in der prolongierten Kadenz unmittelbar vor der V. Stufe steht (s. Fig. 15—17, vgl. Fig. 132, 1 und 2; 133, 2 usw.).

## 12. Kapitel

### Metrik und Rhythmik

#### Allgemeines

#### § 284

Metrik und Rhythmik stellen in der Musik das selbe vor wie in der Sprache. Voraussetzung der Metrik ist eine Gliederung in der Zeit überhaupt, Voraussetzung der Rhythmik aber ist eine Gliederung der in der Zeit sich ereignenden besonderen Wort- und Ton-

Metrik und  
Rhythmik in  
Sprache und  
Musik

\*) Brahms sprach von „schläfrigen und faulen Bässen“, wenn der Komponist Möglichkeiten einer reichereren Bewegung beim Basse versäumte (s. Jenner: „Johannes Brahms“, S. 6).

folgen. Die Metrik ist absolut, das Zeit-Schema an sich, der Rhythmus ist relativ, das besondere Spiel von Wort- oder Tonfolgen innerhalb dieses Zeit-Schemas.

Ueber dieses Allgemeine hinaus wahren Musik und Sprache freilich ihre Besonderheiten, wie sollte denn z. B. eine Untergreif-Prolongation wie in Fig. 102 ein Gleichnis in Metrik und Rhythmik der Sprache finden können?

## A: V o n d e r M e t r i k i n d e r M u s i k

### § 285

Wiederholung  
als Voraus-  
setzung einer  
metrischen  
Einheit

Die Schöpfungsgeschichte der Bibel sagt uns: Der Geist, der auf den Wassern schwebte, war zeitlos — mit der Schöpfung als Gliederung trat die erste Gliederung auch der Zeit ein. Gliederung aber ruht auf einer Wiederholung, die ein biologisches Gesetz des Lebens ist, des körperlichen wie geistigen (I, § 4 ff.), wie Gegensatz und Wiederholung von Tag und Nacht.

Auch das Leben von Ideen bewegt sich in Wiederholungen, denn jede ihrer einzelnen Auswirkungen stellt eine Wiederholung vor. Wir sehen in der Geschichte der Menschheit Epochen, in denen sich Ideen ausbreiten und der Menschheit das Merkmal einer Entwicklung aufprägen, wir sehen anderseits aber auch Epochen, die ohne Auswirkung einer Idee zum Untergang verurteilt sind.

Die Wiederholung ist auch Voraussetzung der Metrik und Rhythmik; ohne Wiederholung ist ein metrisches Schema undenkbar. Daß aber auch diesen Wiederholungen, wie überhaupt allen Wiederholungen im Vordergrund, Erklärung und Bestätigung nur vom Hinter- und Mittelgrund zukommt, versteht sich. Beispiele dazu:

### Fig. 136

Ob wie bei 1 ein Zug überhaupt fehlt, ob wie bei 3 und 5 Terzzüge oder wie bei 2 und 4 Quintzüge gegeben sind, bleibt ohne Bedeutung gegenüber der Tatsache, daß den 3-, 4-, 5- und 6-Taktern eine Wiederholung fehlt; ihr Inhalt reicht deshalb gerade nur zu Präludien hin, die, wie schon die Bezeichnung sagt, wirkliche, auf Wiederholungen aufgebaute Stücke erst vorbereiten. Darüber kann auch die Bezeichnung ihrer Taktarten nicht täuschen, sie gründen sich nur auf die Figurierungen, deren Wiederholung aber

nicht hinreicht, den erwähnten Grundmangel zu beheben. So zeigt Fig. 6 eine Stelle aus Haydns Fantasie C-dur, die entgegen der vorausgegangenen Dupelordnung plötzlich in eine Tripelordnung übergeht, in die sich auch die Diminution entsprechend fügt; an der Parallelestelle aber wird die Viertaktordnung fortgesetzt und die Figurierung darnach eingerichtet.

### § 286

Gemäß dem uns eingeborenen Wesen, dem Gesetz von Systole und Diastole, empfinden wir die durch die Zahl 2 und ihre Vielfachen ausgedrückten Taktordnungen als die natürlichsten uns am meisten entsprechend.

Von der  
metrischen  
Ordnung in 2,  
4, 8, 16 Takten  
(Dupel-  
ordnung)

Die metrische Ordnung von 4 Takten als Einheit braucht aber nicht immer auch 4 Töne zum Inhalt zu haben, auch ein Terzzug kann Inhalt eines Viertakters sein, wie z. B. in Fig. 124, 6 b, im 1. und 2. Viertakter. Schon daran erkennen wir den Unterschied zwischen dem absoluten Wesen einer metrischen Viertaktigkeit und dem relativen Rhythmus eines Terzzuges im besonderen. Einige Beispiele von Dupelordnung:

### Fig. 137

Zu 1: Hilfsklang-, Nebennoten- oder Vorhaltsharmonien heben eine metrische Ordnung keineswegs auf, vielmehr werden auch sie auf die betonten guten Takte gebracht (vgl. Fig. 128, 9 d; Fig. 54, 11 b usw.). Darin aber ist nicht allein ein theoretischer Sieg der absoluten Metrik zu erblicken, auch der Vortrag hat in solchen Fällen die metrische Ueberlegenheit jener Klänge zu betonen.\*)

\*) Es ist gerade heute notwendig geworden, wieder an das ehemals gelehrte Gesetz vom Abzug zu erinnern. In seinem unsterblichen Meisterwerk „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“, erster Teil, 2. Hauptstück, 2. Abteilung („Von den Vorschlägen“), § 7, drückt Em. Bach jenes Gesetz so aus: „Ferner lernen wir aus dieser Abbildung zugleich ihren Vortrag, indem alle Vorschläge stärker, als die folgende Note samt ihren Zierrathen, angeschlagen, und an diese gezogen werden, es mag nun der Bogen darbey stehen oder nicht. Diese beyden Vorsichten sind dem Endzwecke der Vorschläge gemäß, als wodurch die Noten zusammen gehängt werden sollen; man muß sie also so lange, bis sie von der folgenden

Noch ist zu bemerken, daß auch die Anordnung der Stufen auf die geschlossene Einheit des Achttakters hinweist: wie wäre es denn möglich, hier zwei Viertakter anzunehmen, wenn die Abwärtsbrechung *Cis—Fis* (I—II<sup>6</sup>) erst in T. 5 zuendegeht?

Zu 2: Das Geschlossene dieses Achttakters beruht auf der Ausfaltung der Sext  $g^1—es^2—g^1$ , wobei  $es^2$  die Nebennote von  $d^2 = \hat{5}$  vorstellt (vgl. Fig. 119, 21 a).

Zu 3: Wir dürfen einen Sechszehntakter hier annehmen, unbeschadet der Wiederholung der ersten 8 Takte, die eine Höherlegung bringen. Vgl. Fig. 124, 6 b, die nur einen Terzzug  $e^2—dis^1—cis^1$ , ausdrückt und eben deshalb als ein geschlossener Sechszehntakter gelten muß. Im Beispiel aus Brahms, Fig. 81, 2, dient das Verschränken der VI. II in T. 16 eigens der Bestätigung eines geschlossenen Sechszehntakters.

### § 287

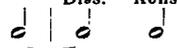
Taktordnungen in Primzahlen stammen von einer Dupelordnung im Hinter- und Mittelgrund, erst von dieser hebt sich das Künstliche der Drei- und Fünzfzahl deutlich auch als metrisches Schema ab:

**Fig. 138**

Zu 1 (vgl. Fig. 82, 5 c): Die Schichten a, b und c zeigen den Inhalt gemäß seiner Gliederung in  $\hat{3}—\hat{2} \parallel \hat{3}—\hat{2}—1$  folgerichtig in Dupelordnung; sogar die Diminution durch die Nebennote bei b und c ändert daran nichts. Die Dreitaktordnung bei d erwies sich erst dann als notwendig, als Bach, um zur Nebennote  $b^1$  zu gelangen, von  $d^2$  ausholte; dadurch entstand nun ein Quintzug, der eines weiteren Raumes bedurfte: Die Ausführung des zweiten Teiles in vier Dreitaktern (s. in Fig. 82, 5 c). Bei e) sind die organischen

Note abgelöst werden, aushalten, damit sie gut binden. Der Ausdruck, wenn eine simple leise Note nach einem Vorschlag folgt, wird der *Abzug* genannt.“

Die Folge von Stark und Schwach in der Ausführung der Vorschläge (Vorhänge) fällt durch Prolongation gleichsam mit der Folge von Nieder- und Aufstreich überhaupt zusammen, wodurch die Forderung des strengen

Satzes  sogar dort erfüllt wird, wo der Vordergrund die Vorschläge an metrisch unbetonten Stellen des Taktes bringt. Das Gesetz vom Abzug duldet eben keine Ausnahme, an keiner Stelle!

Bindungen der Diminution angezeigt, die Bachs Genie im hellsten Lichte zeigen (s. § 253 ff.): Durch Klammern wird die Beziehung des ersten Quintzuges zur nachfolgenden Vergrößerung veranschaulicht. Mit den \* ist der Fortgang  $d^2—e^2—f^2$  ersichtlich gemacht, der in besonderer Weise die Höhen bindet (vgl. Fig. 120, 6). Kühn ist die Bindung mittels der auf  $d^2$ ,  $c^2$  und  $b^1$  zugehenden Quintzüge, die Parallelismen des ersten Quintzuges vorstellen: auf die Nebennote  $b^1$  geht also Bach sowohl mit dem Quintzug von  $f^2$  wie mit dem Quintzug der Vergrößerung von  $d^2$  zu; daher darf hier nur eine Verschränkung zweier Quintzüge gelesen werden:  $f^2—b^1$  u.  $d^2—g^1$ , aber keinesfalls etwa eine Oktave,  $f^2—f^1$ .

Zu 2: Wie bei a) zu sehen ist, gehört zur Diminution mit der Nebennote die Dupelordnung: das Bild des Vordergrundes bei b) zeigt aber drei Zweitakter. Die Tripelordnung wurde dadurch erreicht, daß schon der Klang der I. Stufe einen Zweitakter füllt, was ich im Bilde mit einem Bindebogen andeute; die beiden folgenden Zweitakter zeigen somit Parallelismen, die ich ebenfalls mit Bogen kennzeichne: eben diese Art organischer Bindung macht hier den Sechstakter aus.

Einen Zwölftakter, entstanden aus drei Viertaktern, finden wir z. B. in Fig. 40, 7. Die Dreiteiligkeit ergab sich dort aus der Brechung zu  $c^3$  empor, wobei  $as^2$  ebenfalls ein besonderer Viertakter eingeräumt wurde.

Zu 3: Fig. 42, 2, zeigt die Dupelordnung des Mittelgrundes, wie sie der Gliederung entspricht, hier im Vordergrunde aber führt die Einschaltung der Nebennote schon in den ersten Terzzug zu einem Dreitakter; da der zweite Terzzug  $es^2—d^2—c^2$  seinen ursprünglichen Zweitakter beibehält, entsteht ein Fünftakter, der aber deutlich in 3+2 geschieden ist: somit waltet hinter diesem Fünftakter die Zweiteiligkeit, und der zweite Terzzug in T. 4—5 wirkt nur wie eine Beschleunigung.

Zu 4: Auf die Terzzüge, die in T. 1 und 2 von  $es^2$  und  $des^2$  fallen, folgt der dritte Terzzug von  $c^2$  in T. 3—4; er nimmt drei Viertel in Anspruch und bereitet mit dieser Dehnung auf ein ebenfalls gedehntes Ausmaß von drei Vierteln bei  $b^1$  vor, somit teilen  $c^2$  und  $b^1$  die T. 3, 4, 5 zur Hälfte. So entstand der erste Fünftakter.

Von der  
3 (3×2,  
3×4)- und  
5 (10)-Takt-  
ordnung

Der zweite Fünftakter, der eine Folge zweier Terzzüge in umgekehrter Richtung bringt, erreicht die Fünftaktigkeit damit, daß der zweite Terzzug eine Vergrößerung erfährt; auf die beiden Fünftakter folgen Viertakter.

Zu 5: Hier bringt eine Rückung die Fünftaktigkeit zustande. Ohne die Achtel-Beschleunigung in T. 4, die eine parallelistische Erwidern in T. 5 erhält, wären sechs Takte notwendig geworden.

Ein Zehntakter muß aber nicht immer  $5 \times 2$  bedeuten; so zeigt z. B. Fig. 61 b einen Zehntakter, der ohne weitere Gliederung aus der dort aufgezeigten Klangfolge organisch erwächst. Vgl. Mozart, Sinfonie Cdur, K. V. Nr. 551, Andante cantabile, T. 1—10, usw.; Beethoven Kl. VI. Sonate, op. 24, 1. Satz, T. 1—10.

### § 288

Metrik und  
die Kadenz

Vorausgesetzt, daß der Rhythmus nicht dagegentritt (s. § 296), eignet sich jedes metrische Schema dazu, die Kadenz restlos aufzunehmen, das heißt so, daß die I. Stufe in den letzten unbetonten Takt der Taktgruppe fallen kann (s. Fig. 139, T. 8):

#### Fig. 139

Vgl. in Fig. 138, 3, die I. Stufe im 10. Takt, der gemäß dem Fünftakter ebenfalls unbetont ist. Diesbezügliche lehrreiche Beispiele finden sich die Fülle namentlich in Schuberts Walzern und Ländlern. Es versteht sich aber, daß auch Sonatensätze des Vorteils nicht entbehren, die abschließende I. Stufe in einem unbetonten Takt zu bringen. Ich verweise z. B. auf Beethovens Sonate op. 28: Der erste Zehntakter (s. § 287 und Fig. 61 b) schließt mit der I. Stufe im unbetonten T. 10, bei der Wiederholung in T. 20; der nachfolgende Achttakter schließt mit der I. Stufe in T. 28, also wieder in einem unbetonten Takt; in T. 29 setzt die Wiederholung des Achttakters ein, gedeiht aber nur bis zu sieben Takten, da T. 36, der der achte Takt hätte sein sollen, mit einem Viertakter verschränkt wird, T. 36—39, wobei die I. Stufe in den T. 39, den unbetonten Takt des Viertakters fällt. (Riemann macht sich in seiner „Analyse von Beethoven's Klaviersonaten“ schwerer Fehler schuldig in der Darstellung dieser Taktgruppen und gelangt dann auch in der Folge zu widermusikalischen Ergebnissen.)

Die einzelnen Taktgruppen mit der I. Stufe auf unbetonten Takten zu schließen bietet für die Synthese den Vorteil, die Taktgruppen mit der Wirkung eines äußerlichen Nebeneinander auszurichten, so daß es nicht erst einer Umdeutung der metrischen Werte, der Auftakte u. dgl. bedarf (s. § 298), wenn von einer Gruppe zur anderen fortgegangen werden soll. Unter Umständen aber wird es sogar notwendig, mit der I. Stufe in einem unbetonten Takt zu schließen: Wenn z. B. in Fig. 137, 1, ein Hilfsklang den 1. Takt einnimmt, so muß er bei der Wiederholung der Taktgruppe auch wieder in einen betonten Takt gebracht werden: dieser Notwendigkeit entspricht nun die I. Stufe in T. 8. Das Beispiel zeigt außerdem, wie eben dadurch auch notwendig wird  $V \begin{smallmatrix} 6-5 \\ 4-3 \end{smallmatrix}$  in den T. 6 und 7 anzubringen entgegen dem strengen Satz, der den Vorhalt nur auf einem Niederstreich gestattet, d. h. in Prolongation des strengen Satzes nur auf einem starken Takt der metrischen Ordnung.

### § 289

Das metrische Gesetz der 2-, 3-Ordnung und ihrer Vielfachen dringt in die Unterteilung der Takte, in die Zählzeiten ein; auch hier unterscheiden wir betonte und unbetonte Zählzeiten, Hebung und Senkung. Wieder ist das Schema der Unterteilung absolut, relativ und besonders dagegen die Rhythmik. So verschieden die rhythmischen Formen sind, wie z. B. die in Fig. 140 unter a 4, 6, 8, 10, 11, unter b 3, 5 usw.:

#### Fig. 140

bilden sie dennoch keinen Widerspruch gegen das Takt-Schema, das sie alle gleich unwandelbar beherrscht: Es genügt, wenn der Niederstreich nur überhaupt erfüllt ist, dann gehört der weitere Raum des Taktes bis zum nächsten Niederstreich ganz der Senkung, die sich, ohne ein Mißverständnis zu erregen, bis zur äußersten Grenze ausdehnen kann; die in den Bildern gebrauchten Pfeile zeigen den Drang der Senkung zur nächsten Betonung an.

