



# 星海音乐学院图书馆

## 特藏文献

图书馆特藏

题名

《系统化的转调学—  
音乐形态学的基础》  
RIEMANN (珍贵)  
(德版)

年度: 1887

类别:

编号:

捐赠者:

SYSTEMATISCHE  
MODULATIONENSLEHRE

ALS GRUNDLAGE DER

MUSIKALISCHEN FORMENLEHRE

VON

DR. HUGO RIEMANN

LEHRER AM KONSERVATORIUM ZU HAMBURG.

---

B 429 i

Inv. Nr. 12.267

HAMBURG  
VERLAG VON J. F. RICHTER  
1887.

MEISTER

PETER BENOIT

DEM

SCHÖPFERKRÄFTIGEN UND JUGENDFRISCHEN

GEWIDMET.

Musikwissenschaftliches Institut  
Universität Wien

## Vorwort.

---

Die beifällige Aufnahme, deren sich meine theoretischen Arbeiten seitens vorurtheilsfrei denkender Künstler und Lehrer in den letzten Jahren zunehmend zu erfreuen haben, ermuthigt mich, mit dem vorliegenden Werkchen einen weiteren Beitrag zum Ausbau der neuen Methode zu geben. Für den Unterrichtsgang nach meinen Büchern ist dasselbe als anschliessend an die im gleichen Verlage erschienene „Neue Schule der Melodik“ (1883) zu denken. Den Ausgangspunkt der strengen theoretischen Studien hat die Skizze einer neuen Methode der „Harmonielehre“ (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1880) zu bilden, die im Laufe dieses Jahres in erweiterter Gestalt neu aufgelegt wird; für den vorbereitenden Unterricht dient die „Elementarmusiklehre“ (Hamburg, J. F. Richter 1883). Das Studium des Wesens der Rhythmik und Phrasierung, die Anleitung zum rationellen ausdrucksvollen Vortrag im Anschluss an meine „Musikalische Dynamik und Agogik“ (Hamburg, bei D. Rahter 1884) gehört nirgends als Zwischenglied in diese Kette, sondern muss nebenhergehen, zunächst als Erläuterung beim Diktat, sodann bei der Analyse, wie ich das ausführlicher in der Abhandlung „Ueber Phrasierung im Elementarunterricht“\*)

---

\*) Anhang zum Bericht „Das Konservatorium der Musik zu Hamburg“ (1887, Hamburg, bei J. F. Richter).

auseinandergesetzt habe. Für die Uebungen im doppelten Kontrapunkt, dem Kanon und der Fuge wird der Lehrer die leitenden neuen Gesichtspunkte leicht durchzuführen wissen. Vielleicht ist es mir vergönnt, auch für diese in den nächsten Jahren ein Handbuch zu entwerfen. Des neuen erwarte man von vorliegendem Buche nicht zuviel. Neu ist an meinen theoretischen Arbeiten überhaupt nur die Methode und die Terminologie — sie wird man vielleicht auch in der „Modulationslehre“ neu finden. Es wäre ein seltsames Beginnen, etwa lehren zu wollen, wie man andere Musik machen könne als die bisher geschriebene. Eine vernünftige Kunstlehre kann nur anstreben, die bequemste und nutzbringenste Form der Mittheilung dessen zu finden, was technisches Gemeingut der Künstler ist, das Verständniss des Faktur der Meisterwerke zu erschliessen, den Prozess der Assimilation, der Aufnahme des von andern geleisteten in das eigene Vorstellungsvermögen zu erleichtern, überhaupt die Phantasie zu üben und vor Einseitigkeit zu bewahren. Darum stosse man sich nicht an die in allen meinen Schriften festgehaltene neue Bezifferung, weil sie neu ist, sondern prüfe, ob sie mehr leistet als die Generalbassbezifferung, von der sich ihre Erfinder wahrlich nicht träumen liessen, dass man sie einst für etwas theoretisches halten würde. Meine Bezifferung sieht ihr nur äusserlich ähnlich, weil sie ebenfalls Intervalle durch Zahlen bezeichnet; ihr Zweck ist, die Harmoniebedeutung der Akkorde scharf auszudrücken, theoretische Formeln zu ergeben, nicht aber nur wie der Generalbass ein blosses Konglomerat von Tönen ohne Erklärung ihres Sinnes anzuzeigen. Mit der Generalbassbezifferung musste ich selbstverständlich die von ihr abgeleitete Terminologie fallen lassen; was von ihr in meine Terminologie übergegangen ist, passt zu meiner Bezifferung, ist als von ihr abgeleitet anzusehen. Dass ich kurze, den Kern der Sache

