

Ferner erschien:

Beispiele und Aufgaben

zum

Kontrapunkt

Zusammengestellt von
Stephan Krehl

Professor am Königl. Konservatorium in Leipzig

64 Seiten, 4° Zweite Auflage Preis M. 1.80

Eine Ergänzung zur „Lehre vom Kontrapunkt“ bildet diese Sammlung von Melodien, welche vom Schüler zwei-, drei- und mehrstimmig bearbeitet werden sollen. Die Einteilung des Materials ist in beiden Büchern vollständig übereinstimmend geschehen, so daß auf jede Erläuterung der selbstständigen Stimmführung sofort eine praktische Übung folgen kann. Um dem Aufgabenbuch eine gewisse Selbstständigkeit zu geben, ist jedem Paragraphen ein ausgeführtes Musterbeispiel, nach welchem sich die Arbeiten zu richten haben, vorgeschrieben. Großer Wert ist, namentlich bei den ersten Studien, auf die Sonderung von Instrumental- und Vokalbeispielen gelegt. Die eigentlich moderne Harmonik und Rhythmik wird nur bei den ersteren in Betracht zu ziehen sein. Der Gesangsatz wird sich jederzeit in Verwendung der Mittel etwas zu beschränken haben. Das Hauptbestreben muß sich jederzeit darauf richten, die kontrapunktischen Studien in engstem Zusammenhang mit der Praxis zu halten. Nur auf diese Weise kann der Schüler Interesse und Freude an diesem Gebiet der Theorie der Musik gewinnen.

Verlag der

G. J. Göschen'schen Verlagshandlung G. m. b. H.
in Berlin und Leipzig

Sammlung Göschen

Musikalische Formenlehre

(Kompositionslehre)

Von

Professor Stephan Krehl
in Leipzig

I

Die reine Formenlehre

Zweite, verbesserte Auflage



Berlin und Leipzig

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung G. m. b. H.

1914
Im Hofe

lung mit anderen Harmonien erhält er einen Sinn. In einer Entwicklung hilft er entweder in dienender Rolle, als Dominante, eine charakterisierende Bewegung durchzuführen oder er schwingt sich selbst zum Führer und Vollender der bewegenden Idee, als Tonika, auf.

Nur durch die Verbindung mit anderen Klängen kann regulär einem Dreiklang die Bedeutung als Tonika bestätigt werden. Es sind Ausnahmefälle, in denen die mehrmalige Wiederholung eines Dreiklangs denselben als Tonika andeutet. Bei länger ausgeführten Musikstücken wird einem derartigen Festhalten eines Klanges gern ein Wechsel mit einer charakteristischen Dissonanz zur Feststellung der Tonart folgen.

L. van Beethovens C-Moll-Symphonie letzter Satz:

1. *)



Charakteristische Dissonanzen bilden sich aus Ober- und Unterdominante. Für eine Kadenz (= Schlussfall, Abschluß), die sich in vollkommener Weise zur Tonika wendet, ist ihr mehrmaliges Auftreten von Haus aus nicht erforderlich. Um c e g als tonischen Dreiklang festzustellen, genügt zunächst die Folge von g h d f und c e g. Bei dieser Harmoniefolge wird aber nicht nur c e g als Tonika erscheinen; es wird auch die Empfindung vorhanden sein, daß dieser Akkord der Ruhepunkt ist, nach welchem der vorhergehende hinstrebt, daß er der tonangebende ist, welcher die Herrschaft behält. Der erhöhte Wert, der Akzent, auf dem zweiten Klang kommt in der Schrift dadurch zum Ausdruck, daß vor den-

*) Um Platz zu sparen, werden die meisten Beispiele nur im harmonischen Auszug oder gar in der Melodie allein abgedruckt. Der Schüler hat stets bei Beispielen aus der Literatur die vollständige Ausführung nachzuschlagen, oder in andern Fällen selbst am Klavier die Harmonie zu ergänzen.

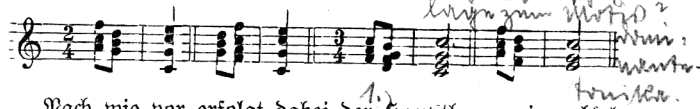
selben ein Taktstrich gesetzt wird. Beide Klänge zusammen bilden einen Takt. Der Teil vor dem Taktstrich wird der Auftakt, leichter Takteil, derjenige nach dem Taktstrich der Volltakt, schwerer Takteil, genannt. Sind in dieser einfachen Kadenz beide Klänge von gleicher Dauer, so bilden sie einen zweizähligen Takt (2a und b). Ist der Volltakt noch einmal so lang als der Auftakt, so entsteht ein dreizähliger Takt (2c und d).

2.



Die vorbereitende Dissonanz setzt sich aus zwei Dreiklängen zusammen, g h d f aus g h d und f a c. Sehr häufig erklingen die beiden Dominanten im Auftakt nacheinander und gestalten so denselben melodisch abwechslungsreicher.

3.



Nach wie vor erfolgt dabei der Hauptharmoniewechsel, der Übergang von den Dominanten zur Tonika, bei dem Fortschritt von leicht zu schwer. Ausnahmen bilden nur die weiblichen Endungen, bei denen eine Dominante als vorbereiteter oder frei eintretender Vorhaltsklang vor die Tonika tritt.

Die Kadenzen bilden sich aber nun keineswegs nur mit den Dominanten der reinen Systeme selbst. Aus der Harmonielehre ist bekannt, daß der Unterdominantklang auch ein Mollklang sein kann, daß ferner für die Hauptklänge die

Parallellänge, die Leittonlänge, sogar entferntere Wechsel-
länge einführbar sind, so daß schon eine Bildung mit zwei
Längen eventuell verschiedenartigstes Aussehen besitzt. Bei-
spiel 4 zeigt Schlußbildungen zum C-Dur-Dreiklang.