Zu a 4 s. das Bsp. 1: die durch den Pfeil angedeutete Bewegung muß im Vortrag ausgedrückt werden; zu 6 vgl. Bsp. 2 und 3; zu 7 vgl. Fig. 141 d; zu 8: Schubert, „Des Fischers Liebesglück“;

Von der Un-  
terteilung der  
Takte

zu 9: Beethoven, VII. Sinfonie, 1. Satz (als ); zu 10 vgl. Beethoven, op. 49 I, Rondo Gdur, 6/8; zu 11: Brahms, I. Sinfonie, Fig. 147, 3. Zu 3 b vgl. in Suiten von S. Bach, Händel, die Sarabanden usw.

Noch ein Wort zu den Bsp. 4, 5, 6 der Fig. 140: Bei 4 ist die Tonwiederholung des 5. Sechszehntels wie bei a 4 zu verstehen und auszuführen. Der Baß in den Bsp. 5 und 6 zeigt eindeutig den C- und  $\frac{3}{4}$ -Rhythmus trotz den freieren Oberstimmen.

## B: Von der Rhythmik in der Musik

### § 290

**Begriff der Rhythmik in der Musik** Wie die Metrik ist auch die Rhythmik an die Kontrapunkte gebunden und deshalb wechselnd von Schicht zu Schicht. Fig. 141 (vgl. Fig. 72, 3; 87, 5) erläutert die Entstehung und Bedeutung einer rhythmischen Bewegung:

#### Fig. 141

Wollten wir die Gliederung in zwei Terzzüge, s. bei a), durch Brechung diminuiieren, so wären dazu sechs Brechungen nötig: wie aber sind die beiden Terzzüge in ein Viertakt-Schema einzuordnen? Eine an sich mögliche Ausführung wie bei b würde eher eine  $\frac{3}{4}$  nahelegen, einer Ausführung wie bei c aber fehlt der nötige Ausgleich zwischen den verschiedenen Rhythmen (s. § 291). Beide Gefahren überwindet der 6/8-Rhythmus wie bei d: wohl zeigt auch diese Fassung drei Brechungen im Dienste des ersten Terzzugs, indem sie aber die dritte Brechung mit einem Durchgang füllt, schlägt sie, auf eine organische Bindung beider Züge bedacht (s. § 253 ff.), eine Brücke zum zweiten Terzzug, der sich ebenfalls mit einem Durchgang bescheidet.

### § 291

**Ein krasser Wechsel rhythmischer Werte ist zu vermeiden** Schon im strengen Satz wurde in der 5. Gattung (s. II<sup>1</sup>, 402) darauf hingewiesen, daß eine unmittelbare Folge starr abgegrenzter rhythmischer Werte, z. B. von vier Halben und vier Vierteln von übler Wirkung ist. Das selbe gilt im freien Satz, deshalb liebten es

die Meister, den Zusammenstoß verschiedener metrischer Werte zu vermeiden und sie zumeist gleichartig auszurichten (vgl. Fig. 125, 1 a und b):

#### Fig. 142

## Von antimetrischen Zuständen der Rhythmik

### § 292

Wie ein Zusammenstoß von zweierlei Werten durch eine Rückung behoben werden kann:

#### Fig. 143

Die kleineren Werte werden auseinandergehalten und an den Anfang und das Ende der Taktgruppe gestellt, was durch unterbrochene Balken angedeutet ist.

Die Rückung als Mittel zum Ausgleich metrischer Werte

### § 293

Zum Zwecke eines ritardando namentlich gegen die Schlüsse hin werden in einem Tripel-Metrum oft zwei  $\frac{3}{4}$ - oder zwei  $\frac{3}{2}$ -Takte so zusammengeschlossen, daß sich innerhalb der beiden Takte ein Tripeltakt höherer Ordnung, die Hemiole bildet (s. Fig. 144, 1 und 2):

Von der Hemiole

#### Fig. 144

### § 294

Der fast gewaltsame Einbruch in die Unterteilung des Taktes unterscheidet die Rückung wesentlich von der Synkope:

Von der Rückung als Voraussetzung

#### Fig. 145

Wie wird bei 1 der Ausdruck des  $as^2$ , des scheinbar letzten Achtels, gerade durch die Rückung gesteigert! Nicht minder kühn wird im Bsp. 2 mit der Rückung ein rhythmischer Parallelismus beim Basse erfüllt! (Vgl. Fig. 128, 9 d.)

### § 295

Das Einsetzen einer Diminution im Auftakt bedeutet zunächst einen gewissen Widerspruch zum metrischen Schema; außerdem ist es Gesetz der Parallelismen, daß die rhythmische Fassung

Vom Auftakt

des Auftaktes in der Folge ebenfalls wiederholt und so der Widerstreit zum metrischen Schema fortgesetzt wird: eine schwierige Aufgabe ist es nun, das Rhythmische früher oder später mit dem Metrischen in Einklang zu bringen, woran unerfahrene Komponisten oft scheitern.

Beispiele für Auftaktformen:

**Fig. 146**

Bei 1, 3 und 4 erfährt auch der Auftakt eine harmonische Deutung, als käme ein Niederstreich in Betracht. Die Einrenkung in das Metrische erfolgt bei 1 in T. 43—44; bei 3 in T. 20: auf die T. 21—37, die streng das Metrum bekennen, kehrt die erste Auftaktordnung wieder, die in T. 55 zum letztenmal eingerenkt wird, aber noch in den beiden Schlußakkorden ist eine Vergrößerung der Auftaktform zu sehen;\*) bei 4 wird die erste Fassung durch das ganze Thema kühn durchgehalten, sogar noch in den Variationen; dagegen neigen hier Vortragende und Hörer dazu, die Aufstreich mit den Niederstreich zu verwechseln.

Bei 5 und 6 zeigt sich der Auftakt in ungewöhnlichem Umfang, was von besonderen Folgen auch für den weiteren Verlauf ist; diesen in Lese und Vortrag dennoch sklavisch nach dem Schema zu deuten, ist widersinnig.

Zu 5 vgl. „Fünfte Sinfonie“, U.-E. 7646, S. 48; zu 6: a) zeigt den Auftakt, b) die Formen des Einrenkens.

Vgl. Fig. 91, 5, außerdem die erstmalig von mir erkannte geniale Einrenkung des Auftaktes in op. 109, 1. Satz, T. 15, s. „Erl.-Ausg. op. 109“, S. 30.

§ 296

Zuspitzung  
des Gegen-  
satzes  
zwischen  
Rhythmik und  
Metrik

Der Bestimmung des Auftaktes, zum metrisch betonten ersten Takt hinüberzuleiten, tritt der Komponist mitunter dadurch entgegen, daß er den Auftakt wie in Fig. 147 dennoch in den ersten Takt einbettet:

**Fig. 147**

\*) Nicht sattelfesten Spielern widerstrebt es, der rhythmischen Form von Brahms zu folgen, sie ziehen sie ins streng Metrische hinab, indem sie den Grundton erst auf dem Niederstreich bringen.

Im Beispiel aus Haydn ist den Brechungen der Begleitung eigens ein parallelistischer Dienst zugeordnet, der die Synthese des Themas entscheidend trägt (s. bei NB und T. 17 ff; 22 ff; 27 ff; vgl. auch Fig. 119, 19 a und b).

Zu 2: Trotz gegenteiligem Schein liegt hier keine Zuspitzung von Rhythmik und Metrik vor. Wohl ist der erste Takt ein wirklicher Auftakt, doch reiht er sich in der Folge als vierter Takt genau in das Metrum ein! Der Umstand, daß in den ersten drei Viertaktern die Terzzüge  $fis^1—e^1—d^1$ ,  $fis^3—e^3—d^3$  und  $g^1—fis^1—e^1$  ohne Uebergänge einander ablösen, ferner die Notwendigkeit einer

5—6-Auswechslung im Sinne von  $I—VI—II—V$  haben Brahms die Nebennotenfigur eingegeben, deren Zusammenhang und Dienst ich eigens mit unterbrochenen Balken anzeige. Der weitere synthetische Dienst dieser scheinbar unwesentlichen Nebennotenfigur kann nur in der Partitur eingesehen werden.

Zu 3: Im Gegensatz zu den Bsp. 1 und 2, die als Gegenbeispiele in den Begriff einführen sollen, sehen wir hier eine wirkliche Zuspitzung zwischen Rhythmik und Metrik. Kein Zweifel, daß die erste Diminutions-Einheit bis zu  $cis^3$  im 5. Takt des Beispiels reicht, anders als in der Nachbildung, die schon im 4. Takt zuendeht: also greift der Fünftakter in den nachfolgenden Viertakter ein, was hier aber keineswegs als eine Umdeutung des 5. in einen 1. Takt zu nehmen ist (s. § 298).

Zu 4: Hier sehen wir noch deutlicher die Zuspitzung eines Gegensatzes zwischen Rhythmik und Metrik: Das Rhythmische der Oberstimme scheint einer anderen Metrik zu folgen als der Baß, es ist, als würden zwei metrische Schemen gegeneinander wirken; derart zugespitzte Gegensätze im Gleichgewicht nur einer Metrik zu bringen, erfordert eine besondere synthetische Kraft.

§ 297

Unter den Begriff Dehnung fallen keineswegs die 6-, 10-, 12-Takter, die organisch im Dienste der Diminution stehen, ebenso wenig etwaige Takteinschiebungen, die mit der Wiederholung von Auftaktformen zusammenhängen: alle diese Erscheinungen gehören mit ihren besonderen Gründen in eigene Begriffsgruppen (s. §§ 287, 295). Dagegen bezieht sich eine Dehnung auf einen

Von der  
Dehnung

oder mehrere bestimmte Takte eines vorausgegangenen metrischen Vorbildes und zwar im Sinne ihres organischen Zusammenhanges, der, obgleich Vor- und Nachbild unmittelbar aufeinander folgen, dennoch erst aus dem Mittel- und Hintergrund zu erkennen ist. Zur Schwierigkeit, diesen Zusammenhang zu erkennen, tritt noch die andere, die besonderen Gesetze wahrzunehmen, die innerhalb einer Dehnung walten und sie zu einem Organismus für sich gestalten. Alle Lehren der Metrik gehen somit fehl, wenn sie vorbei an solchen Dehnungen in dem einnal aufgestellten metrischen Schema forttröten. Beispiele:

#### Fig. 148

Zu 1: Der Zugang zu  $a^1$  als der  $\hat{2}$  des Satzes (vgl. Fig. 124, 5 b) nimmt zwei Viertakter in Anspruch. Der Takt der  $a^1$  bringt, der vierte des zweiten Viertakters, wird durch ein Nebennotenspiel gedehnt, das eigens mit Oktavkoppelungen verknüpft wird, um den von der 2 abgeleiteten Quintzug in die höhere Oktave zu bringen (s.  $a^2-d^2$  in den T. 18—33). Wegen der sich hier zugleich auswirkenden organischen Bindung der Diminution s. § 253 ff.

Zu 2 (vgl. II<sup>1</sup>, 74, Fig. 36): Die Dehnungen nehmen hier die Form verzierter Fermaten an.

Zu 3: Die viertonige Ausfaltung bei a) bescheidet sich mit einem Viertakter; die Auskomponierung bei b) nimmt schon einen Sechstakter in Anspruch, dessen 3. und 4. Takt nun die Vordergrund-Ausführung bei c) dehnt. Die Dehnung hat zum Inhalt: die Oktavkoppelung  $as^2-as^1$  in einem Zweitakter, der im Dienste des Untergreifzuges  $f^1-ges^1-as^1$  weitere drei Zweitakter anregt, die schließlich zu  $as^1$  zurückführen; also stehen vier Zweitakter für den ursprünglichen dritten Takt bei b). Nun folgt ein Viertakter, der die Ueberbindung von  $as^1$ , die Lösung zu  $g^1$ , sowie die letzten beiden Töne  $fis^1$  und  $d^2$  bringt: es ist ersichtlich, daß hier  $as^1-g^1$  nur für  $g^1$  stehen (s. T. 4 bei b) und daß wegen der neuerlichen Dehnung schließlich ein Zusammenziehen von  $fis^1$  und  $d^1$  in nur einen Takt geboten war, wenn der Viertakter nicht gesprengt und der Uebergang zur Norm im folgenden gewonnen werden sollte.

Zu 4: Die Dehnung bezieht sich hier einmal auf den 3., das andere Mal auf den 4. Takt. In seiner „Analyse der Klaviersonaten

von Beethoven“ vergreift sich Riemann an diesem Tatbestand (vgl. auch § 288).

Zu 5 (vgl. „5 Url. Tf.“): Auf zwei Viertakter folgt im Grunde ein dritter, der  $g^1$  als  $\hat{2}$  bringt, doch legt Chopin dem eigentlich ersten Takt noch zwei Takte vor, um in der Mittelstimme  $b$  gegen die Terz  $h$ ,  $\sharp 3$ , auszuspielen, mit der er eine 5—5-Folge behebt (s. Fig. 54, 1). Die Dehnung bewirkt hier den Eindruck, als wollte Chopin den Schritt von  $a^1$  zu  $g^1$  erst ausprobieren, bevor er ihn endgültig tut.

Zu 6: In einem Gegenbeispiel sehen wir hier einen geschlossenen Sechstakter organisch aus der Folge der Stufen herauswachsen, I—VI— $\sharp$ II, von denen jede zwei Takte beansprucht.

Vgl. Fig. 124, 7: Die T. 9—12 sind das Vorbild, unmittelbar folgt das Nachbild in T. 13—29, in dem T. 16, der 4. Takt = T. 12, gedehnt wird. Zweck der Dehnung ist, den zweiten Terzzug  $g^1-b^1$  durch hartnäckiges Wiederholen derart in Schwung zu bringen, daß er die höhere Oktave erreicht und dort dem dritten Terzzug Platz macht, s.  $f^2-a^2$  in T. 28—29! Wie genial ist erst die innere Einrichtung der Dehnung! Die T. 16—24 sind so geteilt, daß der 5. Takt, eigens durch den Eintritt des Fag. gekennzeichnet, die Mitte der 9-Taktgruppe vorstellt; auf diese folgt ein Viertakter, worin mit dem Fortrücken der Wiederholungen sich zugleich eine Vergrößerung des Terzzuges ergibt. In der Fag.-Stelle T. 20 wurde ein Fehler Beethovens vermutet, nun sei mit meiner Erklärung jeder falschen Auslegung entgegengetreten.

Vgl. ferner Fig. 138, 3, wo der 5. Takt des letzten Fünftakters mittels einer Nebennotenbewegung bei der Mittelstimme zu einem Siebentakter gedehnt wird. Vgl. endlich Fig. 146, 5.

#### § 298

Um die Metrik den Bedürfnissen des Rhythmischen anzupassen, ist mitunter eine Umdeutung der metrischen Werte nötig:

Von der Umdeutung metrischer Werte

#### Fig. 149

Zu 1: Der ersten Taktgruppe, die ein geschlossener Achttakter ist, tritt die zweite als ein Siebentakter entgegen: also ist es hier nicht statthaft, den 1. Takt der dritten Taktgruppe für einen 8. der zweiten oder eine Umdeutung zu nehmen.

Zu 2: Hier dagegen wird der 4. Takt des zweiten Viertakters in einen 1. Takt umgedeutet:  $\frac{4}{1}$ . Unter allen Künsten ist die Musik die einzige, in der ein Abschluß zugleich ein Anfang sein kann, was am deutlichsten wird, wenn der selbe Ton Anfang und Ende vorstellt. In dieser Eigenheit der Musik liegt die Wurzel einer Umdeutung metrischer Werte überhaupt! (Vgl. Fig. 150.)

Zu 3: Wegen der Verschiedenheit des Schluß- und Anfangstones bei den ersten beiden Sechstaktern,  $a^2$  und  $cis^3$ , wird hier ein Zusammenstoß zweier erster Takte unvermeidlich: 1 | 1; eine wirkliche Umdeutung,  $\frac{1}{1}$ , erfolgt erst nach Abschluß des dritten Sechstakters.

Zu 4: Auch hier stoßen zwei erste Takte zusammen. Nebst der Verschiedenheit von Schluß- und Anfangston,  $e^1—g^1$ , ist der Umstand mitentscheidend, daß beim Basse der Quintzug  $E—Ais$  seinen Anfang unter  $g^1$  nimmt. Bei NB ist ersichtlich, weshalb der Auftakt im 1. Takt der zweiten Taktgruppe in die Metrik eingeordnet ist; durch diesen besonderen Grund unterscheidet sich dieses Beispiel von dem scheinbar gleichen in Fig. 147, 1.

Zu 5: Wir sehen hier zwei Zusammenstöße 1 | 1 in unmittelbarer Folge.

Zu 6: Das Beispiel zeigt, wie ein Wechsel der Diminution auch einen Wechsel der Metrik nach sich zieht. Auch ist hier das Gegenspiel von  $cis^2—d^2$  :  $des^2—c^2$  zu beachten (vgl. § 256).

