

## D Die Modulation

Stephan Zirwes (Edition des Textes),  
Michael Lehner (Edition der Notenbeispiele)

### Einleitende Bemerkungen (Michael Lehner)

Peter Cornelius' Modulationslehre ist eine bündige, in sich zusammenhängende musiktheoretische Schrift, die vollständig und ohne Lücken oder Leerstellen vorliegt. Deshalb wird das in sauberer Reinschrift erhaltene Manuskript hier lediglich neu gesetzt und mit marginalen redaktionellen Eingriffen wiedergegeben.

Allerdings liegt es als einziges Dokument dieses Bandes nicht im Autograph vor, sondern in der Fassung seines Schülers Carl Wagner. Sie wird im Peter-Cornelius-Archiv der Stadtbibliothek Mainz unter der Signatur PCA Anh. 9 aufbewahrt. Wagner weist auf die Autorschaft Cornelius' gleich im Titel hin, benennt seinen Beitrag jedoch nicht einfach als Kopie einer Originalvorlage, er schreibt dezidiert: »gesammelt von seinem Schüler Carl Wagner«. Was die Formulierung genau meint, muss offenbleiben, weist aber auf einen redaktionellen Prozess hin, der vermutlich behutsam erfolgte: womöglich handelt es sich um einen bloßen Übertrag beziehungsweise eine Zusammenschrift aus mehreren Original-Dokumenten. Dafür spricht der stringente Aufbau des Dokuments, die längeren Folgen der Notenbeispiele durchlaufen dreimal konsequent und vollständig den Quintenzirkel, stets bei den Kreuztonarten aufsteigend beginnend, paarweise nach Dur- und Molltonarten gebildet. Dadurch ist klar zu konstatieren, dass im erhaltenen Dokument keine Beispieltonart fehlt. Eine Entstehung durch Mitschriebe aus Cornelius' Unterricht wäre zwar denkbar, ist aber durch die Betonung, es handle sich um eine Sammlung, und aufgrund der Geschlossenheit und Vollständigkeit (die über mehrere Monate in einem Vorlesungsmodus lückenlos hätte erreicht werden müssen) weniger glaubhaft. Ebenso scheint es unwahrscheinlich, dass Wagner eigenständig verfasste Modulationen hinzufügte, ohne diese zu kennzeichnen, oder dass er die Autorschaft Cornelius' gar fingierte. Die Argumentationsweise in Nachfolge Hauptmanns, die Stilistik der musikalisch ambitionierteren Beispiele im hinteren Teil (die ersten sind meist technisch-didaktischer Art) und die stringente Anlage sprechen dafür, dass das Dokument direkt auf Cornelius zurückgeht; auch die längeren Fließtext-Passagen lassen auf den abgeschrieben Wortlaut des Lehrers schließen. So finden sich die im rekonstruierten Unterrichtslehrgang<sup>1</sup> behandelten Akkordformen – sowohl als Modulationsmittel als auch in Form sequenzieller oder kadenzierender Akkordverbindungen – wieder in der Cornelius eigenen Kombination von Stufenbezeichnungen mit dem hauptmannschen Denken der Akkordketten im jeweiligen ›Tonartsystem‹.

---

1 Vgl. Kapitel I.B.

Das Dokument ist datiert auf Juni 1874, es bestimmt damit – ob zutreffend oder nicht sei dahingestellt – den Zeitpunkt von Cornelius' abschließenden Arbeiten an diesem Lehrwerk. Zwei Bemerkungen weisen klar auf eine Entstehung der Abschrift beziehungsweise Sammlung nach Cornelius' Tod hin: Bereits auf dem Titelblatt ist dessen Todesdatum am 26. Oktober vermerkt und die finalen Beispielmodulationen enthalten den Hinweis, es handle sich hierbei um die letzten musikalischen Arbeiten des Komponisten.

Über Carl Wagner selbst ist wenig bekannt: laut dem ersten veröffentlichten Jahresbericht der Königlich bayerischen Musikschule (1874/75) stammt er aus Kühbach bei Augsburg und studierte Horn bei Franz Strauss, der seit 1871 an derselben Institution wirkte. Wie für alle Schülerinnen und Schüler war Cornelius sein Lehrer in den grundständigen theoretischen Fächern. Auch nach dessen Tod studierte Wagner in München weiter, für den 28. Juli 1875 ist in einem der ›Prüfungs-Concerte‹ seine Aufführung eines Hornkonzerts von Mozart dokumentiert – welches genau ist nicht benannt.<sup>2</sup> Im folgenden Jahresbericht des Schuljahres 1875/76 ist er nicht mehr verzeichnet.

Die Motivation für die Schrift ist ebenfalls eine offene Frage: Möglicherweise diene sie Wagner zum Selbststudium, etwa eigenen kompositorischen oder pädagogischen Absichten, eventuell war eine posthume Veröffentlichung einer Lehrschrift seines Lehrers angedacht – schließlich ist das Dokument auffällig sauber, gut leserlich und klar notiert.