bezeichnende Namen für vieles aufgestellt habe, was man früher überhaupt nur durch umständliche Umschreibung ausdrücken konnte, wird man mir wohl nicht zum Vorwurf machen. So hoffe ich denn, dass der neuen Methode auch durch dies Büchlein wieder neue Freunde zugeführt werden, welche mir durch Mittheilung ihrer Erfahrungen behülflich sind, neue Auflagen der bisher erschienenen Schriften sorgfältig zu verbessern und künftige an sie anknüpfende so gut zu gestalten, wie es menschlicher Unvollkommenheit und individueller Beschränktheit eben möglich ist.

Hamburg, im Sommer 1887.

**Dr. Hugo Riemann.**

X 空白

# Inhalt.

	Seite
I. Kapitel. <b>Die streng tonale Kadenzbildung</b> .....	1 — 41
§§ 1. Bedeutung der Symmetrie in der Musik .....	1
2. Kadenzen mit den drei Hauptharmonien der Tonart	8
3. Erweiterung der Kadenz der Durtonart durch Ein- führung der leitereigenen Nebenharmonien .....	20
4. Die Sequenzen .....	25
5. Tonale Kadenzen und Sequenzen in Moll.....	29
II. Kapitel. <b>Erweiterungen der tonalen Kadenz durch Ein- scheidung nächstverwandter Zwischenharmonien</b> .....	41 — 58
§§ 6. Neue Leittöne.....	41
7. Orgelpunkt.....	52
III. Kapitel. <b>Weitere Verselbständigung einzelner Kadenz- momente. Ausweichung. Wiederbelebung der alten Kirchen- töne im modernen Musiksystem</b> .....	58 — 66
§§ 8. Theilkadenzen.....	58
9. Die Kirchentöne und der moderne Tonsatz .....	62
IV. Kapitel. <b>Tonalitätssprünge</b> .....	67 — 91
§§ 10. Tonalitätssprünge.....	67
11. Der Rückgang.....	79
V. Kapitel. <b>Umdeutung eines Kadenzmomentes in ein anderes</b>	92—111
§§ 12. Die Tonika wird Unterdominante .....	92
13. Die Tonika wird Oberdominante.....	97
14. Die Unterdominante wird 2. Oberdominante.....	100
15. Die Oberdominante wird 2. Unterdominante.....	102
16. Umdeutung der Terzwechselklänge .....	104
17. Modulation durch weitere Harmonieschritte.....	106
18. Rückblick .....	108

	Seite
VI. Kapitel. <b>Die Modulation in die Tonart des zweiten Themas</b>	111—156
§§ 19. Rhythmische Struktur .....	111
20. Die Modulation zur Tonart der Oberdominante..	117
21. Die Modulation in die Paralleltonart .....	129
22. Seltenerer Nebentonaltäten .....	134
23. Systematischer Ueberblick.....	138
VII. Kapitel. <b>Fortschreitende Modulationen</b> .....	156—208
§§ 24. Sequenzartige Gänge .....	156
25. Quintenzirkel. Verwandtschaftstabellen .....	168
26. Halbton- und Ganztonsequenzen .....	174
27. Modulierende Sequenzen der Molltonart .....	178
28. Annäherung der modulierenden Progressionen an die tonale Sequenz. ....	184
29. Schluss .....	202

---

Aufgaben: S. 18 — 19 (No. 1 — 12), 38 — 41 (No. 13 — 24), 50 — 52  
 (No. 24 — 34), 57 — 58 (No. 35 — 37), 65 — 66 (No. 38 — 43),  
 89 — 90 (No. 44 — 49) 174 (Modulationstafelchen).