Zu 7: Diese Art, den Inhalt durch Umdeutung vorwärtszubringen, gehört zu den wesentlichen Kompositionsbehelfen der Meister.

Zu 8: Solange sich der musikalische Inhalt hauptsächlich durch Nachahmungen in kanonischen und Fugenformen bewegte, war es im Grunde ein Widerspruch, ein bestimmtes metrisches Schema anzunehmen, da doch jede einzelne Nachahmung auf einer Umdeutung bestand und die Zahl der Nachahmungen so groß war. Das Beispiel zeigt den Anfang der fünfstimmigen Fuge von Bach: wohin würde es aber führen, wollten wir in der hier angedeuteten Weise mit Umdeutungen fortfahren? Bei b) ist übrigens deutlich zu sehen, wie in einer Fuge der Führer oder Gefährte so in Gegensatz zu einem angenommenen metrischen Schema gebracht werden

kann, daß die Neuordnung einem vollständigen Wechsel des metrischen Schemas gleichkommt: wie bezeichnend ist das gerade für die Fuge!

Bei dieser Gelegenheit sei an Fig. 116, § 251, erinnert, wo ein metrisches Schema,  $3 \times 4$  Takte, zwar feststellbar ist, dagegen eine genaue Unterteilung der Takte nicht zustande kommt,  $2 \times 3$ ,  $3 \times 2$ ,  $2 \times 2$ ? Der Choral zeigt eben nur Wort-Rhythmik, aber noch keine rein musikalische: erst die Befreiung von den vielen Nachahmungen hat die gegenseitige Bedingtheit von Metrik und Rhythmik im Dienste der absoluten Diminution begründet!

Auch die freiesten Spiele der Rhythmik, denen wir z. B. bei Brahms, Schumann so oft begegnen, finden ihre Erklärung und Begründung in den oben vorgetragenen Grundsätzen.

### § 299

Dem Vortragenden obliegt es, vor allem das besondere Rhythmische der Komposition zum Ausdruck zu bringen, wie es hier das Metrum bekennt, dort sich ihm entgegenstellt. Daß wir heute aus Mangel an Erkenntnis der rhythmischen Beziehungen und aus Bequemlichkeit das metrische Schema bevorzugen, ist ein betrübliches Zeichen des Verfalles.

Von der  
Überwindung  
der Metrik im  
Vortrag

### § 300

Ich bezweifle, daß die Griechen über die Natur ihrer Prosodie ins Reine gekommen sind. Wenn, wie ich nachgewiesen habe, alle Systeme und Tonarten, die in der Musik verschiedener Völker und in ihren Theorien gelehrt wurden und werden, nur Einbildungen waren und sind, warum sollte ich den Glauben der Griechen an ihre Prosodie ernst nehmen? Hätte doch zur Erkenntnis ihrer poetischen Metrik vor allem die Feststellung gehört, wie der natürliche Klangfuß ihrer Wörter gewesen sei, sodann wie sich dieser natürliche Klangfuß zu einem zwei- oder dreizeitigen Metrum verhielt, in das die Klangfüße hineingebaut waren. In dem Zwielicht der den Wörtern gleichsam angeborenen Klangfüße und dem darüber weggehenden schematischen Metrum birgt sich doch ge-

Geschichtliches

rade der Reiz des Verses, zugleich aber das Schwankende, das auch zu schwankender theoretischer Auslegung führt: so mögen denn auch schon in der griechischen Poetik nur Mißverständnisse dazu geführt haben, eine Menge von Versfüßen aufzustellen, die offenbar aus jenem Widerstreit zu erklären sind. Es fragt sich, ob die griechischen Wörter nicht ausschließlich auf die Dupel- und Tripelordnung gestellt waren, zweizeitig als Trochäus, — ◡, dreizeitig als Dactylus, — ◡◡, ob die griechische Sprache wirklich über einen Jambus, ◡ — verfügte, bei dreizeitigem Maße, über ◡◡ — oder ◡ — ◡ usw.

Die deutsche Sprache scheint ebenfalls nur auf Trochäen und Dactyle eingestellt zu sein, die Täuschung von Jamben und anderen schwach einsetzenden Wörtern rührt offenbar von Vorsilben her, z. B. Geduld = dulden, Gewalt = walten usw. Deshalb ist auch in der deutschen Sprache der natürliche Klangfuß der Wörter oft im Widerstreit mit einem vorgefaßten metrischen Schema. Jedenfalls aber ist eine mechanische Uebertragung der vielen griechischen Versfüße auf die deutsche Sprache unzulässig (s. Marpurg, „Anleitung zur Sing-Composition“, 1758).

Besonders aber die Musik zeigt die Unmöglichkeit der Anwendung griechischer Versfüße, schon weil es ihr an Worten fehlt, die Klangfüße mit sich bringen. Was in der Sprache ein Wort ist, das ist in der Musik eine Tonreihe, die sich nur durch Parallelismen erschließt, sonst aber keinen Klangfuß aufweist.

Wie unangebracht wäre es, auf die Musik die griechische Prosodie anzuwenden:

#### Fig. 150

Nähmen wir — ◡ in T. 1—2 an, um sowohl der Betonung des  $c^3$  als der 5 des Quintzuges wie dem 1. Takt überhaupt zu entsprechen, so kämen wir in T. 3—4 in Versuchung ◡ — anzusetzen, um der 4 des Zuges,  $b^2$ , und der Aufwärtsbrechung nicht zu widersprechen. In dem nachfolgenden Viertakter würde sich — ◡, wenn nicht — — empfehlen, dagegen im letzten Viertakter offenbar nur — ◡◡: woran sollen wir uns also halten, wenn wir hier den Sinn der musikalischen Rhythmik treffen wollen?

## 13. Kapitel

### Form

#### Allgemeines

#### § 301

In der vertikal-kontrapunktischen Epoche, sogar noch bei Palestrina, lagen die Stimmführungserscheinungen wie z. B. die eines Durchganges, einer Nebennote u. dgl. noch knospenhaft da — wer hätte damals geahnt, daß sie je formenträftig werden und durch Diminuirung ganze Formteile und große Formen erstehen lassen können! Haben zuletzt die Künste der Auskomponierung die Form reich gestaltet, so war es doch wieder der Zwang des ersten Durchganges, einer ersten Nebennote, einer ersten Gliederung usw., die die Form zur Einheit ihrer Gestalt gebändigt haben: mußte doch auch der Komponist so, wie der Hintergrund mußte und wollte! Erst als das Ohr zerbrach, flüchteten die Musiker zum Programm als Formgeber: es war die Flucht vor dem musikalischen Gewissen, dem musikalischen Zusammenhang, wie er durch den Hintergrund allein gewährleistet wird.

Das Ereignis der Form im Vordergrund läßt sich geradezu physisch-mechanisch als eine Kraft-Verwandlung ansprechen, als eine Verwandlung der vom Hinter- zum Vordergrund durch die Schichten zuströmenden Kräfte (s. S. 19).

Den großen Meistern ist der Hintergrund das gute Gedächtnis, es wurde durch die Gabe der Improvisation gefördert und gestärkt, die ja nicht zum geringsten auch auf dem guten Gedächtnis beruht. Bei Stücken weiten Umfanges ist die Form als Ganzes nur den größten Meistern gegenwärtig; sie leben in den Intervallen, Zügen, Diminutionen u. dgl. wie Fische im Wasser; vermögen sie ganz Genaues über das Element nicht zu sagen, in dem sie gedeihen, so wissen sie bei Gelegenheit doch immerhin Worte fallen zu lassen, die Licht auf ihr Wesen und Schaffen werfen. Hier einige Aussprüche:

Ph. Em. Bach: „Man muß eine Absicht auf das ganze Stück haben.“

Haydn: „ . . . ein Tonstück soll haben einen fließenden Gesang, zusammenhängende Ideen . . . „Ich setzte mich hin, fing an zu phantasieren. . . Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu soutenieren. So suchte ich mir zu helfen, und das ist es, was so vielen unserer neuen Komponisten fehlt; sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat.“

Mozart (an van Swieten): „ . . . und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ichs hernach mit Einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geiste übersehe, und es auch gar nicht nach einander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmauß. Alles das Finden und Machen gehet in mir nur, wie in einem schönstarken Traume vor: aber das Ueberhören, so alles zusammen, ist doch das Beste . . .“

Beethoven: „Auch in meiner Instrumentalmusik habe ich immer das Ganze vor Augen.“

Brahms: „Mehr aus dem Vollen!“

### § 302

Der Ursatz und die erste Schicht kennen das Wiederholungszeichen nicht, also dürfen wir uns auch im Vordergrund durch ein Wiederholungszeichen bei der Beurteilung der Form durchaus nicht beirren lassen. So können im Vordergrund nicht nur erste Formteile zur Wiederholung gelangen, die bei einer Gliederung auf  $\hat{3}-\hat{2} :||$  oder  $\hat{5}-\hat{2} :||$  zurückgehen, sondern auch Formteile, die sich nur auf  $\hat{3} :||$  oder  $\hat{5} :||$  beziehen (vgl. Fig. 26 a, b; 35, 1, 2; 40, 1; 40, 9; 46, 2; 48, 1; 49, 2, dazu 68 a; 110 b usw.). Die tatsächliche Ausführung der Wiederholungen entscheidet über die richtige Verteilung der Gewichte innerhalb der Form, keineswegs ist sie nach Belieben zu nehmen, etwa als eine Aeüßerlichkeit, die bestenfalls dazu dienen mag, einen Formteil besser einzuprägen. Als ein Verstoß wider die Form ist es deshalb zu bezeichnen, wenn die Wiederholungen heute fast grundsätzlich fallengelassen werden.

Vom Wiederholungszeichen

### § 303

Manche Stücke weisen Anfänge auf, die die Vorstellung ihrer Form auf eine falsche Bahn lenken: hier kann nur der Mittel- und Hintergrund entscheiden. (Vgl. Fig. 12, b; 89, 4; 119, 15, usw.; hierher gehören auch Fig. 110 b 3 und e 3.)

Ein besonders wirksames Beispiel:

#### Fig. 151

Galt es in diesem Stück, als einem Rondo, auf das erste Thema mehrmals zurückzukommen, so ergab sich die Notwendigkeit, jede Wiederkehr durch Gdur: I<sup>#7</sup> zu ermöglichen: Gdur: I<sup>#7</sup>—IV = Cdur: V—I usw.

Wie kühn wußte Beethoven dieser Forderung der Rondoform auch unter so schwierigen Umständen zu entsprechen, namentlich die verzierten Fermaten auszugestalten, die zum Anfangston hinüberleiten! Vielleicht stand aber Chopin im Scherzo *Desdur* (s. Fig. 12 b) vor einer noch größeren Schwierigkeit in dieser Hinsicht: Wie genial sucht er den Weg zum *B<sup>b3</sup>*-Klang in den T. 460—584, mit dem die erste Brechung wieder beginnt!

### § 304

Der Mittel- und Hintergrund sagt auch über den Abschluß einer Komposition das Endgiltige aus: Mit dem Eintreffen der  $\hat{1}$  ist das Stück zuende; was dann noch folgt, kann nur eine Schlußverstärkung sein, eine Coda, welchen Umfang, welchen Zweck sie haben möge (vgl. § 24, Fig. 73; 109 c).

Unter den Begriff Coda fallen deshalb auch Bewegungen, die wegen der obligaten Lage auf die Terz oder Quint zurückgreifen\*) (s. Beethoven, op. 57, 1. S.).

### § 305

Nur der Hintergrund ermöglicht, die Form z. B. der 2. Suite *Fdur* von Händel festzustellen, die nicht aus vier, sondern nur aus zwei mit je einer Einleitung versehenen Stücken besteht. Die Hauptstücke sind demnach das Allegro und die Fuge. Weisen doch

\*) Wenn die neueren Musikproduktionen fast kein Ende finden oder zu finden scheinen, so liegt das gerade daran, daß sie sich nicht von einem Ursatz herschreiben, also keine wirklich schließende  $\hat{1}$  aufweisen; ohne diese  $\hat{1}$  muß ein Stück einen unfertigen Eindruck machen.

Täuschende Anfänge

Vom eigentlichen Abschluß einer Komposition

Der Hintergrund klärt auch über manche ältere Form auf

die beiden Einleitungen keinen wirklichen Urlinie-Zug auf. Wie ist es aber möglich, daß das scheinbar kurze, zu kurze Allegro dennoch ein Hauptstück darstellt? Nun, die Dichte der Stimmführung hier macht den Musikern die Zeit lang. Es gibt in einem solchen Allegro wirklich viel zu hören und darüber scheint dann auch mehr Zeit zu vergehen. Nur als ein mechanisches Fingerspiel wäre das Stück freilich zu flüchtig, so aber, im Händelschen Sinne, darf man hier von einer „himmlischen Kürze“ sprechen, um Schumanns Wort von der „himmlischen Länge“ in Schuberts Cdur-Sinfonie zu übertragen.

### § 306

Vom Neuen  
in der Dar-  
stellung der  
Formen

Das Neue in der nachfolgenden Darstellung der Formen liegt in der Ableitung aller Formen als eines äußersten Vordergrundes von dem Hinter- und Mittelgrund. Habe ich schon im Verlaufe der früheren Darstellung wiederholt die Form als äußerste Auswirkung des von Hinter-, Mittel- und Vordergrund getragenen Zusammenhanges bezeichnet (s. §§ 25, 26, 29, 33, 40, 94, 99, 101, 103, 111 usw.), so wiederhole und betone ich es auch an dieser Stelle, um so eindringlich wie möglich den Unterschied dieser neuen Formenlehre von allen früheren ins richtige Licht zu setzen. Möge sie als die wahre Ausdeutung der in § 301 angeführten Worte unserer Großen erkannt und in die schaffende Fantasie aufgenommen werden!

Es versteht sich aber, daß im Rahmen eines Buches, das die Lehre vom musikalischen Zusammenhang zur überhaupt ersten Darstellung bringt, die Lehre von den Formen als einer Auswirkung des Grundgedankens nicht so breiten Raum beanspruchen kann und darf, wie er einer Formenlehre sonst in besonderen Bänden mit zahlreichen Abdrucken von ganzen Stücken gewährt wird. Gerade daraus, daß ich die Formen aus dem Hinter- und Mittelgrunde ableite, ziehe ich für ihre Darstellung den Vorteil der Kürze. Wie kurz ich mich aber auch fasse, schätze ich mich dennoch glücklich, den seit Jahrzehnten von mir versprochenen „Versuch einer neuen Formenlehre“ mindestens in dieser Form bieten zu können. An den Durchbruch der neuen Lehre von den Formen zweifle ich so wenig wie am Durchbruch der Lehre vom Zusammenhange überhaupt.

## Von der Form im Besonderen

### 1. Die ungeteilte Form

#### § 307

Der ungeteilte Ablauf des Urlinie-Zuges wird zur ungeteilten Form; etwaige mit :|| eingeforderte oder ausgeschriebene Wiederholungen bedeuten keine Unterbrechung des Zuges, also auch nicht der Form. Beispiele:

#### Fig. 152

Zu 1: Alle rhythmischen, prosodischen Ereignisse der Text-Vertonung, alle charakteristische Mitwirkung des Klavieres gehen in den ungeteilten Zug  $\hat{3}-\hat{1}$  ein, den das Beispiel zeigt (vgl. 40, 2 usw.).

Zu 2: Die ungeteilte Form  $\hat{3}-\hat{1}$  gilt für die Vertonung jeder vierzeiligen Strophe; das Lied hat vier Strophen, es muß trotz der Aenderung in der Strophe zu den Strophenliedern gezählt werden. Zu beachten ist der schöne Quartzug bei der Mittelstimme.

Zu 3: Die Wiederholung hebt die ungeteilte Form  $\hat{3}-\hat{1}$  nicht auf (vgl. Fig. 49, 2, usw.).

Zu 4: Trotz der Wiederholung der  $\hat{5}$  ist die Form als ungeteilt, als  $\hat{5}-\hat{1}$  zu nehmen; zu beachten ist auch der Gang der Mittelstimme. (Vgl. Fig. 39, 3: nicht dreiteilig, nicht a—b—c. s. I, 12; 40, 8 und 9; 103 bei NB.: nicht zweiteilig! usw.)

Zu 5: Trotz der veränderten 3. Strophe und einer Mischung in der 4. ist dieses Lied zu den Strophenliedern zu zählen. Was für eine geniale Bändigung von Musik und Text durch den Zug  $\hat{8}-\hat{1}$ , wie reizvoll die Behandlung des Versmaßes durch das  $\frac{3}{8}$ -Metrum: s. die ersten Silben in den T. 6 und 12, in T. 13 die Silbe „Lenz“ im 4. Sechszehntel des Taktes!\*)

Es versteht sich, daß Präludien das Hauptgebiet der ungeteilten Form sind (s. Fig. 40, 3; 43, Bsp. zu b; 64; 72, 2; 76, 4; 136, 2—5, usw.).

