

Fünftes Capitel.

Von noch einigen nothwendigen Kenntnissen.

§. 90.

Schon im §. 7 ist gesagt worden, dass jede Dur- und Moll-Tonleiter diatonisch sei, wenn die Vorzeichnung, und in den Moll-Tonleitern die empfindsame Note beobachtet wird. Dieses vorausgesetzt, nenne ich jeden zufällig erhöhten oder erniedrigten diatonischen Ton, ohne dass man durch denselben in eine andere Tonleiter gehet, chromatisch. Chromatisch ist also jede Note, welche wegen ihrer zufälligen Erhöhung oder Erniedrigung nicht zur Tonleiter gehört, und für welche man die diatonische Note setzen kann. Es ist nothwendig dieses zu wissen, um Compositionen zu verstehen. Beispiele werden die Sache deutlich machen. Ich stelle Nr. 119 den melodischen Satz auf. Ohne Harmonie bestimmt derselbe nichts. So wie aber bei Nr. 120 die Harmonie dazu kommt, entscheidet sie im dritten Accorde für die *G*-dur-, und im fünften Accorde für die *A*-moll-Tonleiter, folglich sind die Noten *Fis* und *Gis* nicht chromatische, sondern diatonische, das ist wesentlich zu der Tonleiter *G*-dur und *A*-moll gehörige Töne. Setzt man aber die Harmonie, wie bei Nr. 121, so ist *Fis* und *Gis*, so wie das *Dis* im Bass chromatisch, denn man kann sich statt *Fis* *F*, statt *Gis* *G*, und im Bass statt *Dis* *D* denken, und der Satz ist diatonisch, wie bei Nr. 122, weil die Tonleiter durch keinen der erhöhten Töne verändert wird.

§. 91.

Bei Nr. 123 stehen mehrere Beispiele, die bei *a* chromatisch, bei *b* aber diatonisch gesetzt sind. Das letzte Beispiel gehört unter die Orgelpunkte, von denen im §. 97 gesprochen wird, und das vorletzte von Cherubini kann nur in der angezeigten Lage seyn, wo *H* gegen *Des* eine übermäßige Sexte macht, in den andern zwei Lagen aber eine verminderte Terze entsteht. Man versuche es und höre. Bei Nr. 124 *a* ist ein Beispiel aus einer Oper von Cherubini, welches Jemand für so viele Tonleitern, als Dreiklänge darin enthalten sind, erklärte. Bei *b* ist es diatonisch gesetzt. Bei Nr. 125 *a* ist ein chromatisches Beispiel aus einer Sonate von Beethoven in *C*-moll (pathétique), welches bei *b* diatonisch gesetzt ist.

§. 92.

Auf der vierten Stufe der Moll-Tonleiter kommt häufig ein chromatischer Sexten-Accord vor, wo die Sexte zufällig erniedriget wird. Siehe Nr. 126

bei *a* chromatisch; bei *b* diatonisch. Bei Nr. 127 tritt dieser Satz aus der Tonleiter hinaus, wie der charakteristische Secunden-Accord beweiset, wozu der chromatische Sexten-Accord die Gelegenheit macht.

§. 93.

Auch die übermässige Sexte ist nichts als ein chromatischer Ton, indem man statt derselben die grosse Sexte, wie sie die Tonleiter gibt, substituiren kann. Nr. 128 *a* ist chromatisch; *b* diatonisch. Von der übermässigen Sexte, welche sehr leidenschaftlich klingt, und in Theater- und andern Compositionen gewiss sehr gute Dienste leistet, schreibt Fux im *Gradus ad Parnassum*, dass er ihren Gebrauch nie habe billigen können, und dass er sie anführe, um sie zu vermeiden. In ernsthaften Compositionen gewiss sehr richtig gesprochen.

§. 94.