---

## I. Kapitel.

### Die streng tonale Kadenzbildung.

---

#### § 1. Bedeutung der Symmetrie in der Musik.

Die Musik ist die Kunst der Symmetrie im Nacheinander, wie die Architektur die Kunst der Symmetrie im Nebeneinander (Miteinander) ist. Während man in der Architektur von zwei einander korrespondierenden (symmetrischen) Theilen des Kunstwerks im engsten oder weitesten Rahmen nur willkürlicher Weise sagen kann, das eine sei dem andern gegenübergestellt, vielmehr stets mit vollem Rechte die Ordnung umgekehrt werden kann, giebt es in der Musik jederzeit ein A, dem ein B korrespondierend, symmetrisch gegenüber tritt, auf jenes antwortend, die Symmetrie herstellend. Dieses zeitlich zweite ist also in diesem Sinne stets Schluss bildend, eben weil die Symmetrie abschliessend. Man nennt herkömmlicher Weise in der rhythmischen Theorie einen solchen Schlusswerth schwer. Die musikalische Schlussbildung ist durchaus an solche schlussfähige Zeiten gebunden, allerdings mit der Reserve, dass in Fällen, wo gegen die gewohnte rhythmische Ordnung durch harmonische und melodische Mittel ein Schluss erzwungen wird, eine Verschiebung der rhythmischen Ordnung vor sich geht, d. h. ein Zeitwerth schwer wird, der bei ungestörtem gleichmässigem Fortgange leicht gewesen sein würde. Überhaupt kann die rhythmische Schlussfähigkeit nur Hand in Hand mit der harmonisch-melodischen Schlussbildung wirkliche Schlüsse bewirken. Trifft auf einen rhythmisch in hohem Maasse schlussfähigen Zeitwerth eine nicht schlussfähige Harmonie, so ent-

stehen die Wirkungen des Halbschlusses oder Trugschlusses, wenn nicht (wie eben angedeutet) der Rhythmus eine Veränderung erleidet. Diese beiden Faktoren: die harmonische Kadenzierung und die rhythmische Symmetrie konstituieren das, was man die Form der Musik nennt. Den eigentlichen Inhalt bilden dagegen die als Abbild seelischen Geschehens aufzufassenden, die Seele des Hörers direkt in Mitleidenschaft ziehenden melodischen, dynamischen und agogischen Steigerungen und Minderungen; damit soll natürlich nicht in Abrede gestellt werden, dass auch Harmonie und Rhythmus am Inhalt wesentlichen Antheil haben, wie es niemandem einfallen wird zu leugnen, dass die melodische Führung und die dynamische und agogische Ausstattung der formalen Gestaltung wesentliche Hülfe leisten. Jedenfalls kann aber eine der angedeuteten entsprechende Unterscheidung der Elemente pädagogisch mit Glück ausgenutzt und für eine klare Formulierung wichtiger Lehrsätze verwerthet werden.

Während es möglich und bis zu einem gewissen Grade selbstverständlich ist, dass man ein architektonisches Kunstwerk zunächst mit einem Blick in seiner Totalität erfasst und erst dann analytisch zur Auffassung der Details übergeht, ist das Verständniss eines musikalischen Kunstwerks nur auf dem umgekehrten Wege zu gewinnen; denn selbst ein gedruckt vor uns liegendes Werk kann nicht erst in seiner Totalität und dann in seinen Details verstanden werden, da es auch der Leser (der ja ebenfalls mit Hülfe der Vorstellungskraft hört) sich im zeitlichen Verlaufe aus kleinen, aneinandergereihten Bruchstücken im Gedächtniss zu grösseren Dimensionen aufbauen muss. Das Verstehen des Ganzen ist also die Folge einer fortgesetzten Synthese. Es ist wohl einleuchtend, dass das Schlussresultat ein monströses sein muss, wenn die Symmetrien im Kleinen nicht mit hinreichender Klarheit verstanden worden sind; denn während bei dem zuerst im Ganzen aufgefassten architektonischen Kunstwerk die Proportionen der grössten Theile zunächst verstanden werden und vor allem für diese strenge Symmetrie gefordert wird, während im kleineren Detail vieles Asymmetrische mit hingenommen wird, ist bei der Musik die Symmetrie im Kleinen

dazunächst zum Verständniss der grösseren Proportionen führende und sogar eine strenge Symmetrie der letzteren nicht absolut erforderlich, wenn auch natürlich erstrebenswerth; jedenfalls gehört zu ihrer vollen Erfassung schon eine starke Gedächtnisskraft.