Zu 6: In Ermangelung eines Urlinie-Zuges und der abgeschlossenen Baßbrechung I—V—I stellt dieses Beispiel keine selbstän-

\*) Ein Hohn auf die Geschlossenheit von Text und Musik ist der gang und gäbe Vortrag: Die Worte der ersten Zeile werden so gesungen, als würde mit der Zeile auch ein selbständiger Sinn zuendegehen.

dige, ungeteilte Form dar (s. §§ 15—19, Fig. 6—7). Diese Aufrollung von I—V kann nur im engsten Sinne als Präludium zu einem Stück in Cmoll aufgefaßt werden.

Zu 7: Auch hier fehlt ein Urlinie-Zug und beim Basse V #3—I; die dadurch entstehenden Zweifel an der Tonart, s. bei NB., gestatten im Grunde nicht, hier schon von einer fertigen Mazurka zu sprechen. (Schon Schumann hat auf diese Sonderbarkeit hingewiesen.)

Die Beispiele 1—5 zeigen selbständige Stücke in ungeteilter Form, doch versteht sich, daß die ungeteilte Form auch bei Teilen einer größeren Form in Erscheinung tritt: So stellt das Beispiel in Fig. 40, 7, das bei  $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$  vermöge der Brechung ungeteilt ist, dennoch in einer dreiteiligen Liedform den ersten Teil vor. Vgl. auch in Beethovens op. 110 (und dazu in Jhrb. I, 181—182) den 2. Satz, der als Ganzes die dreiteilige Liedform zeigt:

$$\begin{array}{c} \hat{5} \text{ — (Nbn.) — } \hat{5} \\ c^2 \text{ — } des^2 \text{ — } c^2 \\ Fmoll \text{ I — VI — I} \end{array}$$

innerhalb des ersten Teiles aber den Quintzug  $c^2—f^1$  trotz Wiederholungszeichen in ungeteiltem Verlauf wie das Beispiel in Fig. 152, 4.

## 2. Von den Liedformen

### § 308

Allgemeines

So wenig in der Sprache ein Zusammenhang schon aus der ersten Silbe eines ersten Wortes, aus einem ersten Wort, aus einem ersten Satz gewonnen werden kann, da trotz dem Gegenständlichen der Worte jeder Zusammenhang in der Sprache gleichwohl ein Hintergründiges, Unanschaulbares ist, dem mit jenen Anfängen gewiß noch kein Genüge geschehen kann, ebensowenig vermag in der Musik ein Zusammenhang schon aus einem „Motiv“ im Gang und gäbe Sinn gewonnen werden! Also seien hier alle Bestimmungen von Liedformen verabschiedet, die auf das Motiv gegründet sind, wie z. B. auf eine Verarbeitung des Motivs durch Wiederholung, Variation, Erweiterung, Teilung, Auflösung u. dgl., ferner auf Satz, Satzreihe, Periode, Doppelperiode, Thema, Vorder- und Nachsatz usw. An ihre Stelle treten in meiner Lehre ganz be-

stimmte Formbegriffe, von vornherein im Inhalt des Ganzen und der Einzelteile festgelegt: Verschiedene Prolongationen sind es, die zu verschiedenen Formen in Mehrteiligkeit führen. Diese Prolongationen äußern sich keineswegs auch über den Umfang der Stücke, also muß bei den Liedformen die übliche Unterscheidung in kleine und große Liedformen entfallen, im übrigen sind sie von jener Diminution erfüllt, deren Gesetze wir oben kennengelernt haben: wir treffen zwar auch Wiederholungen an, aber diese ermöglichen, — im Gegensatz zu den sogenannten Motivwiederholungen der üblichen Formenlehre meist verborgen —, auch ins Weitere hinauszugreifen und Fernen organisch zu binden; auch wird ein Wachsen des Inhalts durch das Spiel der Lagen je nach dem Instrument oder Orchester gefördert, doch über alles erhebt sich die grundlegende Bedeutung der Prolongation, die jedem einzelnen Teil seine Aufgabe von vornherein auf das bestimmteste zuweist und dadurch dem Komponierenden die Qual von Weglosigkeit, von Zufällen und immer neuer Suche nach einem Fortgang erspart.

### § 309

Zur zweiteiligen Form führt am natürlichsten die Gliederung  $\hat{3} \hat{2} \parallel \hat{3} \hat{2} \hat{1}, \hat{5} \hat{2} \parallel \hat{5} \hat{1}, \hat{8} \hat{5} \parallel \hat{5} \hat{1}$ , werde das Stück an Umfang klein wie in Fig. 22; 37; 76, 2, oder durch reichere Wiederholung auch umfangreicher wie in Fig. 12 a usw.

Von der zweiteiligen Liedform

Doch kann auch innerhalb größerer Formen, die sich von der ersten oder zweiten Schicht herleiten, in einer späteren Schicht eine zweiteilige Liedform auftreten: In Fig. 40, 6, in der durch die Mischung die Dreiteiligkeit  $\flat \hat{3} \text{—} \sharp \hat{3}$  (Trio) —  $\flat \hat{3}$  festgelegt ist, weist der erste Teil eine Zweiteiligkeit mit  $\hat{3} \hat{2} \parallel \hat{3} \hat{2} \hat{1}$  auf. Sogar die Fig. 110 b 3 und e 3 gehören hierher: auch sie gehören einer dreiteiligen Form an,  $A_1 \text{—} B \text{—} A_2$ , beruhen aber in sich auf einer Unterbrechung, die sie zweiteilig macht, woran die kühnen Brechungen zur 3 empor nichts ändern; Fig. 137, 1, ist einem Walzer entnommen, dessen durch Mischung festgelegte dreiteilige Form:

$$\begin{array}{c} \sharp \hat{3} \quad \quad \quad \sharp \hat{3} \quad \quad \quad \flat \hat{3} \\ e \text{ — (eis) } f \quad \quad \quad \text{— } e \\ Cis \text{ — (Cis) } Des \text{ — } Cis \end{array}$$

im ersten Teil eine Zusammenlegung zweier zweiteiligen Formen im besonderen aufweist:  $\hat{3} \hat{2} \parallel 3 \hat{2} \hat{1}$  und  $\hat{3} \hat{2} \hat{1} : \hat{3} \hat{2} \hat{1}$

$$a_1 : a_2 \quad \quad \quad a_1 : a_2$$

## § 310

Die dreiteilige  
Liedform

Zur dreiteiligen Form  $A_1-B-A_2$  führen viele Wege:

a) Unter Umständen genügt auch bei Wiederholung eines noch ungeteilten Urlinie-Zuges schon die Baßbrechung I—V—I allein, um eine Dreiteiligkeit zu begründen (s. Fig. 75): je zweimal läuft der Quintzug  $h^1-e^1$  im ersten und dritten Teil ungeteilt ab, im mittleren Teil hält die breite Auskomponierung der V. Stufe allein das Gegengewicht zu jenen Zügen.

b) Die Gliederung hat den meisten Anteil auch an der Dreiteiligkeit, obwohl sie zufolge von  $\hat{3} \hat{2} \parallel \hat{3} \hat{2} \hat{1}$  oder  $\hat{5}-\hat{2} \parallel \hat{5}-\hat{1}$  der ersten Schicht zunächst die Zweiteiligkeit hervorkehrt.

1: Hierbei kann eine einfache Dehnung von  $V\#^3$  wie z. B. in Fig. 7 a schon den mittleren Teil ausmachen. Inhalt dieser Dehnung ist der geniale Parallelismus  $e^2-dis^2$  als  $\hat{3} \hat{2}$  im ersten Teil und  $e^2-dis^2$  gleichsam als Echo im mittleren Teil. Treffend wirbt Beethovens Bezeichnung „Sonata quasi una Fantasia“ für die im ersten Satz einer Sonate sonst ungewohnte dreiteilige Liedform, wobei mit dem letzten Satz, der eine wirkliche Sonatenform zeigt (s. Fig. 40, 4), auch der „Sonata“ entsprochen wird.

2: Ein nachdrücklicher Ausbau von  $\hat{2}$  führt erst recht zur Dreiteiligkeit, s. z. B. Fig. 22 b; 76, 3; 109, 3; in Fig. 43 werden sogar zwei Walzer-Nummern zu einer Dreiteiligkeit gebunden.

3: Ferner kann eine Septbeschaffung, die Chromen zu beheben hat, zur Dreiteiligkeit führen (s. Fig. 46, 1 usw.) oder

4: eine Rückleitung, wie z. B. wegen des besondern Anfanges mit II—V—I in Fig. 53, 3 usw.

c) Wie durch Mischung eine Dreiteiligkeit herbeigeführt werden kann, sehen wir in Fig. 30 a, b; 40, 6, usw.

d) Auch eine Nebennote kann zur Dreiteiligkeit führen (s. Fig. 7 b; 40, 1; 42, 1 und 2; 85 usw.). Hierbei macht es keinen Unterschied, ob die einzelnen Teile miteinander verbunden sind oder eigens durch  $:\parallel$  gesondert werden, wie meist in den größeren Stücken, namentlich aber, wo dem Mittelteil die besondere Bezeichnung Trio gegeben ist.

Mit Fig. 153, 1, sei das Beispiel einer sehr umfangreichen, auf kühnste Weise aus einer Nebennote bezogenen, dennoch aber in Einem verlaufenden Dreiteiligkeit gezeigt.

### Fig. 153

Hierher gehört noch die angewandte Nebennotenbildung bei 2).

2: der Unterschied gegenüber den Sätzen der Nebennote in der ersten Schicht in Fig. 32, 3 und 5, besteht darin, daß die Nebennote nicht bei der Urlinie erscheint, daß hier der Baß mit der Folge  $= I - VI - I$  die Wirkung einer Nebennote auslöst, bei der Mittelstimme sogar eine wirkliche Nebennote in Bewegung setzt. (Vgl. dazu Fig. 39, 1; 88, Bsp. a; 130, 4, usw.)

Auch können innerhalb größerer Formen dreiteilige Formen durch Unterteilung in den späteren Schichten gewonnen werden, so in Fig. 20, 4, als ein B-Teil; in Fig. 30 a für die  $A_1$ -, B- und  $A_2$ -Teile; in Fig. 35, 1 und 2, für  $A_1$ -Teile; 40, 1; 73, 3; 82, 2, usw., und zwar sind es hier die gleichen Prolongationen, die zur Dreiteiligkeit im Großen führen.

Als ein besonders schönes und kühnes Beispiel sei das dritte in Fig. 153 hervorgehoben: In die mittels einer Nebennote erzielte dreiteilige Liedform im Großen sind dreiteilige kleine Liedformen eingebaut; auch sie bedienen sich der Nebennote zur Erreichung der Dreiteiligkeit; dazu kommt im  $A_1$ -Teil die ausgeschriebene Wiederholung von b und  $a_2$ , eine erweiterte Auskomponierung im Gegensatz zur üblichen mit  $:\parallel$  eingeforderten Wiederholung. Von erstaunlicher Weite und Wucht ist das Uebergreifen im B-Teil: welche Fantasie im Ausbau der Nebennoten-Harmonie  $= II\#^{\frac{7}{3}}$  in den T. 21—39, in den Figuren in T. 40—52! Im  $A_2$ -Teil kehrt gekürzt die erste kleine dreiteilige Liedform wieder. Geradezu verwirrend ist das Spiel der Nebennote in allen Teilen, sie sind aber verschieden in ihren Formwerten, und nur die Einsicht in diese Verschiedenheit hebt die Form des Ganzen und der Teile ins Klare und Bestimmte.

## 3. Von der Sonatenform

### § 311

Wie bei der Darstellung der Liedformen ist auch hier zunächst Vorbemerkung nötig, die Begriffe und Bezeichnungen der üblichen Theorien ab-

zulehnen: hängen sie doch alle mit dem „Motiv“ zusammen und sind deshalb völlig unbestimmt. Nicht daran also liegt es, daß z. B. für die Auskomponierung des Urlinie-Kopftones so viele Bezeichnungen geboten werden wie: erster Gedanke, Hauptgedanke, Hauptthema, Hauptsatz, Satzgruppe usw., sondern daran, daß diese Bezeichnungen die Wahrheit nicht treffen, daß nicht eine erklärt, weshalb denn die erste Auskomponierung nur solche Wege geht, keine anderen. Das kommt aber daher, daß diese Theorie die Diminution nicht zu lesen versteht, falsche Einheiten hineinliest, vorhandene zerschneidet und neue behauptet. Daß unter solchen Umständen die Hermeneutik am allerwenigsten helfen kann, habe ich schon längst nachgewiesen, hantiere sie mit welchen Mitteln immer, wie heute sogar mit unterschobenen Gedichten, mit dem Begriff „Pathos“, der uns die Form im Sonatensatz der Meister näherbringen soll u. dgl. m. Wie erheiternd wirkt es, wenn der Hermeneut einem Meister wie Beethoven auf die Schulter klopf und ihm eine „vollständige Regelmäßigkeit des Formschemas“ nachrühmt!

### § 312

Allgemeines zur Sonatenform im Ganzen

Zur Sonatenform führt nur die Prolongation der Gliederung. Darin drückt sich der Unterschied gegenüber der Liedform aus, die auch noch durch Mischung oder durch eine Nebennote erzielt werden kann.

Wegen der hier in Betracht kommenden Gliederung verweise ich auf die Fig. 23, 24, 26 a und b; vgl. auch § 87 ff. Außerdem sei auf die Darstellung einiger Sonaten von Haydn, Mozart, Beethoven in den Tw.-Heften und Jahrbüchern, der III. und V. Sinfonie von Beethoven in Jhrb. III und U.-E. Nr. 7646 verwiesen; endlich auf die hier gezeigten Beispiele in Fig. 39, 2; 40, 4; 47, 1.

### § 313

Erläuterndes zum 1. Teil: Hauptteil, Exposition

Nun sollen die einzelnen Teile mit Hilfe der folgenden Beispiele erläutert werden:

#### Fig. 154

Zum 1. Teil:

Der Kopftön  $\hat{3}$  kann durch einen Terzzug auskomponiert werden wie z. B. in Fig. 81, 2; 122, 1; vgl. auch in Beethovens op. 90:

$g^1—fis^1—e^1$  in T. 1—24. Doch darf ein solcher Terzzug nicht mit dem ersten Terzzug im  $a_1$ -Teil einer Liedform verwechselt werden: entscheidend ist, daß im Gegensatz zur Liedform in der Sonatenform auf den Terzzug die Wendung zu  $\hat{2}$  unbedingt erfolgen muß, s. in Brahms' IV. Sinfonie:  $fis^2$  als  $\hat{2}$ , in Beethovens op. 14<sup>II</sup>:  $a^2$  als  $\hat{2}$ .

In Anbetracht dessen, daß die Auskomponierung einer  $\hat{2}$  nach dem Gesetz der Uebertragung der Ursatzform auf einen Einzelklang, § 242 ff, ohnehin Chromen mit sich führt, ist die Zubereitung von Chromen durch Hilfsklänge auf dem Wege zur  $\hat{2}$  nicht gerade nötig, auch ein unmittelbarer Anschluß der  $\hat{2}$  an die  $\hat{3}$  ist zulässig, Aufgabe der Durchführung bleibt es dann, die Chromen aus dem Spiel zu ziehen, s. u. In diesem Sinne ist die viel gelästerte Technik der großen Meister, auf die  $\hat{3}$  unmittelbar die  $\hat{2}$  folgen zu lassen (s. z. B. Fig. 47, 1), vollständig der Sonatenform, d. h. der Gliederung, aus der sie geschöpft ist, entsprechend. Das in dieser Figur schon über der ersten V auftretende  $d^2$  ist noch nicht die  $\hat{2}$ , es führt noch keine Chromen mit sich und gehört lediglich zum Teiler. Hingegen äußert sich das gleich darauf einsetzende  $d^3$  in einem Quintzug, der Chromen scheinbar der Gdur-Tonart bringt.

Auch Fig. 154, 1, gehört hierher. Von dem angezogenen Bsp. 1 in Fig. 47 unterscheidet es sich dadurch, daß beim Eintritt der  $\hat{2}$  in T. 16 sich Hilfsklänge = VI<sup>#</sup>—II—V—I einfinden, die auf den Grundton G erst vorbereiten; kein Zweifel aber, daß schon mit dem Eintritt dieses  $d^2$  die Wirksamkeit der  $\hat{2}$  beginnt, d. h.: die T. 16—20 sind nicht erst als eine Ueberleitung zu werten.