4.



2. Melodische Auszierungen solcher Kadenz durch nach-
schlagende Akkordtöne, Durchgangstöne, Wechselstöne in
Verbindung mit allerhand rhythmischen Anordnungen er-
geben ohne Zweifel schon musikalische Gedanken. Es entsteht
nun die Frage, ob Bildungen in diesem Sinne genügend cha-
rakteristische Merkmale besitzen, um als diejenigen Elementar-
form bezeichnet werden zu können, aus welcher sich alle
größeren Gestaltungen entwickeln.

Greifen wir noch einmal auf die einfachste harmonische
Kadenz, Beispiel 2 a, zurück und versuchen wir auf dieser
Grundlage nach der angedeuteten Weise mit Durchgangs-
tönen usw. neue Gestaltungen zu erzielen.

5.



usw.

Von der grundlegenden Elementarform, der kleinsten
selbständigen Bildung, dem Motiv, muß verlangt werden,
daß Motiv selbständig ist.

daß es charakteristisch und selbständig ist. Genügen die unter
Nr. 5 wiedergegebenen Figurationen der Kadenz diesen An-
sprüchen? Sie entbehren nicht charakteristischer Merkmale
(Wechsel der Harmonie, Wechsel der Tonhöhen, Wechsel von
kurzen und langen Noten usw.). Ihre Selbständigkeit ist aber
eine nur bedingte, da Zweifel über die Natur der Taktart be-
stehen müssen. Man betrachte nur die unter Nr. 6 angeführten
Auslegungen, um einzusehen, daß Beispiel 5a mehrdeutig
sein kann.

6.



Erst durch die Wiederkehr eines schweren Taktteils wird
vollständige Sicherheit über die Taktart gegeben. Beim An-
hören der Zusammenstellungen unter Nr. 7 ist eine Verwechs-
lung der Taktart nicht mehr möglich.

7.

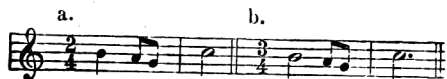


Daraus folgt: Um eine Tonreihe zu erhalten, welche
durchaus selbständig ist, bedarf es zweier schwerer Taktteile.
Dieselben stehen in gleichem Verhältnis wie die Teile eines
Taktes zueinander. Es gibt nicht nur leichte und schwere Takt-
teile, sondern auch leichte und schwere Takte. Die Bildung
mit einem wirklichen Schwerpunkt, d. h. mit einem schweren
Takt wird Motiv genannt. Die kleinere Zusammenstellung
mit einem schweren Taktteil ist als Unterteilungsmotiv zu

bezeichnen. Füllt dasselbe gerade einen Takt aus, so heißt es Taktmotiv. In 7a und b ist I ein Taktmotiv und als solches ein Unterteilungsmotiv, II das eigentliche Motiv, welches sich aus zwei Taktmotiven zusammensetzt.

Ein Motiv braucht nun aber nicht immer in Taktmotive zu zerfallen; die Unterteilungsmotive können auch ungleich in der Größe sein. Und außerdem ist Motivbildung in einheitlichem Zug ohne Gliederung möglich. Die Entwicklung setzt sich in diesem Fall ohne Absatz vom leichten zum schweren Takt fort. Man denke sich die unter 6a und c verzeichneten Motive durch Vergrößerung der Notenwerte zu folgenden Bildungen erweitert:

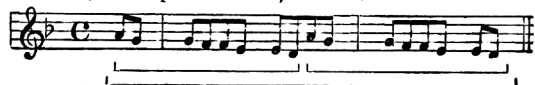
2. e Motiv = unvollständiges Zing - 18. 10. d.



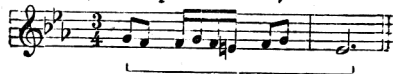
Als Beleg für die bisher besprochene Art der Motivbildung folgen unter Nr. 9 zwei Stellen aus Beethovens Werken.

9.

a. Beethoven op. 31 Nr. 2, I.



b. Beethoven op. 31 Nr. 3, I.



Die bisher zur Erläuterung angenommene harmonische Grundlage, Dominante—Tonika, ist nun keineswegs die allein denkbare. Ja sie ist sogar anfangs gar nicht einmal die

übliche. Da das Motiv Teil eines größeren Ganzen ist, wird jede Art harmonischer Folge in demselben enthalten sein können. Regelmäßig gehen wohl die Sätze gar nicht von den Dominanten, sondern von der Tonika aus und wenden sich dann erst zu den Dominanten. In allen Fällen aber, wo zu Anfang absichtlich oder unabsichtlich die Verteilung von leicht und schwer verschleiert ist, wird die weitere Entwicklung durch notwendige Kadenz Klarheit über die Auffassung bringen.

Die Entwicklung von der Tonika zu einer Dominante zeigt Beispiel 10a—c. Auch ein kleiner Kreislauf in der Form von Folge der Tonika, Dominante und Tonika findet sich bisweilen (10 d und e). Daß schließlich Motive auftreten, welche die Tonika nicht berühren, ja modulieren, ersehen wir aus 10 f—h.

2. Gremmische Folge im Motiv:
10. Tonika - Dominante - Tonika.

a. Beethoven op. 2.

b. Czerny.



c. Schubert op. 94, 6.

d. Beethoven op. 28.



e. Wagner. Tristan.

f. Schumann op. 12.



g. Wagner. Tristan.