Die Wichtigkeit der richtigen Bestimmung der Grenzen der kleinsten, dem Ohr sich bietenden Tonbilder ist hiernach klar ersichtlich, und es ist gewiss viel weniger verwunderlich, dass in neuester Zeit diesem Gegenstande so vielseitig eingehende Beachtung geschenkt wird, als dass derselbe so lange Zeit so nebensächlich behandelt werden konnte. Die einzige Erklärung dafür finde ich in dem Umstande, dass das nicht auf Irrwege geleitete Ohr eben diese Symmetrie im Kleinen — die ja als die direkt sich darbietende, wie gesagt, die leichtest verständliche sein muss — instinktiv richtig erfasste, so dass das Bedürfniss einer theoretischen Klarstellung erst herantreten konnte, nachdem eine falsche Theorie oder Tradition sich, wer weiss auf welchem Umwege, eingeschlichen hatte. Heute ist sie wirklich Bedürfnissache, denn das neunzehnte Jahrhundert ist auf dem Wege, das Verständniss der Kunstwerke des achtzehnten zu verlieren. Einem weiteren derartigen Verfall Einhalt zu thun und das Verständniss des Aufbaues der musikalischen Kunstwerke in integrum restituieren zu helfen, ist der Zweck meiner Phrasierungsausgaben wie meiner Bücher über Phrasierung, welche durch das vorliegende eine weitere wesentliche Ergänzung und Abklärung erhalten sollen.

Aus dem oben Gesagten erhellt, dass die erste Frage beim Anhören oder der Lektüre eines Musikstücks, die nach der ersten Symmetrie sein muss, oder was dasselbe ist, die Feststellung der ersten Schlusswirkung, des ersten schweren, rhythmischen Moments. Äusserlich kenntlich ist dieselbe gewöhnlich durch die Nachahmung der melodischen Zeichnung, wenigstens in bewegten Sätzen, besonders wenn dieselben auf-taktig beginnen, z. B. (Mozarts Sonate A-Dur):



Hier hat die Wiederholung des ersten Motivs in der höheren Terz die Bedeutung der Antwort, d. h. der zweite Takt tritt dem ersten gegenüber, so eine erste kleine Symmetrie herstellend, also als schwererer. Wir bezeichnen den schweren Takt durch eine kleine, auf den Taktstrich gesetzte Gabel (v). Dazu sei gleich bemerkt, dass bei solcher ersten Klarstellung des Rhythmus der schwerere auch stärker gespielt wird, während er im grösseren Rahmen (bei Symmetrien von 8 und 8 Takten etc.) im Gegentheil meist an das Ende des diminuendo kommt, wofür in der „Dynamik und Agogik“ die leitenden Gesichtspunkte entwickelt sind. Obigen zwei Takten treten nun bei Mozart zwei weitere fester mit einander verbundene gegenüber, eine Symmetrie nächsthöherer Ordnung herstellend (1+1+2):



und dem damit gewonnenen durchgängig gesteigerten Vordersatze von 4 Takten antwortet ein ebenso (doch nicht so scharf) gegliederter Nachsatz von 4 Takten, der gegen sein Ende wieder an Tonstärke abnimmt:



Eine ähnliche Schlusskraft, wie sie dem zweiten Takte in seinem Verhältniss zum ersten innewohnt, müssen wir auch dem vierten, sechsten und achten vindicieren. Aber wie schon der vierte als Antwort auf den zweiten offenbar diesem gegenüber an Gewicht gewinnt, so ist in noch höherem Grade der achte gegenüber dem vierten schwer. Diese Gliederung von 8 Takten als 1 + 1 + 2 + 4 ist durchaus typisch; auch die Symmetrie von 8 und 8 Takten ist noch leicht übersichtlich und daher vielleicht noch eine Verstärkung der Schlusskraft für den 16. Takt annehmbar. Weiter dürfte aber wohl der Verfolg der rein rhythmischen Symmetrie nicht gehen; vielmehr tritt dann an ihre Stelle die Gruppierung nach dem Inhalt, d. h. es werden verschiedene Themen unterschieden,

die einander gegenüber treten und mit einander abwechseln, verbunden durch mehr oder minder grosse Übergangsbildungen, kontrastierend nach Tonart (eventuell auch Tongeschlecht) figurativer Ausstattung u. s. w. Wo diese Beziehungen Platz greifen, erscheinen dann nicht selten plötzliche Störungen der rhythmischen Ordnung, von denen die wichtigsten und häufigsten folgende sind: 1) Auf die Zeit eines Schlusses höherer Ordnung (8. oder 16. Takt), setzt ein bereits dagewesenes oder auch ein neues [dann regelmässig im Charakter, der Tonstärke etc. stark abstechendes] Thema ein, das sich natürlich auch nach dem allgemeinen Gesetz der Symmetrie aufbaut, d. h. mit einem A beginnt, dem erst danach B gegenübertritt, also mit einem leichten Takt, der an Stelle des schweren tritt (Umdeutung des schweren Taktes, in der Phrasierungs-Bezeichnung angezeigt durch Einklammerung des Zeichens für den schweren Takt [v]); diese Art der Einführung eines Themas ist bei den Klassikern sehr häufig und als geradezu regulär anzusehen. — 2) Nach einem wirklichen Abschluss setzt ein Thema ein, das sich aus zweitaktigen Stücken aufbaut, deren erstes indes des Auftaktes entbehrt, also mit dem schweren Takte beginnt, so dass ein leichter Takt ausfällt (Elision des leichten Taktes, angezeigt durch eine 1 in der Gabel überm Taktstrich, welche bedeutet, dass schon der folgende Takt wieder schwer ist  $\frac{1}{v}$ ). — 3) Die Melodie bricht kurz vorm Schlusstakt ab und greift noch einmal zurück, ein beliebiges Stück des Themas [meist vom Höhepunkte der Melodie] wiederholend, wobei der Rhythmus gestört werden kann, indem zwei leichte Takte einander direkt folgen (angezeigt durch eine 3 in der Gabel  $\frac{3}{v}$ ). — 4) Eine Schlusswendung von einem Takt Länge wird nach erfolgtem Abschluss wiederholt, indem sie nochmals Schlusskraft beansprucht, so dass zwei schwere Takte einander direkt folgen; eine Abart hiervon ist die, dass nach einem Schluss eine Nachahmung des letzten Takts mit Wendung in eine andere Tonart folgt, die ebenfalls Schlusskraft haben soll, diese ist dann nur durch verstärkte Tongebung und breitem Vortrag (allargando) überzeugend zur Geltung zu bringen. Bezeichnung wie bei 2. — 5) Ein Thema setzt in einer Stimme

ein, wird aber sofort von einer andern Stimme abgenommen, die es nochmals anfängt, wobei das schon gehörte Stück für die Symmetrie nicht in Anrechnung kommen soll (selten).