Schwieriger ist der Fall in Fig. 154, 2: Hier darf, was sich in den T. 27—43 begibt, keineswegs schon für eine Auskomponierung der  $\hat{2}$  genommen werden, es ist nur eine Fortsetzung von  $d^2$ , das über dem Teiler in T. 25 eingetroffen ist; der Inhalt besteht nur in der Höherlegung  $d^2—d^3$ , der obligaten Lage wegen, s.  $e^3$ , die mittels Uebergreifens und der Diminution:  $d^{(3)}—c^2—(b^2)—cis^3—d^3$  erzielt wird (vgl. § 268 ff).

Wohl am häufigsten aber geht der  $\hat{2}_V$  eine tonkalisierende II. Stufe voraus mit der Wirkung von V—I in der Tonart der Dominante, s. Fig. 40, 4; 47, 2; 115, 2; 154, 2 usw.

Daß die  $\hat{3}$  durch verschiedene Diminutionen erreicht werden kann, braucht nur erinnert zu werden, s. z. B. den Anstieg in Fig. 39, 2; die Brechung einer Terz in Fig. 124, 5 a und b; die Brechung einer Sext in Fig. 40, 4 usw.

Auch von der  $\hat{5}$  kann ein Zug abgeleitet werden, s. z. B. den Quintzug in Fig. 154, 3, aber erst der Fortgang zu  $\hat{3}_{III}$  oder  $\hat{2}_V$  bringt das Grundgesetz eines ersten Teiles der Sonatenform zur Erfüllung. Und zwar:

Wird bei  $\hat{5}$  in Moll gemäß Fig. 26 a verfahren, so ist mit  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$  eben der Terzzug gegeben, der zur Tonart der  $\hat{3}_{III}$  führt, diese schafft die Voraussetzung für den in der Durchführung zu verfolgenden Weg bis zur  $\hat{2}_{V\#3}$ ; wird aber gemäß Fig. 26 b zur  $\hat{2}_{V\#3}$  fortgegangen, so gibt auch dieser Weg — nur auf andere Weise — Gelegenheit zu Chromen im Sinne der scheinbaren Tonart  $V\#3 = I\#3$  und damit die Nötigung zum Fortgang in die Durchführung. Fig. 154, 3 und 4, zeigen demnach den ersten Weg, unterscheiden sich aber dadurch von einander, daß bei 3 ein Quintzug, bei 4 eine Nebennotenbewegung im Dienste des Kopftones steht, bevor die Auskomponierung in den Terzzug  $\hat{5} \hat{4} \hat{3}$  hinausschreitet; Bsp. 3 zeigt außerdem Hilfsklänge; belanglos ist dabei aber, daß Bsp. 3 den Zug  $\hat{5} \hat{4} \hat{3}$  wiederholt, in Bsp. 4 dagegen die Durchführung unmittelbar sich anschließt.

Die  $\hat{5}$  in Dur bereitet Schwierigkeiten, da der Fortgang zur  $\hat{3}_{III\#3}$  auch eine durch Hilfsklänge vermittelte Erhöhung des Kopftones fordert, s. in Beethovens op. 53, 1. Satz:

$$\hat{5} - (\# \hat{5}) - \hat{4} - \hat{3}$$

$$g^2 - (a^2) g i s^2 - f i s^2 - e^2$$

$$I - ( ) III \text{ ————— in T. 35—41;}$$

die T. 74 ff. bringen dann allerdings  $g^2 - des^2 - c^2$ ; umgekehrt wird in Fig. 154, 4, die  $\hat{5}$ ,  $c^2$ , durch Mischung erniedrigt, so daß der Terzzug  $\frac{ces^2}{III} - b^1 - as^1$  lautet.

Die Ausführung von  $\hat{2}_V$  oder  $\frac{\hat{5}-\hat{3}}{I-III}$  wird von der Theorie als 2. Gedanke bezeichnet, auch Seitensatz, Gesangsthema oder ähnlich benannt; nicht selten spricht die Theorie von zwei Seitensätzen, von einem neuen Abschnitt, von einer Auflösung des Seitensatzes, von einem, sogar von zwei Schlußsätzen usw., doch sind das — ich betone es immer wieder — in jeder Hinsicht unzulängliche Begriffe und Fassungen, die keinerlei Einblick in die Sonatenform gewähren.

Zur Auskomponierung der  $\hat{2}_V$  reicht ein Quintzug auch ohne Absicht auf ein „Gesangsmäßiges“, auf einen „Gegensatz“ aus: die durch den Zug zustandegebrachten Chromen machen schon allein die Bedeutung einer solchen Auskomponierung im Dienste der Sonatenform aus. In diesem Sinne haben denn auch die Meister kein Bedenken getragen, zuweilen die Diminution des Kopftones noch einmal für die  $\hat{2}$  wenigstens zu einem Teil mitzuverwenden, s. Beispiele besonders in den Sonatenformen bei Haydn.

Mit der Betonung eines Zuges im Dienste von  $\hat{2}_V$  oder des Terzzuges  $\frac{\hat{5} \hat{4} \hat{3}}{I-III}$  ist die Quelle aller möglichen Mißverständnisse verstopft, die sich so oft an den leidigen Seitensatz knüpfen. Daß ein Gesangsmäßiges die Unterscheidung des an die  $\hat{2}$  geknüpften Formteiles leichter macht, soll nicht bestritten werden, aber der Vorteil einer solchen Bequemlichkeit für Komponisten und Hörer ist nicht auch inneres Gesetz der Gliederung in der Sonatenform. Uebrigens findet sich in den Sonatensätzen der Meister ein Gesangsmäßiges niemals in der Form, in der es allgemein verstanden und gelehrt wird, auch der cantabelste Einschlag verliert sich in Diminutionen, die, aus den Schichten des Mittelgrundes erflossen, mit zur Auskomponierung der  $\hat{2}$  gehören. In der organischen Ausgestaltung einer solchen Auskomponierung singen eben alle Diminutionen: das ist das wahre Gesangsmäßige jedes  $\hat{2}_V$ -Teiles, wie auch des Ganzen, s. § 50. Dagegen bedeutet es eine Gefahr, wenn der Komponist — der üblichen Lehre nach — sich vorgefaßterweise an ein „Gesangsthema“ bindet, das muß zu einer nur mechanischen, rubrikenhaften Erfüllung der Form führen. Das hier Gesagte beweist jeder Sonatensatz der Meister; daß sich aber diese

Erkenntnis nur aus dem Mittelgrund erschließt, sei auch bei diesem Anlaß wieder eingeschränkt.

Also reichen z. B. in Mozarts Haffner-Sinfonie, Köch. 385, 1. Satz, die Quintenzüge  $\hat{2}$   
 $e^2—a^1$

*D*dur: V —

= *A*dur I usw.

vollständig zur Erfüllung der  $\hat{2}$  als eines sogenannten Seitensatzes aus. Nur durch die Erfüllung von  $e^2—a^1$  als einer Quintzug-Auskomponierung der 2 läßt sich der sogenannte Seitensatz auch z. B. in Beethovens op. 28, 1. Satz, feststellen. U. s. w.

Auch ist die Zahl der Züge unbeschränkt, s. die Quintzüge  $a^2—d^2$  und  $a^1—d^1$  in Fig. 47, 2; in Beethovens III. Sinfonie sind es nicht weniger als vier Züge von  $f^{2(3)}$  als der  $\hat{2}$ , s. Jhrb. III.

Ob nun der letzte Zug mit Schlußsatz bezeichnet wird ist gleichgiltig.

Den Meistern war es gegeben, durch unmittelbares Leben und Weben in der Prolongation der Gliederung den Weg im Hauptteil wie improvisierend, wie im Sturmschritt zu nehmen, das ergibt die Wirkung eines dramatischen Verlaufes. Von einer Zubereitung von Motiven, von einer Absicht auf Verarbeitung der Motive war bei ihnen niemals die Rede.

### § 314

Zum Mittelteil  
der Sonaten-  
form

Die Theorie schreibt dem Mittelteil der Sonatenform, den sie Durchführung nennt, die Aufgabe vor, bei einer Länge von etwa zwei Dritteln des ersten Hauptteiles das „Motiv“-Material zu „verarbeiten“, Tonarten zu wechseln, sich geschlossener Gedanken zu enthalten usw. Von allen diesen Zumutungen an die Durchführung, die im „Motiv“-Begriff verankert sind, ist keine Rede. Gemäß der Gliederung obliegt ihr einzig, den Weg zur  $\hat{2}$   
 $V \#^3$  zu vollenden, sei es durch Beschaffung der Leittonterz bei der V so:  $\hat{3}—\hat{2}—\hat{2}\#$   
 $I—V\#—V\#$   
oder so:  $\hat{5}—\hat{2}—\hat{2}$   
 $I—V\#—V\#$ , durch Höherlegung der Sept gemäß Fig. 23 oder sonst durch eine Auskomponierung der  $V^7$ ; vgl. Fig. 40, 4; 47, 1 und 2; 62, 1, 3, 4, 11; 100, 5; 114, 6; 154, 5—7.

In Fig. 154, 5, geht es um eine gemäß Fig. 23 höherzulegende Sept; sie wird hier durch eine 8 über *B* als einer tieferen Nebennote von *C* (*V*) vorbereitet, s. bei a); b) zeigt die Höherlegung  $b^1—b^2$ ; über dem Grundton der *V* in T. 282 sind  $b^2$  und  $g^2$  trotz ihrem Nacheinander als  $\frac{7}{V}$  zu verstehen, s. bei a)! (Vgl. Fig. 43.)

Ebenfalls um eine mittels  $\frac{8-7}{V}$  höherzulegende Sept geht es in Fig. 154, 6; nur wird die Höherlegung hier anders als im vorigen Beispiel ausgeführt. — Fig. 154, 7, folgt der Fig. 26 a.

Auch die Verwendung neuer Diminutionen ist in der Durchführung zulässig, s. Beethoven op. 7, 1. Satz, T. 173 ff.; op. 10<sup>1</sup>, T. 118 ff. oder III. Sinfonie, 1. Satz, T. 285 ff. Daß Diminutionen dem Hauptteil entnommen werden können, versteht sich. Wie immer aber deren Neuverwendung vor sich geht, sie ist nicht der Grundsinne, der Hauptzweck der Durchführung, sondern nur Mittel zur Erreichung des Zieles, das der Durchführung gemäß der Gliederung gesetzt ist, s. o. Dieses Ziel ist Alles, also darf jene Neuverwendung nicht noch einen besonderen Begriff, wie den einer „Verarbeitung“ in Anspruch nehmen. Deshalb darf von einer „Verarbeitung“ nicht einmal dann die Rede sein, wenn die Neuverwendung die Diminutionen des Hauptteiles sogar in der Reihenfolge aufnimmt, in der sie dort erschienen sind, s. z. B. in Beethovens op. 2<sup>II</sup>, 1. Satz: T. 121 ff., T. 161 ff. = T. 1 ff., T. 9 ff. usw. In Beethovens VI. Sinfonie folgt die Durchführung des ersten Satzes getreu dem in Fig. 124, 7, aufgezeigten Zusammenschluß von a, b und c (T. 1—3) als dem Schlüssel des Zusammenhanges: s. a in T. 135 ff. und 143 ff., b in T. 151 ff., endlich a—b—c in T. 191 ff.; ähnlich wieder b in 197 ff. und a—b—c in T. 237 ff.; den Umkehrungen von a und b in T. 9—12 folgen dann in der Durchführung die T. 243 ff. Jeweils unterstreichen aber a—b—c in der Durchführung die Hauptstationen der Höherlegung, wie sie Fig. 154, 5, aufzeigt. Und trotzdem: „Verarbeitung“ darf auch diese Art Verwendung des a—b—c-Gutes nicht genannt werden, denn mehr noch als das Geheimnis ihres Zusammenhanges bedeutet die Höherlegung  $b^1—b^2$  und deren Aufgabe im Sinne von  $V^b7$ !

§ 315

Zur Wiederholung (Reprise)

Mit der Notwendigkeit, gemäß dem Gesetz der Gliederung den Urlinie-Zug und die Baßbrechung abzuschließen, ist im Wiederholungsteil die Rückkehr der Haupttonart vorgezeichnet.\*) Wenn solcherart die Haupttonart gesichert ist, wird es auch möglich, sich verschiedenen Freiheiten in der Wiederverwendung des Hauptteilinhaltes hinzugeben. So tritt z. B. in Beethovens op. 10<sup>II</sup>, 1. Satz, der Kopftön  $\hat{3}$   $a^1$  in T. 118 zunächst über der VI<sup>3</sup>-Stufe (= Ddur I) ein, geht es dann aber in den T. 131—136 durch VI—II—V zur I. Stufe, so läßt sich der Kopftön  $a^1$  über dieser zum zweiten Mal, nun gemäß der Grundtonart vernehmen: was so als Ausnahme betrachtet werden könnte, erscheint hier nur als eine Art der erwähnten Anklänge.

Häufiger betreffen die Freiheiten die  $\hat{2}$   $V$  oder  $\hat{5}$   $\hat{4}$   $\hat{3}$   $III$  —, vgl. in Beethovens op. 53, 1. Satz, die Erwiderung des Terzzuges  $gis^2—(a^2)gis^2—fis^2—e^2$  zunächst durch  $\frac{cis^3—h^2}{A—E}$  in den T. 196—199 (als folgte  $cis^3—h^2—a^2$ ), dann durch  $c^2$   $A$  in T. 200—201 (als folgte  $c^2—h^1—a^1$ ), erst in den T. 204 ff. erscheint der zuständige Terzzug  $e^2—d^2—c^2$  (vgl. auch Fig. 154, 4).

Auch Umstellungen sind in der Reprise zulässig, da zum Schluß Urlinie und Brechung das Gleichgewicht doch wieder herstellen. Die Ueberhöhung eines Terzzugs durch einen Quintzug, wie sie bei  $\hat{3}$   $\hat{2}$  ||  $\hat{3}$   $\hat{2}$   $\hat{1}$  nicht selten am Schluß anzutreffen ist, darf nicht Zweifel wegen des Kopftones erregen, sie dient nur als letzte Verstärkung.

Zuletzt, nach erledigter  $\hat{1}$ , kann auch ein Codateil folgen oder können Anklänge an die Lage des Kopftones im Hauptteil erinnern wie z. B. in Beethovens op. 57, 1. S. das letzte  $c^2$ .

\*) In der Besprechung von Beethovens Leonoren-Ouvertüre III beanstandet Rich. Wagner die Reprise als eine Wiederholung, die dem Geschehen nicht entspreche. Der Irrtum Wagners liegt auf der Hand: Das Drama des Ursatzes ist in der Musik Hauptsache; mag auch Leonore Gelegenheit zu einem Musikdrama bieten, so ist dennoch nicht ihr Erlebnis Hauptsache der Musik, sondern vor Allem jene rein musikalische Bewegung, die auf eine Klanguwicklung durch Urlinie und Baßbrechung durch die Quint abzielt.

Zuweilen finden wir Einleitungen, meist im langsamen Zeitmaß, z. B. in Beethovens op. 13, op. 81 a; ihr Sinn kann nur dem Mittel- und Hintergrund entnommen werden, meist zielen sie auf organische Bindungen der Diminution (vgl. Fig. 119, 7). Auch ein Tempowechsel wie in Beethovens op. 31<sup>I</sup> oder op. 109, 1. Satz, darf nicht so weit verwirren, daß der Ablauf der Gliederung mißverstanden wird. So geht es in op. 31 II über allem Tempowechsel über  $a^1$ ,  $c^2$  und  $c^2—d^2—e^2—f^2$  in T. 2, 8, 9—12 zu  $f^3$  in T. 13 als Kopftön  $\hat{3}$ ; und in op. 109 setzt sich der Kopftön  $\hat{3}$   $gis^1$  trotz Tempowechsel als  $gis^2$  fort und zu  $fis^2$  als  $\hat{2}$  in T. 11; dieser Zusammenhang wäre aber zerstört, würde wegen des Tempowechsels schon ein neuer Satz angenommen.

§ 316

Zugegeben sei, daß beim Unterricht eine Anpassung an die Aufnahmefähigkeit junger Musikbessener zweckmäßig und geboten ist; sie können nicht gleich in die höchste Höhe, in die tiefste Tiefe mitgenommen werden, selbst wenn die Lehrer solcher Unterweisung fähig wären. Also fordere man das Unmögliche nicht — wohl aber ist die Frage berechtigt: Wenn nicht durch Schulen, nicht durch Lehrbücher die wahren Erkenntnisse vermittelt werden, wo sind sie dann überhaupt auszusprechen?