Zu den chromatischen Tönen gehört unstreitig der untere halbe Ton, welcher vor den Intervallen hergeheth, wie Nr. 129 zu sehen ist, wo der halbe Ton bei *a* vor der Septime; bei *b* vor der Quinte; bei *c* vor der Terze; und bei *d* vor dem Bass steht. Alle Compositionen wimmeln davon. Bei Nr. 130 steht ein Beispiel aus einer Variation von Beethoven, und bei Nr. 131 eines aus einer von meinen Sonaten, wo nebst dem unteren halben Tone, noch die obere Stufe dem Intervalle vorausgeheth.

§. 95.

Das Beispiel bei Nr. 132 ist unmöglich als chromatisch zu erklären, denn es besteheth, den ersten und letzten Septimen-Accord ausgenommen, aus lauter charakteristischen Septimen-Accorden, wo jedes Intervall diatonisch ist. Ich wiederhole demnach, dass nach meinen Begriffen nur die siebente Stufe jeder Tonleiter die empfindsame Note ist, und diese Auszeichnung verdient; alle übrigen zufällig erhöhten Töne aber bloss chromatische Töne sind, welche die Tonleiter nicht ändern. Das *Gis* in *A*-moll, das *Dis* in *E*-moll u. s. w. ist diatonisch, das ist wesentlich zur Tonleiter gehörig, und nicht chromatisch, wenn auch diese Töne in der Vorzeichnung nicht enthalten sind. Jede andere Lehre von Chromatik war mir allezeit dunkel und verwirrt, und muss es auch jedem Schüler seyn.

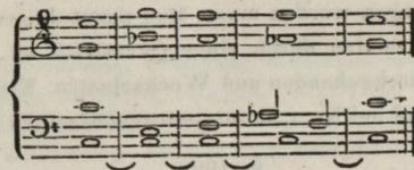
§. 96.

Eine enharmonische Tonleiter kenne ich ebenfalls nicht, wohl aber enharmonische Accorde, von denen im §. 62 — 71 genug geredet worden. Hier nur noch ein Beispiel Nr. 133 von einer enharmonischen Verwechslung; das *F* bei *a* wird bei *b* in *Eis* verwandelt; und bei Nr. 134 steheth die sogenannte

Teufelsmühle, welche, wie man sieht, aus dem charakteristischen und enharmonischen Septimen-Accorde und dem Quart-Sexten-Accorde besteht, wobei der Bass immer einen halben Ton steigt. Sie kann auch zurück gespielt werden. Herr Abbé Vogler nennt diesen Gang in seinem Handbuche zur Harmonielehre u. s. w. die chromatische Leiter.

§. 97.

Ein Orgelpunkt ist zunächst und im Allgemeinen ein zu mehreren Harmonien nach Orgelart, d. h. in einer dem Fortklingen der Orgel gemässen Weise, beibehaltener Grundton. Daher wohl der Name, der aus Orgel und Punkt (Note) zusammengesetzt ist. Dann versteht man darunter vorzugsweise eine Stelle am Schlusse gewisser, meist kirchlicher Tonstücke, wobei die obere Stimmen einige Zeit lang sich zum Schlusse fortbewegen, während die Bassstimme schon längst den Schlusston festhält. Dieser kann nun mehrere Tacte hindurch die Dominante oder die Tonica seyn. Am öftersten findet man solche Stellen in Orgelsätzen, weil die Orgel das für gebundene Harmonie geschickteste Instrument ist, und zwar in Fugen, wo sie den Hauptschluss oder das Ausruhen der Stimme vorbereiten. Man nennt dieses Ausruhen, oder vielmehr die darunter verstandenen Sätze eine *aus haltende Cadenz*. Von den in den Oberstimmen liegenden Harmonien solcher Cadenzen wird vor allen Dingen erfordert, dass sie zu dem liegenbleibenden Grundtone in irgend einer Art passen. Häufiger treten dabei Dissonanzen unvorbereitet ein. Diese Orgelpunkte sind nicht immer möglich zu beziffern, weil bisweilen die einfachsten Accorde gegen den immer liegenbleibenden Bass die wunderlichste Gestalt bekommen. Wenn der Componist unvernünftig genug ist, solche unverständliche Sachen zu beziffern, so hat der Organist das Recht, die Harmonie unbegleitet vorüber gehen zu lassen, wie schon von Emanuel Bach gelehret worden. Wenn aber doch ein Accompagnement nothwendig seyn sollte, so könnte die unterste Mittelstimme auf die Art, wie bei Nr. 135 beziffert werden, wo die Accorde sodann deutlich sind. Verhält sich der liegende Bass zu der auf ihn gebauten Harmonie als wesentliche Note, so nennt man selben nicht Orgelpunkt, sondern eine *Haltung*. z. B.:



Der Orgelpunkt wird meistens in der Grundtonart angewendet, er kann aber auch in jeder, ihr verwandten Nebentonart statt haben. Er muss ferner

immer die Grundnote (siehe §. 46) der Accorde, welche ihn beginnen und schliessen, bleiben, daher können diese zwei Accorde nicht umgekehrt werden. Es gibt auch sehr kurze Orgelpunkte, oft nur von einem einzigen Takte, die man durchgehende Orgelpunkte (Reicha) nennt, z. B.:



Der Orgelpunkt wird in 3, 4, 5 oder 6stimmigen Sätzen, fast nie in zweistimmigen (Duos) gebraucht.

§. 98.

In der galanten Schreibart kommen viele Stellen bei einem liegenbleibenden Tone mit lauter Terzen vor, welche durch die Versetzung auf dreierlei Art erscheinen können, nämlich der bleibende Ton kann in jede Stimme versetzt werden, wie bei Nr. 136. Werden die Terzen in Sexten verwandelt, so entstehen noch drei Versetzungen, wie bei Nr. 137. Mit eingemischten chromatischen Tönen, wie bei Nr. 138, und mit sincopirten Noten bei Nr. 139. Diese Stellen sind alle nur dreistimmig, deren Bass, wenn er aus einer einzigen Note besteht, nicht Orgelpunkt, sondern Haltung genannt wird.

§. 99.

In der Harmonie unterscheidet man zweierlei Noten. 1) Diejenigen, welche zum Accord gehören und wesentlich genannt werden, und 2) diejenigen, die nicht zum Accord gehören, sondern ihm ganz fremd sind, und nur unter gewissen Bedingungen angewendet werden können, sie heissen durchgehende Noten. Der Durchgang ist regelmässig und unregelmässig. Der regelmässige Durchgang ist, wenn von zwei oder mehreren Bassnoten nur die erste einen Accord bekommt, wie bei Nr. 140. Man nennt die Noten, die keinen besonderen Accord bekommen, durchgehende Noten. Der unregelmässige Durchgang aber ist, wenn der Accord der zweiten Note zur ersteren angeschlagen werden muss. Man nennt dieses Wechselnoten, und zeigt sie am bequemsten durch einen Querstrich an, wie Nr. 141. Auch die Melodie hat ihre durchgehenden und Wechselnoten. Ein Beispiel bei Nr. 142 vom regelmässigen, und bei Nr. 143 vom unregelmässigen Durchgange.

§. 100.

Die Begleitung nennt man eng, wenn die Stimmen so nahe beisammen liegen, dass die rechte Hand sie allein spielt, und die linke sich bloss mit

dem Basse beschäftigt, welches das gewöhnliche Accompagnement ist; oder zerstreut, wenn die Stimmen unter beide Hände vertheilt sind. Man darf nur den Alt von dem Beispiele bei Nr. 144 *a* eine Octave tiefer setzen, wie bei *b*, so hat man das getheilte oder zerstreute Accompagnement. Die vermischte Begleitung wird aus der engen und zerstreuten zusammen gesetzt.

§. 101.