Das gewöhnliche für den ersten Anfang ist der Aufbau aus eintaktigen Stücken; es kommt aber oft vor, dass der Komponist seine Taktart so gewählt hat, dass der von ihm durch Taktstriche begrenzte Zeitraum entweder mehrere eigentliche Takte begreift oder aber umgekehrt nur einen Theil eines Taktes darstellt. Das erstere ist der Fall bei allen zusammengesetzten Taktarten langsameren Tempos ( $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{12}{8}$ , oft auch  $\frac{6}{8}$  und  $\frac{9}{8}$ ), letzteres bei allen einfachen Taktarten in sehr schneller Bewegung ( $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ , wo nur eins gezählt wird). Denn wenn wir Takt mit Motiv derart in Einklang bringen, dass wir unter einem Takt den Zeitraum verstehen, in welchem zwei oder drei Zählzeiten derart geordnet sind, dass eine von ihnen als ihr Kern, Gravitationspunkt, Schwerpunkt erscheint, so ist natürlich ein Takt von nur einer Zählzeit ein Unding, während ein Takt oder vier oder sechs und mehr Zählzeiten schon eine Verbindung mehrerer Taktmotive umfasst. So muss man in den meisten Scherzi Beethovens je zwei Takte zusammennehmen, um erst ein wirkliches Taktmotiv zu gewinnen, und auch bei Mozart finden wir schon oft Taktarten, bei denen der Inhalt eines Taktes nur ein Untertheilungsmotiv ist, z. B. (Sonate A-moll, letzter Satz):

Presto.



Bei den zusammengesetzten zweitheiligen Taktarten ereignet es sich sehr oft, dass der Komponist den Taktstrich nicht vor den Schwerpunkt des zweiten Taktmotivs, sondern so gestellt hat, dass er die beiden zu einander in Symmetrie tretenden Takte einschliesst, z. B. (Mozart Sonate B-dur  $\frac{3}{4}$ ):

Allegretto.

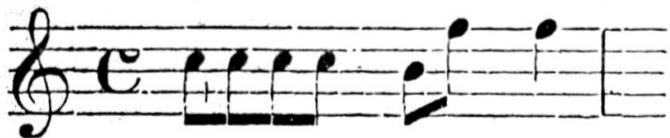


wodurch natürlich, so lange nicht eine der oben beschriebenen Störungen der rhythmischen Symmetrie erfolgt, alle Schlusswirkungen auf die Mitten der vom Komponisten abgegrenzten Takte fallen, d. h. die Taktmitten schwerer erscheinen als die Taktanfänge. Eine solche Schreibweise ist aber nicht ganz korrekt, da der Taktstrich keinen andern Zweck hat, als die relativ schweren Zeiten kenntlich zu machen. Mozart hätte also notieren müssen:

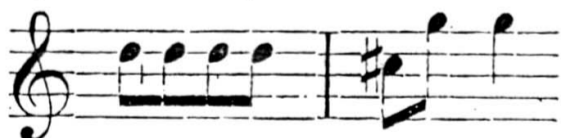


u. s. w. durch den ganzen Satz. Die oben aufgezählten Störungen des glatten Verlaufs des Rhythmus, haben alle das gemeinsam, dass sie entweder einen Takt elidieren oder einen hinzubringen, also dass sie den Abstand eines schweren Taktes vom nächsten schweren entweder um einen ganzen Takt vergrößern oder verkleinern. Für die eben betrachteten uneigentlichen Taktmotive (die nur einzähligen einerseits und die vier- und mehrzähligen andererseits) erscheinen dieselben insofern in etwas anderer Gestalt, als sie für die zu kleinen Taktarten eine Verschiebung der Schwerpunkte um wenigstens zwei Takte, für die zusammengesetzten aber nur um einen halben Takt herbeiführen. Daher die häufigen Fälle bei Bach, Mozart und anderen, dass im Verlauf eines Stücks in C-,  $\frac{1}{8}$  Takt häufig die Themen um einen halben Takt verschoben erscheinen, z. B. (Mozart, Sonate G-dur  $\frac{3}{4}$ , 2. Satz):

[Takt 1ff]. Andante.



[Takt 17ff.]



u. s. w.