In den Schulen und ihnen nahestehenden Kreisen ist die Ansicht sehr verbreitet, daß ein dem Lehrbuch widerstreitendes Geniewerk nur eine Ausnahme vorstelle, eine Freiheit, die aber jungen Musikbessenen nicht gestattet werden dürfe. In jenen Kreisen hat sich die Erkenntnis noch nicht durchgerungen, daß umgekehrt die schulmäßige Lehre und Ausführung eine vielleicht notwendige, aber doch nur geduldete Freiheit gegenüber der durch die Meisterwerke verkündeten Lehre vorstelle.

Statt des in einem Meisterwerk waltenden Organischen einer Sonatenform stellen die Lehrbücher Rubriken auf, eine Art Steinbaukasten zu kindischem Spiel, s. o.

So ist bei den großen Meistern schon durch die Improvisation eine geistige und chronologische Trennung zwischen einem sogenannten ersten und zweiten Gedanken unmöglich, und alle von mir aufgezeigten Beispiele erweisen deutlich die organische Folge und das weit Vordringende des ersten Wurfes.

Kritik der Lehrmethoden

Auch ist die Durchführung den Meistern vor allem ein Weg in dem oben festgestellten Sinne, nicht nur eine Stätte, wo die aus der Exposition bezogenen „Motive“ zu „verarbeiten“ sind. Das Vorgefaßte in Bezug auf eine Verarbeitung müßte dem Jünger allein schon ein Hindernis sein, zum eigentlichen Sinn einer Durchführung vorzudringen. Gewiß ist es unerwünscht und unnatürlich, auf dem Wege der Durchführung immer nur neue Diminutionen zu bringen mit gänzlicher Außerachtlassung der schon bekannten, denn ein immer Neues widerstritte ja auch dem Begriff der Diminution, aber es muß daran festgehalten werden, daß in der Durchführung vor allem der Weg im Sinne der Gliederung zu begehen ist.

#### 4. Von der vierteiligen Form

##### § 317

Von der vierteiligen Form

Der vierteiligen Form wird in der Theorie zu wenig Beachtung geschenkt; das kommt daher, daß sie meist mit einer in mancher Beziehung angeblich veränderten, verstümmelten Sonatenform verwechselt wird. In Wahrheit aber ist die vierteilige Form ebenso eine selbständige Form wie die zwei- oder dreiteilige und ist namentlich in langsamen Sätzen der Sonaten, Kammermusiken oder Sinfonien anzutreffen. Ihr Inhalt lautet:  $A_1—B_1 : A_2—B_2$ .

Es versteht sich, daß die Einheit auch dieser Form nur durch den Gang der Urlinie und durch die Baßbrechung verbürgt ist:  $B_1$  steht auf der V. Stufe oder ist zumindest auf dem Wege zu ihr,  $B_2$  bringt die I. Stufe.

Beispiele: In Beethovens op. 2<sup>l</sup> erfährt  $A_1$  die Ausgestaltung einer kleinen Liedform,  $B_1$  bringt den Quintzug  $\overset{g^2-c^2}{V}$ ,  $B_2$  den gleichen Quintzug über der Tonika. Wir finden

	$A_1—B_1$		$A_2—B_2$
in op. 2 <sup>III</sup> : Edur	I I <sup>#3</sup> — #III — IV, I <sup>#3</sup> — #IV — V		I — I;
	$A_1—B_1$		$A_2—B_2$
in op. 7 : Cdur	I — <sup>b</sup> VI — IV — V		I — I;
	$A_1—B_1$		$A_2—B_2$
in op. 10 <sup>l</sup> : Asdur	I — (II <sup>#3</sup> ) — V		I — I;
	$A_1—B_1$		$A_2—B_2$
in op. 22 : Esdur	I <sub>1</sub> — V <sup>5-b7</sup>		I — I;
	$A_1—B_1$		$A_2—B_2$
in op. 31 <sup>II</sup> : Bdur	I — V		I — I;

vgl. dazu Beethovens Streichquartett op. 127, Andante; Brahms' IV. Sinfonie, Andante usw.

Die vierteilige Form hat mit der zweiteiligen gemeinsam, daß sie zwei Teile ähnlichen Inhaltes aufweist, hingegen betont die vierteilige Form den  $B_1$ -Teil kräftiger als die zweiteilige, indem sie den Weg zur V und die V stärker herausarbeitet, so daß im zweiten Teile die I. Stufe und mit ihr die Haupttonart sich mit noch stärkerem Stimmführungszwang ergibt.

#### 5. Von der Rondoform

##### § 318

Begriff der Rondoform

Aus dem Zusammenschluß zweier dreiteiligen Liedformen:  $A_1—B—A_2—C—A_3$ , wobei der letzte Teil der ersten zugleich der erste Teil der zweiten Liedform wird, entsteht eine fünfteilige Form, die nach einem alten Tanz Rondo benannt ist. Also entstammt auch diese Fünfteiligkeit einer hintergründigen Dupelordnung (vgl. § 287 und Fig. 138). Das erwähnte Gesetz des Zusammenschlusses macht übrigens möglich, auch mehr als zwei dreiteilige Liedformen zusammenzuschließen, so ergibt z. B. der Zusammenschluß dreier Liedformen ein siebenenteiliges Rondo. Die Form kann sich auf Sätze im langsamen und im schnellen Zeitmaß beziehen, sie kann geringen, großen Umfang haben, ohne daß eine Unterscheidung von klein und groß statthaft ist (vgl. § 308).

##### § 319

Zu  $A_1$ : Soll der Inhalt zu  $A_1$  mehrmals wiederkehren, also nicht nur selbst in Bewegung bleiben, sondern auch den lebhaften Wechsel von Gegensätzen überwinden, so darf er, ob in einem langsamen oder schnellen Satz, nicht durch allzugroße Spannungen überlastet sein. Im übrigen ist jede Art Auskomponierung zulässig; am besten eignet sich eine zwei- oder dreiteilige Liedform. Schon die Rückführung auf die grundlegenden dreiteiligen Liedformen (s. § 308) bedeutet, daß  $A_2$ ,  $A_3$  usw. immer in der Haupttonart wiederkehren muß.

Bemerkungen zu den einzelnen Teilen

Zu  $B_1$ : Für die Ausgestaltung der Gegensätze  $B_1$ ,  $B_2$  oder C, D usw. sind gemäß den zugrundeliegenden dreiteiligen Liedformen die in § 310 dargestellten Richtlinien maßgebend.

Meist setzt  $B_1$  nach streng abgeschlossenem  $A_1$  frei ein:

### Fig. 155

Doch kann, wie im Rondo aus op. 2<sup>III</sup> von Beethoven, zwischen  $A_1$  und  $B_1$  auch eine Verbindung bestehen. Ein freies Einsetzen des  $B_1$  bedeutet aber nicht immer, daß sogleich die V. Stufe eintritt, häufig wird erst mit Hilfskadenzen zur V gegangen, so daß der Weg zur und von der V. Stufe mit der im Vordergrund durch die V. Stufe ausgedrückten scheinbaren Tonart für  $B_1$  steht.

Zu C: Auch dieser Teil setzt nach abgeschlossenem  $A_2$  häufig frei ein, gleichviel ob er sich auf die III. Stufe stellt wie in Fig. 155, 2, oder auf die IV wie im Rondo aus op. 2<sup>III</sup>. Das freie Einsetzen des C-Gegensatzes bewirkt, wenn er auf der III. Stufe steht, zumal bei breiterer Ausführung zwangsläufig die Täuschung, als würde die erste dreiteilige Form erst durch die Brechung I—II—V, durch  $A_1$ , C und  $A_3$  zustandekommen (s. Fig. 155, 2).

Nicht selten findet sich auch ein D-Teil zwischen  $A_4$  und  $A_5$  (s. Fig. 155, 2); er wird oft mit einer Coda verwechselt, schon aber die Mischung in diesem Teil, T. 58 ff., begründet einen Gegensatz von gleichem Wert wie  $B_1$ ,  $C_1$  und  $B_2$ .

### § 320

Von Freiheiten  
in der Rondo-  
form

Der in § 318 erwähnte Tanz, der der Rondoform zum Grunde liegt, bestand aus dem eigentlichen Rondeau als Hauptsatz und den eingeschalteten Couplets als Gegensätzen, die neu antretenden Paaren gehörten. Auch die künstlerische Fassung dieses Tanzes hielt sich zu Anfang noch an die Gesetze des Tanzes, als gälte sie noch einem praktischen Tanzgebrauch, deshalb wahrte sie dem Rondeau immer die selbe Tonart. Mit fortschreitender Entwicklung der Auskomponierungskunst aber, namentlich der Kunst der Improvisation, konnte es sich begeben, daß ein Emanuel Bach in seinen Rondo-Kompositionen auch die Tonart des A-Teiles wechselte, so daß nicht nur die Tonarten der Gegensätze gegen die Haupttonart standen, sondern auch die Tonarten der Teile  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_3$  usw. verschieden waren. Die späteren Meister, mehr auf organische Bindung der Form bedacht, fühlten sich der zum Grunde gelegten Liedform verpflichtet und hielten alle A-Teile in der Haupttonart, nur wie unterwegs, an Stellen, die einem Durchgang gehören, ge-

statten sie sich gelegentlich einen Wechsel der (Schein-)Tonart auch eines A-Teiles. Diese Freiheit macht dann den Eindruck einer Durchführung, gehört aber streng zu einem bestimmten Gegensatz, zu einem C, D, usw.; so weichen z. B. in Fig. 102, 2, die scheinbaren Tonarten dem höheren Begriff eines Untergreifzuges, der zur Nebennote als der Trägerin des Gegensatzes emporführt. Ein noch krasserer Beispiel solcher Freiheiten ist in Fig. 155, 4, zu sehen: Der Baßgang weist zwei Kadenzen auf, die eine Wiederkehr der Haupttonart an den mit \* bezeichneten Stellen von vornherein ausschließen; die Form dieses Rondo nähert sich deshalb der freiesten bei Em. Bach.

Nicht selten ist dem Gegensatz C die Wiederholung des Gegensatzes  $B_2$  gesellt, also fehlt  $A_3$  zwischen C und  $B_2$ ; auch diese Freiheit-Wirkung wird mit der Durchführung in einer Sonatenform verwechselt, s. Mozart Klavierquartett Gmoll, K. V. 576.

Etwaige Kürzungen bei den  $A_2$ - oder  $A_3$ -Teilen, auch sonstige Figurierungen heben die Rondoform keineswegs auf.

### § 321

Der wesentliche Unterschied der Rondoform gegenüber der Sonatenform besteht darin, daß in der Sonatenform ein Vorstoß zur  $\hat{2}$  erfolgt, der in der Rondoform nicht anzutreffen ist. Welche Bedeutung und Auswirkung dieser Vorstoß hat, wurde in § 313 gesagt.

Abgrenzung  
der Rondoform  
von anderen  
Formen

Häufig wird der b-Teil einer in  $A_1$  eingebauten Liedform mit dem  $B_1$ -Teil zusammengelesen und das Ergebnis:  $A_1$ — $B$ — $A_2$  als Rondo

$a_1$  - b -  $a_2$

hingestellt. Hier liegt eine Verwechslung der Schichten vor, deshalb ist die Auffassung von so vielen größeren Stücken wie Nocturnes, Noveletten, Intermezzi usw. als sogenannte kleine Rondos zurückzuweisen, sie haben vielmehr eine dreiteilige Liedform, deren  $A_1$ -Teil durch Auskomponierung eine kleine Liedform aufnimmt.

Deutliches Absetzen von  $B_1$  oder C wirkt besser als eine wohlgemeinte aber gesuchte Verbindung von  $A_1$  zu  $B_1$  oder von  $A_2$  zu  $B_2$  wie z. B. im Rondo *Esdur* op. 11 von Hummel: gerade das Wollen eines Mehr, als die Begabung gestattet, verrät die Rubriken, denen der Komponist so geflissentlich aus dem Wege gehen wollte,

die Verbindungen wirken dann erst recht äußerlich. Wie wohl-tuend ist dagegen das offene Absetzen der Teile z. B. in Mozarts Rondo *Amoll* (s. Fig. 155, 5): ein Mozart ist es, der sich zu einer so einfachen Form bekennt, der selbe Meister, der auch den üppigsten Freiheiten der Rondoform gewachsen war.

## 6. Von der Fuge

### § 322

Vom Inhalt  
der Fuge

Aus Nachahmungen erwachsen, wurde die Fuge zur ersten gebundenen Form größeren Umfanges. Das Quintgesetz der ersten drei Einsätze: Führer, Gefährte und Führer gab dem Ganzen die Haltung; einmal erobert, drang es auch in die weiteren Teile der Fuge und half sie einem Ursatz mit Urlinie und Baßbrechung unterwerfen. Gerade diese Bindung durch Mittel- und Hintergrund ermöglichte den Meistern eine umso freiere Ausgestaltung der Einsätze und Anklänge im Vordergrund. Ich verweise auf die in Ton-wille-Heften und Jahrbüchern gebrachten Fugen und zeige hier ein Beispiel aus Seb. Bach, *Wtp. Klavier*:

#### Fig. 156

Nur die im Beispiel gezeigte Bindung durch Urlinie und Baßbrechung macht es möglich, diese Fuge richtig zu hören. Man vergleiche Riemanns Darstellung in seinem „Katechismus der Fugenkomposition“: was er in T. 8/9, 13/15, 17/19, 18/20, 21/23 usw. für Beantwortungen des Themas „mit mancherlei Abweichungen“ hält, was er als „vollständige und unvollständige Formen der Umkehrung“ erklärt, — alles das kommt im Sinne der Bindung mit völlig anderen Absichten zustande, als gerade mit der, das Thema zu „beantworten“; so sehr sind die verschiedenen, besondern Ziele im Vordergrunde der Wirkung, daß die ebenfalls vorhandene Beziehung zum „Thema“ dagegen zurücktritt, auch sonst von keiner Regel faßbar. Wann wird sich endlich der deutsche Musiker vom Riemann-Gespens freimachen?

Im Gegensatz zu solchem allein künstlerisch zu nennenden Inhalt einer Fuge steht die mit einer nur rubrikenhaften Erledigung

der Einsätze sich bescheidende Führung. Gerade aber solche mechanisch zusammengestellte Fugen erfreuen sich des meisten Beifalls, weil sie, die Einsätze förmlich in die Ohren knatternd, die Wiederholung Orgien feiern läßt, die dem Laien immer ein besonderes Wohlgefallen ist.

Seb. Bachs Fugen sind, obgleich jede eine andere Führung aufweist, dennoch wahrhafte Fugen auch im strengsten Sinne, sie sind immer durch den Führer, dessen Umfang und harmonischen Gehalt bestimmt und gehorchen einem Ursatz.

Händel ging vielleicht noch geheimnisvollere Fugenwege als Bach; obgleich so seine Fugen wahre Denkmale einer scheinbar jede Bindung verschmähenden Freiheit sind, bringen sie dennoch einen Ursatz zur Erfüllung. Ein Beispiel Händelscher Fugentechnik will ich mir für eine neue Folge von Urlinien-Tafeln vorbehalten, — ich denke z. B. an die Fuge der 2. Suite in *Fdur* — sie kann jedoch nur in einem ausführlichen Bilde wiedergegeben werden.

Den hohen Stand der Fugenkunst bei Bach und Händel haben Haydn und Mozart nicht mehr behaupten können, auch Beethoven nicht, trotz der Fuge in op. 106, deren Baßführung mindestens anzudeuten ich mir nicht versagen konnte (s. Fig. 156, 2), auch nicht trotz der Fuge in op. 110, die mit einem Adagiosatz verbunden ist, s. meine „Erl.-Ausg.“ von op. 110. Mendelssohn hat sehr wohl die Freiheit der Führung in den Fugen von Bach und Händel begriffen und darnach die Einsätze in seinen Fugen sozusagen entdichtet, entmechanisiert, andererseits aber streut er die Ausführungen zu üppig aus, so daß die Einsätze gerade dadurch an Gewicht einbüßen. Erst Brahms gewinnt größere Nähe zu Seb. Bach.

Eine angewandte Technik der Fuge, bestehend in einem Spiel nur der ersten Einsätze, ist bei verschiedenen Gelegenheiten anzutreffen: in den älteren Formen häufig zu Beginn der Allemanden in den Suiten, auch zu Anfang kleiner Präludien; in der klassischen Musik z. B. im Streichquartett op. 59<sup>III</sup> von Beethoven am Anfang des letzten Satzes, in der V. Sinfonie von Beethoven im Trio des Scherzo, ja sogar an einer Ueberleitungsstelle im letzten Satz der Jupiter-Sinfonie von Mozart usw.

Ohne improvisatorische Begabung, d. h. ohne Verbundenheit mit Mittel- und Hintergrund wird sich eine gute Fuge niemals schreiben lassen.