Die Modulation ist die Kunst, die Accorde aus dem Haupttone durch andere Töne und Tonarten mittelst schicklicher Ausweichungen *) durchzuführen, ohne den Punkt und Faden zu verlieren, von welchem und an welchem man ausging. Sie bestehet daher in der Mischung verschiedener Tonleitern. Ein Stück, aus einem Tone gesetzt, würde uns bald zum Ekel werden, wenn es nicht in andere Tonleitern überginge. Durch die charakteristischen und enharmonischen Accorde kennet man allezeit die Tonleiter, weil sie eine gewisse Stufe in derselben haben, das Stück mag in verwandte oder entfernte Tonleitern ausweichen. Die verwandten Tonleitern stehen mit der Haupttonleiter, in welcher das Stück anfängt und endigt, in so naher Verbindung, dass sie alle Augenblicke zu Gebote stehen. Ich habe zum Beispiele den ersten Theil einer Menuette von acht Takten hergesetzt, wo alle fünf verwandten Tonleitern angebracht sind, wie bei Nr. 145 zu sehen ist. Man stosse sich daran nicht, dass die Menuette mit dem charakteristischen Secunden - Accorde anfängt, man gebe nur bei Compositionen Acht, und gewöhne sich über Alles zu denken, so wird man mehrere Entdeckungen machen.

§. 102.

Zum Beschluss rathe ich einem jeden Generalbass-Schüler, jede Dur- und Moll-Tonleiter nach dem Schema im §. 53, von Stufe zu Stufe, wie das Muster bei Nr. 146 zeigt, und zwar in allen Lagen durchzugehen, oder auch bald diese bald jene Stufe sich zu wählen, und die charakteristischen und enharmonischen Accorde mit ihrer natürlichen Auflösung zu üben, wie in den §§. 54, 56, 57, 58 und 65 gelehret worden. Wenn dieses geschehen, so mache man den Versuch nicht nur in verwandte, sondern auch in entfernte Tonlei-

*) Die Ausdrücke: Ausweichung, Uebergang, Modulation haben so verwandte und so vielfach verwechselte Bedeutung, dass man sich über den Sinn jedes Einzelnen verständigen soll. Modulation ist die Verknüpfung verschiedener Tonarten zu einem Tonstücke; Ausweichung, der Schritt aus einer Tonart in die andere, gleichviel zu welchem Zwecke und mit welchen Mitteln es geschieht; Uebergang, diejenige Ausweichung, welche uns nach einem neuen Tone führt, in der Absicht, in demselben einen besonderen Gedanken oder ganzen Abschnitt eines Tonstückes vorzutragen.

tern auszuweichen, und benütze das, was in den §§. 59, 66, 67, 68, 69 und 71 gesagt worden. Es versteht sich aber von selbst, dass man auf die nämliche Art, wie man von *C* in alle übrigen Tonleitern gehen kann, auch von *Cis*, *D*, *Es*, *F* u. s. w. in alle übrigen Tonleitern ausweichen kann. Durch eine solche Uebung lernt man nicht nur die Verbindung der Tonleitern unter sich genau kennen, sondern man erlangt auch nach und nach eine Fertigkeit auf eine gewisse Art zu fantasiren, wenn die Accorde auch nur bloss arpeggirt werden; gibt man sich überdiess noch die Mühe, wenn es eine ist, die Melodie zu beobachten, und die Figuren derselben, wie sie auf die Accorde in Compositionen gebaut sind, aufmerksam zu betrachten und zu dechiffriren, so vermehret man seine Kenntnisse mit jedem Tage, und das Vergnügen an Musik und der Genuss derselben wird dadurch ausserordentlich erhöht *).

-
- *) Andere Tonlehrer geben gewisse Formeln der Modulationen an. Dass der verewigte Verfasser dieselben nicht speciell anführte, liegt theils darin, dass er es dem Lehrenden und Lernenden anheimstellte, dieselben aufzufinden und zu untersuchen, und indem er wohl wusste, dass das Erfinden der dazu nöthigen Gänge schon mehr in das Gebiet der Compositionslehre streift, und die in andern Theorien angeführten Arten ohnehin ihrer stereotypen Form wegen von keinem, mit Fantasie begabten Componisten genau beobachtet werden, da man bei gründlichem Studium der classischen Componisten in der Art der Ausweichung und Modulation, heinahe jeden Einzelnen seinen eigenthümlichen Weg verfolgen sieht.