Noch müssen wir einer merkwürdigen Form des dreitheiligen Taktes gedenken, bei welcher die dritte Zählzeit schwerer ist als die erste, also natürlich eigentlich die Taktstriche auch nicht im strengsten Sinne korrekt stehen. Es kommt nämlich vor, dass drei Zählzeiten in ziemlich langsamer Bewegung in der etwas abweichenden Weise eine

künstliche Symmetrie bilden, dass die dritte der ersten als Antwort gegenüber tritt, wobei natürlich die zweite mit der dritten ein Motiv bildet, während die erste für sich allein ein solches vorstellen muss, wie dies sonst nur bei Thema-Anfängen häufig ist. Das Resultat ist natürlich eine sehr scharfe Gliederung, da die allein stehende Zählzeit immer wieder für sich allein anfangen muss. Die Zahl der mir bekannten Beispiele ist nicht gross:

1. Beethoven op. 79, 2. Satz:



2. Derselbe, Lied „Sehnsucht“:



3. Schubert, Mom. music. 1 [Takt 38—41]:



Vgl. auch die 15. dreistimmige Invention J. S. Bachs und den letzten Satz von Beethovens Sonate op. 26, in welcher beiden aber die Taktart nur einzählig gewählt ist, sodass erst drei Takte einen Takt in dem oben schärfer präcisierten Sinne ergeben, übrigens aber wiederholt aus der Dreitaktigkeit in die vollständig symmetrische Viertaktigkeit umgesetzt wird.

Was unter schwer und leicht zu verstehen ist, hoffe ich in Obigem durch die Beispiele völlig klar gemacht zu haben, sodass wir nun dazu übergehen können, die tonale Kadenzirung in ihrem Verhältniss zum Rhythmus zu untersuchen.

## § 2. Kadenzen mit den drei Hauptharmonien der Tonart.

Tonalität ist die Auffassung einer Harmoniefolge im Sinne eines Hauptklanges (der sogenannten Tonika). Als Hauptakkord werden wir, soweit nicht besondere Umstände dies

verhindern (etwa Beziehung auf etwas Vorausgegangenes oder Hinzutritt dissonanter Töne, die eine besondere Auffassung bedingen, (worüber weiter unten) denjenigen fassen, der uns zuerst entgegentreit; daher beginnen in der That die meisten Tonsätze mit derjenigen Harmonie, welche die Tonika sein soll. Wenn auch in der neueren Musik die Abweichungen von dieser Regel welche für vergangene Jahrhunderte bindendes Gesetz war, sich mehren, so beweist dies doch weiter nichts, als dass die neuere Musik es liebt, den Hörer zu überraschen, zu täuschen, irre zu führen. Das schlichte ist und wird sein der Anfang mit der Tonika. Der eigenartige, oft genug ziemlich komplizierte Denkvorgang der Auffassung der dieser beginnenden Tonika folgenden Harmonien findet zunächst seinen Abschluss durch das Zurückkehren zur Tonika. Nur ganz ausnahmsweise haben es die neueren Komponisten gewagt, ein Tonstück, das als geschlossen angesehen werden soll (d. h. nicht als Einleitung zu einem weiter folgenden), mit einer anderen Harmonie als der tonischen enden zu lassen (s. Schumann, „Kinderszenen“). Denn wenn wir während eines Tonstücks die Tonika insofern immer im Sinne behalten sollen, dass wir alle Klänge, die ihr folgen, nach ihrem Verwandtschaftsverhältniss zu ihr beurtheilen, so haben wir eigentlich solange zwei Klänge gleichzeitig im Ohr, bis die Tonika wieder allein erklingt; mit anderen Worten: eigentlich ist im strengsten Sinne jede Harmonie dissonant mit alleiniger Ausnahme der Tonika; denn Dissonanz ist ganz allgemein Störung der Klang-einheit. Die einfachsten Bildungen dieser Art entstehen, wenn der Tonika ein einziger anderer, aber ihr nahe verwandter, gegen sie leicht verständlicher Klang gegenübertritt und nach diesem die Tonika selbst wieder eintritt, z. B. für C-dur:

$$1. \quad c^+ \text{ — } g^+ \text{ — } c^+.$$

$$2. \quad c^+ \text{ — } f^+ \text{ — } c^+.$$

$$3. \quad c^+ \text{ — } {}^0c \text{ — } c^+.$$

oder für A-moll:

$$1. \quad {}^0e \text{ — } {}^0a \text{ — } {}^0e.$$

$$2. \quad {}^0e \text{ — } {}^0h \text{ — } {}^0e.$$

$$3. \quad {}^0e \text{ — } e^+ \text{ — } {}^0e.$$