## 7. Variationen

### § 323

Von  
Variationen

Das Variationenthema kann verschiedene Formen haben, z. B. eine ungeteilte, s. Fig. 152, 4, eine dreiteilige Liedform:

#### Fig. 157

Am natürlichsten ist die Bindung der Variationen durch Steigerung der Bewegung, durch Fortgang von großen zu immer kleineren Werten. Diese Technik ist, obgleich altgebräuchlich, von Beethoven sogar noch in op. 111 und 127 angewendet worden.

Auch die Ordnung in Gruppen, meist mit einer Bewegungssteigerung und einem Dur-Moll-Wechsel verknüpft, war den alten Meistern schon bekannt, s. z. B. in Händels Chaconne Gdur, G.-A. Lieferung 2, S. 69 die Gruppe der Variationen 1—8 mit Bewegungssteigerung, 9—16 in moll, 17, die 7. wiederholend!—21 in dur.

In dem Variationensatz der Adur-Sonate von Mozart, K. V. 331 ist die Bewegungssteigerung der Var. 1 und 2: Sechszehntel und Sechszehntel-Triolen durch die Var. 3 (moll) und 4 (dur mit überschlagerender linker Hand) unterbrochen, Var. 5 bringt 32tel (im Adagio), die Var. 6 schließt im Allegro den Satz ab.

Brahms hat eine neue Art erdnen, Variation an Variation durch geheime organische Bindungen der Diminution anzuschließen, die ich an seinen Händel-Variationen op. 24 in „Tw.“ 8/9 aufgezeigt habe; vgl. auch die Variationen über den Haydn-Choral für Orchester, op. 56 a.

Die Aufstellung eines Variationenthemas in einer weitläufigen Liedform hat den Meistern oft möglich gemacht, ein umfangreiches Stück nur durch zwei- oder dreimalige Figurierung zu gewinnen, gleichviel ob das Stück als selbständige Komposition, wie z. B. das Andante Fmoll von Haydn oder nur als Teil einer Sonate oder Sinfonie, wie im Adagio der IX. Sinfonie von Beethoven, in Betracht kommt. An diese Form anzuknüpfen würde ich jungen Komponisten dringend empfehlen.

Abgesehen von Variationen, die sich wie z. B. in Seb. Bachs Aria variata oder in den sogenannten Goldberg-Variationen als Veränderungen eines Themas in ungeteilter Liedform darstellen, kamen in alter Zeit noch die Formen des Passacaglio und der

Chaconne in Betracht: Der Passacaglio (s. z. B. Fig. 20, 1) setzt meist im Basse nach Art eines Fugenthemas solo ein, dann folgen Variationen, bei denen der Baß festgehalten wird, was aber nicht ausschließt, daß das Baßthema sich auch in der Höhe zeigt, s. die Wanderung in die Höhe z. B. in Seb. Bachs Orgelpassacaglio Cmoll oder in Brahms Passacaglio („Finale“) in op. 56 a. Die Solo-Einführung unterscheidet den Passacaglio vom sogenannten Basso ostinato, z. B. in Händels „Saul“ und in Orgelkonzerten, in der „Hohen Messe“ („Crucifixus“) von Seb. Bach, in „Neue Liebeslieder“, Walzer op. 65 von Brahms, „Zum Schluß“ usw.; gewissermaßen ist der Basso ostinato eine nur angewandte Technik des Passacaglio, ähnlich wie es eine angewandte Fugentechnik gibt.

Dagegen gehört die Chaconne meist dem Sopran, s. z. B. die Chaconne der Dmoll Solo-Suite für Violine von Seb. Bach oder die oben erwähnte Chaconne in Gdur von Händel, und stellt ein kurzes Thema vor, für eine große Zahl von Veränderungen berechnet. Die Kürze des Themas und die Fülle der Variationen macht die Chaconne dem Passacaglio verwandt, deshalb wurde sie in der älteren Literatur auch oft verwechselt. Die Verschiedenheit ist durch den Unterschied von Baß und Sopran hinlänglich bestimmt. Dennoch darf im letzten Satz der IV. Sinfonie von Brahms die erste Aufstellung des Themas in der Höhe nicht über den geborenen Baßcharakter und damit über die Passacaglio-Form täuschen, deshalb auch die Abwanderung des Themas in die Tiefe schon in der Var. 1 (VI. I), 2 (Br.), dann von Var. 4 ab das Verankern in der Tiefe usw. Ähnlich trägt in Händels Suite Gmoll das letzte Stück trotz dem Thema im Sopran den Passacaglio-Titel zu recht. So dürfte der Unterschied der Chaconne vom Passacaglio darin liegen, daß die Chaconne zur liedhaften Diminution neigt, der Passacaglio hingegen zur Ausprägung einer prolongierten Form der Baßbrechung.

### § 324

Aufgabe der Musikgeschichte müßte sein, den Wegen nachzugehen, auf denen die Form geworden ist, wie ich sie hier dargestellt habe. Der Schlüssel zu den Formen liegt in der Zahl der Teile wie in einem Mysterium beschlossen: wie 2, 3, 4, 5 voneinander unterschieden sind, so unterscheiden sich auch die aus diesen Zahlen

Nachwort

gezogenen Formen dem inneren Wesen nach. Sonderbar: im Einklang mit dem Gesetz der Fünffzahl, dessen ich schon in Bd. I, § 11 gedachte, bedeutet die Zahl 5 auch in der Formenwelt die Grenze! Die in § 318 erwähnten siebenteiligen Rondoformen sind nur Erweiterungen der fünfteiligen, die das Wesen der Rondoform unberührt lassen.

Die älteren Formen in den Teilen der Suite oder eines Konzertes bereiten dem Verständnis größere Schwierigkeiten als z. B. ein Sonatensatz von Beethoven: die Gesetze der Stimmführung, namentlich der Züge, sind wohl hier und dort die selben, aber die Diminutionen im Vordergrund, in streng gebundener Art sich unablässig bewegend, erschweren den Einblick überhaupt. Dazu kommt, daß die Spannungen der Züge, bei aller Kunst der Stimmenführung, in der sie unübertroffen dastehen, noch nicht so formbestimmend wirken, wie die in den Werken der jüngeren Meister: auch das hängt mit der selten aussetzenden gebundenen Diminution zusammen. Die Tänze freilich folgen zwei- oder dreiteiligen Liedformen, dennoch kann es manche Zweifel bei der Bestimmung ihrer Form geben: ist z. B. in der kleinen Suite *Edur* von Seb. Bach die *Allemande*, die  $\hat{8}-\hat{1}$  mit einer Nebennote zur  $\hat{5}$  zeigt, eine dreiteilige Liedform oder eine zweiteilige? Das karge Tonmaterial läßt eine dreiteilige Form noch nicht zu äußerster Bestimmtheit gelangen.

In den meisten Fällen gliedern die alten Meister die großen Sätze nach der Brechung I—V—I mit starken Dehnungen der V, ohne daß eine dreiteilige Form zustande kommt, viel eher wirken die scheinbaren Tonarten als über Nebennoten der V hingebreit:

#### Fig. 158

Aehnlich ist es mit Sonaten z. B. von Em. Bach: der zu knappe Vorstoß einer  $\hat{3}$  zur  $\hat{2}$ , einer  $\hat{5}$  zur  $\hat{2}$  weckt noch kein organisches Verlangen nach einer Durchführung im Sinne der späteren Sonaten.

## Verzeichnis

### der im Anhang-Band enthaltenen Figuren

Bach J. Seb.:	Fig.:
Aria variata, Pt. 215, Nr. 2, Var. VI . . . . .	50, 1; 82, 5; 112, 1; 125, 4; 152, 4
Chromatische Fantasie . . . . .	20, 2
Fantasie Amoll, Pt. 215 . . . . .	123, 1 c
Fuge, unvollendete, Cmoll, Pt. 212 . . . . .	99, 1 a
Hohe Messe, Nr. 12, Credo . . . . .	76, 8
Konzert, Brandenburgisches Ddur, 1. Satz . . . . .	102, 7; 103, 1; 119, 17
Konzert, Brandenburgisches Ddur, 2. Satz . . . . .	41, 3; 54, 10; 60; 76, 9
Konzert, Brandenburgisches Ddur, 3. Satz . . . . .	105, 1
Konzert, Italienisches, 1. Satz . . . . .	88 d; 158
Konzert, Italienisches, 3. Satz . . . . .	100, 3; 133, 3
Konzert, für VI. mit Orch., Edur . . . . .	95, 7; 119, 16 a
Ouverture, Pt. 215, Menuetto . . . . .	82, 5 c; 138, 1 a
Partita I: Menuett 1 . . . . .	132, 2
Passacaglio Cmoll f. d. Orgel . . . . .	20, 1
Passion, Johannes Nr. 7 Choral . . . . .	115, 3 b
Passion, Johannes Nr. 27 Choral . . . . .	125, 1
Passion, Johannes Nr. 67 Chor . . . . .	100, 3 a
Passion, Matthäus Nr. 1 Choral-Vorspiel . . . . .	114, 4
Passion, Matthäus Nr. 3 Choral . . . . .	115, 3 a
Passion, Matthäus Nr. 16 Choral 22 a; 49, 3; 62, 12; 81, 1; 83, 3; 124, 1	
Passion, Matthäus Nr. 58 . . . . .	114, 1 b; 114, 5 a
Passion, Matthäus Nr. 66 Rezit. . . . .	103, 2 b
Präludien, 12 kleine Nr. 1 . . . . .	43, zu b
Präludien, 12 kleine Nr. 3 . . . . .	82, 4; 124, 2 b; 152, 6
Präludien, 12 kleine Nr. 6 . . . . .	114, 2 a
-Schemelli, Pt. 3392, Nr. 1 . . . . .	100, 4 b
-Schemelli, Pt. 3392, Nr. 4 . . . . .	114, 5 d
-Schemelli, Pt. 3392, Nr. 5 . . . . .	134, 4
-Schemelli, Pt. 3392, Nr. 9 . . . . .	103, 2 a
Sonaten f. d. Solo-Violine, Pt. 228, Nr. V Largo . . . . .	132, 3
Suite, Französische Edur, Allemande 76,4; 95, c1; 106,1; 109, d1; 123,5; 125,3	
Suite, Französische Edur, Courante . . . . .	47, 3; 87, 1 b
Suite, Französische Edur, Sarabande . . . . .	54, 15; 62, 9
Suite, Französische Edur, Gavotte . . . . .	95, a 8; 125, 2
Suite, Französische Edur, Gigue . . . . .	87, 4
Suite, Englische Dmoll, Sarabande . . . . .	144, 1
Toccatà con fuga (Pt. 210), Fuga . . . . .	58, 1
Wltp. Klavier I, Präl. Cdur . . . . .	49, 1; 62, 5; 95, e 3; 115, 1a; 118, 1; 132, 2
Wltp. Klavier I, Präl. Cmoll . . . . .	95, e 4
Wltp. Klavier I, Fuge Cmoll . . . . .	58, 2; 102, 5; 132, 7
Wltp. Klavier I, Fuge Cisdur . . . . .	133, 1
Wltp. Klavier I, Fuge Cismoll . . . . .	103, 3 a; 149, 8 a

Wltp. Klavier I, Fuge Dmoll . . . . .	53, 5; 156, 1
Wltp. Klavier I, Fuge Esmoll . . . . .	109, e 5
Wltp. Klavier I, Fuge Emoll . . . . .	91, 2

**Bach Ph. Em.:**

Arioso con Variazioni (1747) Nagel-Archiv Nr. 65 . . . . .	122, 3
Sechs Sonaten zum „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“: . . . . .	
Son. II, Dmoll, Adagio Bdur . . . . .	109, e 6
Generalbaß III/1 § 17 a, b . . . . .	97, 2 NB
Generalbaß III/1 § 17 c . . . . .	103, 3 b
Generalbaß III/1 § 20 . . . . .	113, 5
Generalbaß III/2 § 7 b . . . . .	98, 1
Generalbaß III/2 § 14 . . . . .	96, 2
Generalbaß VI/1 § 10 b . . . . .	114, 5 c
Generalbaß VI/2 § 2 . . . . .	114, 5 f
Generalbaß VII/1 § 12 . . . . .	111, d 2
Generalbaß VII/2 § 2 d . . . . .	115, 3 c
Generalbaß IX/2 § 1 a . . . . .	98, 3 c
Generalbaß XIII/2 § 4 g . . . . .	95, a 4

**Beethoven:**

Bagatellen op. 119 Nr. 11 . . . . .	100, 3 h
„Fidelio“, II. Akt, Nr. 11 (Florestan-Arie) . . . . .	109, a 2
Konzert f. Kl. u. Orch. op. 58, 1. S. . . . .	65, 4
Konzert f. Kl. u. Orch. op. 58, 3. S. . . . .	151
Konzert f. Vl. u. Orch. op. 61, 3. S. . . . .	114, 7
Oktett op. 103 Andante . . . . .	119, 19 a
Ouverture, Leonore III . . . . .	62, 2; 120, 1; 149, 7
Rondo a capriccio op. 129 102,2; 110, c1; 114,9; 120,2; 134,6; 142,1; 149,6	
Sinfonie I, 2. Satz . . . . .	103, 7
Sinfonie II, 1. Satz . . . . .	100, 2 b
Sinfonie II, 3. Satz . . . . .	114, 2 c
Sinfonie III, 1. Satz 62,3; 62,10; 100,4c; 102,3; 140, zu a 2; 115,2; 124,1b	
Sinfonie III, Trauermarsch . . . . .	109, c
Sinfonie III, 3. Satz . . . . .	63, 1; 87, 3 c; 95, a 3; 108, 4
Sinfonie III, Finale . . . . .	62, 7; 62, 8; 114, 3; 134, 7
Sinfonie V, 2. Satz . . . . .	41, Bsp. zu a1
Sinfonie V, 3. Satz . . . . .	41, Bsp. zu b 2; 146, 5
Sinfonie VI, 1. Satz . . . . .	119, 8; 124, 7; 154, 5
Sinfonie VII, 1. Satz . . . . .	74, 3
Sinfonie VII, 3. Satz . . . . .	37 b; 146, 6
Sinfonie VII, 4. Satz . . . . .	113, 6
Sinfonie VIII, 1. Satz . . . . .	150

Sinfonie IX, Adagio . . . . .	103, 3 c
Sinfonie IX, 4. Satz . . . . .	109, e 3
Sonate op. 2 <sup>II</sup> , 1. Satz . . . . .	100, 5
Sonate op. 2 <sup>II</sup> , 2. Satz . . . . .	155, 2
Sonate op. 2 <sup>II</sup> , Rondo . . . . .	100, 3 d; 121, 1
Sonate op. 2 <sup>III</sup> , 1. Satz . . . . .	154, 2
Sonate op. 7, Rondo . . . . .	121, 2
Sonate op. 10 <sup>I</sup> , 1. Satz . . . . .	154, 3; 154, 7
Sonate op. 10 <sup>II</sup> , 1. Satz . . . . .	101, 4
Sonate op. 10 <sup>II</sup> , 3. Satz . . . . .	62, 11; 100, 4 a
Sonate op. 10 <sup>III</sup> , 2. Satz . . . . .	39, 2
Sonate op. 10 <sup>III</sup> , 3. Satz . . . . .	105, 4
Sonate op. 10 <sup>III</sup> , 4. Satz . . . . .	155, 3
Sonate op. 13, 2. Satz . . . . .	155, 1
Sonate op. 14 <sup>I</sup> , 1. Satz . . . . .	126
Sonate op. 14 <sup>II</sup> , 1. Satz . . . . .	47, 2; 114, 6; 122, 1; 132, 1; 154, 6
Sonate op. 22, 1. Satz . . . . .	113, 3 d
Sonate op. 22, 3. Satz . . . . .	45; 82,2; 134, 8
Sonate op. 22, 4. Satz . . . . .	140, 3; 146, 2
Sonate op. 26, 1. Satz 56,1c; 71,2; 85; 105,3; 110, zu a5; 119,18; 128, 6a	
Sonate op. 26, 2. Satz, Scherzo . . . . .	110 zu e 3
Sonate op. 26, 3. Satz . . . . .	120, 5 40, 6
Sonate op. 27 <sup>II</sup> , 1. Satz . . . . .	7 a; 54,3; 56,1b; 76,7; 77; 149,4
Sonate op. 27 <sup>II</sup> , 2. Satz . . . . .	110, zu b 3; 128, 8 d
Sonate op. 27 <sup>II</sup> , 3. Satz . . . . .	40, 4; 104, 3; 140, Bsp. 1
Sonate op. 28, 1. Satz . . . . .	61 a; 103, 5 b; 110, zu e 1; 148,4
Sonate op. 31 <sup>I</sup> , 3. Satz . . . . .	98, 3 b
Sonate op. 31 <sup>II</sup> , 2. Satz . . . . .	108, 2
Sonate op. 31 <sup>II</sup> , 3. Satz . . . . .	104, 1
Sonate op. 49 <sup>II</sup> , 2. Satz . . . . .	91, 3
Sonate op. 53, Rondo . . . . .	98, 5; 119, 19 b
Sonate op. 57, 1. Satz . . . . .	54,8; 114,8; 119,20; 129,1; 142,2; 154,4
Sonate op. 57, 2. Satz . . . . .	40, 8; 129, 2
Sonate op. 81a, 1. Satz . . . . .	62, 4; 119, 7; 124, 4, 125, 5
Sonate op. 81a, 3. Satz . . . . .	115, 3 d
Sonate op. 90, 1. Satz . . . . .	98, 4 a; 109, a 1; 146, 1
Sonate op. 101, 1. Satz . . . . .	95, b 3
Sonate op. 101, 2. Satz . . . . .	123, 2
Sonate op. 101, 3. Satz . . . . .	149, 8 b
Sonate op. 106, Fuge . . . . .	156, 2
Sonate op. 109, 1. Satz . . . . .	89, 1; 90; 117, 2
Sonate op. 109, 3. Satz, Var. II . . . . .	101, 3
Sonate op. 111, 1. Satz . . . . .	62, 13
Sonate f. VI.—Kl. op. 24, 2. Satz . . . . .	100, 6 b
Sonate f. VI. op. 30 <sup>II</sup> , 2. Satz . . . . .	128, 2 a
Sonate f. Vcl.—Kl. op. 69, 1. Satz . . . . .	109, e 2; 128, 5 a; 135, 2

Streichquartett op. 59 <sup>I</sup> , 1. Satz . . . . .	65, 1
Streichquartett op. 59 <sup>II</sup> , 2. Satz . . . . .	128, 9 a
Streichquartett op. 59 <sup>II</sup> , Finale . . . . .	149, 5
Streichquartett op. 59 <sup>III</sup> , 1. Satz . . . . .	148, 2
Streichquartett op. 74 . . . . .	128, 5 b; 146, 4
Streichquartett op. 135 . . . . .	111, a 1
Trio op. 1, Nr. 1, Scherzo . . . . .	128, 7 e
Variationen, 13, über ein Thema in Adur von Dittersdorf . . . . .	123, 1 b

**Brahms:**

Intermezzo op. 76 <sup>III</sup> . . . . .	91, 5
Intermezzo op. 118 <sup>I</sup> . . . . .	110, zu d 3; 146, 3
Intermezzo op. 119 <sup>I</sup> . . . . .	87, 3 d
Lieder op. 32 <sup>IX</sup> . . . . .	152, 5
Lieder op. 105 <sup>IV</sup> . . . . .	63, 3
Lieder op. 107 <sup>V</sup> . . . . .	152, 2
Requiem, ein deutsches . . . . .	127, 2
Sinfonie I, 1. Satz . . . . .	121, 3 a
Sinfonie I, 2. Satz . . . . .	88, Bsp. a; 124, 3
Sinfonie I, 3. Satz . . . . .	69, 7; 138, 4; 147, 3
Sinfonie II, 1. Satz . . . . .	147, 2
Sinfonie III, 1. Satz . . . . .	111, d 3; 119, 16 b; 146, 7
Sinfonie III, 2. Satz . . . . .	128, 9 b
Sinfonie IV, 1. Satz . . . . .	81, 2
Sinfonie IV, 2. Satz . . . . .	119, 15 a
Sonate f. Vcl.—Kl. op. 99, 1. Satz . . . . .	110, zu d 2
Variationen über ein Thema von Händel op. 24 . . . . .	87, 1 a; 110, zu d 1; 134 5
Variationen über ein Thema von Paganini op. 35, Var. 5 . . . . .	59, 3
Walzer op. 39 <sup>I</sup> . . . . .	49, 2; 110, zu b 1
Walzer op. 39 <sup>II</sup> . . . . .	46, 1; 106, 2 a
Walzer op. 39 <sup>III</sup> . . . . .	114, 1 a
Walzer op. 39 <sup>IV</sup> . . . . .	96, 4; 128, 7 c
Walzer op. 39 <sup>IX</sup> . . . . .	105, 5

**Chopin:**

Ballade op. 23 . . . . .	64, 2 c; 121 3 b; 128, 9 c; 153, 1;
Ballade op. 47 . . . . .	64, 3; 119, 10
Bolero op. 19 . . . . .	111, a 2; 113, 1 b
Etude op. 10 <sup>I</sup> . . . . .	130, 4 a
Etude op. 10 <sup>II</sup> . . . . .	42, 1
Etude op. 10 <sup>III</sup> . . . . .	65,3; 65,5; 138,5; 153,3 a
Etude op. 10 <sup>V</sup> . . . . .	131, 2
Etude op. 10 <sup>VIII</sup> 7 b; 54,1; 54,5; 62,6; 73,4; 120,3; 128, 7 d; 143,1; 148,5	
Etude op. 10 <sup>X</sup> . . . . .	140, 5
Etude op. 10 <sup>XII</sup> . . . . .	12 a; 73, 1; 83, 1; 114, 10; 119, 14

Etude op. 25 <sup>I</sup> . . . . .	40, 10; 53, 4
Etude op. 25 <sup>II</sup> . . . . .	106, 3; 120, 4
Etude op. 25 <sup>VI</sup> . . . . .	101, b 2
Etude op. 25 <sup>XI</sup> 76, 3; 100, 2 a; 100, 3 c; 100, 6 a; 105 b; 106, 2 b; 107; 128, 6 b	
Impromptu op. 36 . . . . .	128, 5 c
Mazurka op. 17 <sup>I</sup> . . . . .	76, 5; 83, 2; 103, 3 d; 119, 11
Mazurka op. 17 <sup>II</sup> . . . . .	106, 2 c
Mazurka op. 17 <sup>III</sup> . . . . .	30 a
Mazurka op. 17 <sup>IV</sup> . . . . .	63, 2; 65, 2; 114, 5 e
Mazurka op. 24 <sup>I</sup> . . . . .	91, 4; 119, 21; 128, 9 d; 137, 2; 145, 2
Mazurka op. 24 <sup>II</sup> . . . . .	128, 2 c; 128, 4
Mazurka op. 24 <sup>III</sup> . . . . .	40, 7; 128, 3 a
Mazurka op. 24 <sup>IV</sup> . . . . .	59, 4; 128, 8 b
Mazurka op. 30 <sup>I</sup> . . . . .	65, 8
Mazurka op. 30 <sup>II</sup> . . . . .	152, 7
Mazurka op. 30 <sup>III</sup> . . . . .	128, 2 b
Mazurka op. 30 <sup>IV</sup> . . . . .	53, 3; 54, 6
Mazurka op. 33 <sup>I</sup> . . . . .	128, 11
Mazurka op. 33 <sup>IV</sup> . . . . .	74, 2; 119, 12; 128, 3 b
Mazurka op. 41 <sup>II</sup> . . . . .	75
Nocturne op. 9 <sup>II</sup> . . . . .	84; 88 b; 122, 2
Nocturne op. 15 <sup>I</sup> . . . . .	40, 5
Nocturne op. 15 <sup>II</sup> . . . . .	54, 7; 117, 1
Nocturne op. 27 <sup>I</sup> . . . . .	137, 3
Polonaise op. 26 <sup>I</sup> . . . . .	44, 2; 80, 2; 113, 3 c
Polonaise op. 40 <sup>I</sup> . . . . .	40,1; 54,13; 56, 2e; 112, 3; 113,4
Polonaise op. 40 <sup>II</sup> . . . . .	54, 2
Polonaise op. 71 . . . . .	98, 2
Prélude op. 28 <sup>II</sup> . . . . .	110, 3
Prélude op. 28 <sup>III</sup> . . . . .	76, 2
Prélude op. 28 <sup>VI</sup> . . . . .	148, 6
Prélude op. 28 <sup>XIV</sup> . . . . .	100, 3 b
Scherzo op. 31 . . . . .	12 b; 57,2; 102,6; 119,13; 143,2
Sonate op. 35, 3. Satz . . . . .	57, 1; 145, 1
Walzer op. 42 . . . . .	140, 6
Walzer op. 64 <sup>II</sup> . . . . .	124, 6 b; 137, 1

**Clementi:**

Préludes et Exercices, Pt. 1101 . . . . .	40, 3; 76, 6; 136, 1
---	----------------------

**Crüger:**

Choral . . . . .	115, 1 b
------------------	----------

Depres (de Pres) Josquin . . . . .	54, 12
------------------------------------	--------

**Hassler, Hans Leo:**

Lustgarten XXIV, Nr. 1 . . . . .	116
Lustgarten I . . . . .	115, 1 c

**Händel:**

Chaconne, Pt. 4 c . . . . .	87, 3 b
Concerto grosso VI . . . . .	102, 4
Concerto grosso VII . . . . .	110, zu a 6
Sechs große Fugen, Pt. 4 c, Nr. VI . . . . .	53, 2
Cantate construenti No. 16 . . . . .	56, 1
Leçons Präl., Pt. 4 c . . . . .	73, 2
Leçons Präl., Pt. 4 c . . . . .	56, 2 g
Leçons Air, Pt. 4 c . . . . .	54, 14; 103, 6
Suite II Fdur, Pt. 4 c, 1. Adagio . . . . .	54, 4; 65, 6; 95, a 6; 118, 2
Suite II Fdur, Pt. 4 c, Allegro . . . . .	92, 2; 93; 100, 1
Suite II Fdur, Pt. 4 c, Fuge . . . . .	92, 1
Suite III Dmoll, Pt. 4 c, Präl. . . . .	64, 1
Messias . . . . .	128, 7 b

**Haydn:**

Andante con variazioni Fmoll f. Klav. . . . .	48 1; 91, 1; 147, 1
Capriccio Gdur, Br. u. H. 121 . . . . .	102, 1
Choral St. Antoni . . . . .	42, 2; 138, 3
Fantasia Cdur, Br. u. H. 121 . . . . .	136, 6
Kaiserhymne . . . . .	39, 3; 119, 3; 120, 6
Sinfonie Ddur, Br. u. H. 2, 1. Satz . . . . .	95, d 3; 95, e 5; 106, 3 a; 110, zu a 1
Sinfonie Ddur, Br. u. H. 2, 2. Satz . . . . .	73, 3; 124, 2 a
Sinfonie Ddur, Br. u. H. 2, 4. Satz . . . . .	114, 2 b
Sinfonie Gdur (mit dem Paukenschlag) . . . . .	110, zu e 2
Sonate Esdur, Pt. 1, Nr. 1 . . . . .	56, 2 h; 96, 3; 101, 1; 113, 1 a
Sonate Esdur, Pt. 1, Nr. 3 . . . . .	62, 1; 65, 7; 103, 5 a; 108, 1; 114, 5 b
Sonate Gdur, Pt. 1, Nr. 10 . . . . .	119, 1; 123, 3
Sonate Bdur, Pt. 3, Nr. 24, 1. Satz . . . . .	119, 2
Sonate Edur, Pt. 3, Nr. 27, Presto . . . . .	95, b 5
Streichquartett Bdur, Pt. 49 (Payne 57) . . . . .	119, 4
Trio Edur . . . . .	109, e 1

**Mendelssohn:**

Lieder ohne Worte, Nr. 12, Fismoll, Gondellied . . . . .	106, 3 c; 108, 3; 112, 2
Lieder ohne Worte, Nr. 30, Adur . . . . .	149, 1
Sinfonie Amoll, 1 Satz . . . . .	147, 4
Sommernachtstraum, Hochzeitsmarsch . . . . .	89, 4
Sommernachtstraum, Ouverture . . . . .	119, 9

**Mozart:**

„Entführung“ . . . . .	100, 3 e
Fantasia Cmoll, K. V. 475 . . . . .	101, 2; 128, 7 a
Fantasia Dmoll, K. V. 397 . . . . .	124, 6 a

Konzert f. Klav. m. Orch., 1. Satz, K. V. 488 . . . . .	101, 5
Requiem . . . . .	127, 1
Rondo Ddur, K. V. 485 . . . . .	124, 2 d; 128, 1; 155, 4
Rondo Amoll, K. V. 511 . . . . .	155, 5
Sinfonie Cdur, K. V. 551, 2. Satz . . . . .	144, 2
Sinfonie Cdur, K. V. 551, 3. Satz . . . . .	128, 7 f
Sinfonie Ddur, K. V. 385, 1. Satz . . . . .	119, 5; 128, 2 d; 134, 3
Sinfonie Ddur, K. V. 385, 2. Satz . . . . .	124, 5 b; 148, 1
Sinfonie Esdur, K. V. 543 . . . . .	94
Sinfonie Gmoll, K. V. 550, 1. Satz . . . . .	89, 3
Sonate Cdur, K. V. 279 . . . . .	154, 1
Sonate Cdur, K. V. 545 . . . . .	47, 1; 88c; 104, 2; 124, 5a
Sonate Cdur, K. V. 576, 3. Satz . . . . .	54, 9
Sonate Adur, K. V. 331, 1. Satz, Thema 20, 4; 35, 1; 72, 3; 87, 5; 95, b 4	
Sonate Adur, K. V. 331, 1. Satz, Var. III . . . . .	123, 1 a
Sonate Adur, K. V. 331, Menuett, Trio . . . . .	95, c 3; 132, 6; 140, 4
Sonate Adur, K. V. 331, alla turca . . . . .	123, 1 a; 138, 2; 139; 149, 3; 157
Sonate Amoll, K. V. 310, 1. Satz . . . . .	81, 1; 95, c 2; 97, 2
Sonate Bdur, K. V. 333, 3. Satz . . . . .	54, 11 a; 141
Streichquartett Cdur, K. V. 465, 1. Satz . . . . .	99, 3
Streichquartett Cdur, K. V. 465, letzter Satz . . . . .	123, 4
Trio Edur, K. V. 542, 1. Satz . . . . .	128, 8 a
„Zauberflöte“, Arie der Königin der Nacht . . . . .	109, d 2

**Paganini:**

Thema mit Variationen . . . . .	40, 9
---------------------------------	-------

**Scarlatti-Czerny:**

(Haslinger) Nr. 43 . . . . .	53, 1
S. 164 . . . . .	132, 4
Br. u. H., V. A. 32 . . . . .	95, b 2; 97, 3

**Schubert:**

Divertimento à la hongroise (zu 4 Händen)	
op 54 . . . . .	89, 2
Impromptu op. 90 <sup>III</sup> . . . . .	100, 3 f; 110, zu b 2
Lieder: „Wanderers Nachtlied“, op. 4, 3 . . . . .	37, a
„Der Schiffer“, Pt. V, 190 . . . . .	39, 1
„Auf dem Flusse“, op. 89, 7 . . . . .	40, 2
„Die Allmacht“, op. 79, 2 . . . . .	98, 3 a
„Die Stadt“, Schwanengesang Nr. 11 . . . . .	103, 4
„Gretchen am Spinnrad“, op. 2 . . . . .	111, b 1
Quintett, Forellen-, op. 114 . . . . .	109, b
Sinfonie Hmoll . . . . .	56, 2 f; 109, e 4; 128, 8 c; 128, 10 a
Sonate Cmoll, 3. Satz . . . . .	134, 9

Sonate Amoll, op. 42, 1. Satz . . . . .	53, 6
Streichquartett Amoll, 1. Satz . . . . .	86
Streichquartett Amoll, 2. Satz . . . . .	128, 10 b
Valses nobles, op. 77, 1 . . . . .	40, 2
Valses nobles, op. 77, 5 . . . . .	106, 2 d
Valses nobles, op. 77, 10 . . . . .	68
Walzer, op. 9, 2 . . . . .	30 b

**Schumann:**

Etudes symph. op. 13, Var. IV . . . . .	50, 2
Fantasiestücke op. 12 „In der Nacht“ . . . . .	80, 1
Lieder op. 48 <sup>I</sup> „Im wunderschönen Monat Mai“ . . . . .	110, c 2
Lieder op. 48 <sup>II</sup> „Dichterliebe“ . . . . .	22 b
Lieder op. 48 <sup>IV</sup> „Wenn ich in deine Augen seh“ . . . . .	152, 1
Streichquartett Adur, op. 41 <sup>III</sup> . . . . .	110, zu e 4
Studien nach Paganini, op. 3 <sup>I</sup> . . . . .	58, 3

**Strauß, Jos.:**

„Dorfschwalben“, op. 164 . . . . .	20, 3
------------------------------------	-------

**Strauß, Johann:**

„An der schönen blauen Donau“, Nr. 1 . . . . .	43, Bsp. zu a
„An der schönen blauen Donau“, Nr. 3 . . . . .	152, 3
„G'schichten aus dem Wienerwald“ . . . . .	97, 4

**Wolf Hugo:**

„Ständchen“ . . . . .	100, 6 c
-----------------------	----------