Die Original-Dokumente, die Carl Wagner möglicherweise vorlagen, haben sich in den Archivbeständen in Wien und Mainz nicht erhalten, somit ist auch ein Abgleich nicht möglich. Ob zum Beispiel die wenigen Fehlbezeichnungen bei Vorzeichen, Bezifferungen und Stufensymbolen auf einen Abschreibe-Prozess zurückgehen oder bereits bei Cornelius standen, lässt sich nicht mehr feststellen. Korrekturen sind im Folgenden durch eckige Klammern gekennzeichnet, nur in einem Fall ist dies aufgrund der erforderlichen Änderung der notierten Töne nicht möglich: Im Notenbeispiel zu verminderten Septakkorden auf Seite 107 erscheint die dritte Klangverbindung hier in korrigierter Form: Im Manuskript stehen unter »3« die Töne *h, des, es, g*, es muss jedoch heißen: *b, des, e, g*. Kleinere offensichtliche Unstimmigkeiten (etwa fehlende oder überzählige Pausenzeichen in Schlusstakten bei Beispielen mit Auftakt) wurden stillschweigend ergänzt.

2 KBMMJb 1875, S. 10, 34.

## Die Modulation

von Prof. Peter Cornelius

(gest. 26. Okt. 1874)

Gesammelt von seinem Schüler

Carl Wagner

(Juni 1874)

Manuscript

Eigenthum von C. Wagner

(Abschreiben verboten!)

Modulation.

1.) Wir haben den Begriff der Tonart in dem unauflöslichen Zusammenhange erkannt, in welchen ein Haupt-Accord (der tonische Dreiklang) mit seinen beiden Neben-Accorden (den Dominant Dreiklängen) besteht.

2.) Die Fähigkeit seine Grenzen zusammen zu fassen, sich in sich abzuschliessen, um nicht nach beiden Seiten hin, in der Unendlichkeit der sich fort u. fort aufbauenden Dreiklänge aufzugehen, fand das System der verwendenden Grenzen in der Dominant-Septimen-Harmonie.

3.) Den Dominant-Sept.-Accord denken wir uns als Oberdom.-Dreiklg. mit dem freihinzutretenden *F* des Unterdom.-Dreiklgs. indem sich der tonische Dreiklg. in diesem Accord gleichsam spaltet, indem die Mitte des Systems (*e*) in die beiden Grenztöne (*f* und *d*) auseinander tritt u. dann nach dieser Spaltung die Terz wieder an ihre Stelle tritt, wird das Tonsystem von C Dur am schlagendsten und kürzesten dargestellt.

Beisp.

C Dur-System:

*D | F a C ♯ G h D | F*



4.) Der zweite Haupt-Vierklang, welcher gleich dem Dominant-Sept.-Accord aus dem tonischen Dreiklang hervorgeht u. frei in ihm zurückkehrt, ist der verminderte Sept.-Accord auf der VII. Stufe des C Dur-moll-Systems; er [ist] zu gleichen Teilen aus Ober- und Unter-Dominante zusammengesetzt, Grundton und Terz gehören dem Dom. Dreiklg. als Terz und Quinte an, Quinte u. Septime sind Grundton u. Terz des Unterdom.-Dreiklages. Auch bei diesem Accord tritt die Spaltung der Mitte des Systems, in die beiden Grenztöne ein.

Beisp.

C Dur-moll System:

*D | F a s C ♯ G h D | F*



NB. Der verminderte Sept. Accord u. die Auflösung in die Dur-Tonika, enthält sämtliche Töne des Dur-Moll-Systems.

5.) Wir haben noch einen dritten Accord im Dur-Moll-System, welcher die beiden Grenztöne vereinigt enthält, es ist der halbverminderte Sept. Accord auf der II. Stufe der Moll-Tonleiter. Wir denken uns ihn als den Unterdom.-Dreiklang, zu welchen die Quinte des Dominant-Dreiklages als Bass hinzu tritt. Auch hier wiederholt sich die Spaltung in der Mitte des Systems, in die beiden Grenztöne und freie Rückkehr der letzteren in die anfängliche Terz.

Beisp.



6.) Sobald nun das bestimmte Dreiklangs Verhältnis eine Haupt- oder Ausgangstonart aufgibt u. mit einer andern vertauscht werden soll, so wird, da die Dominant-Harmonie die verwendenden Grenztöne enthält, gerade diese Harmonie auch bei der nächst benachbarten Tonart, am ersten der Veränderung unterliegen, sie wird zerstört aufgehoben werden müssen, wenn der Fortschritt in eine nächstliegende Tonart möglich sein soll, während viele andere Dreiklänge u. Vierklänge des Systems unverändert bleiben und gleichsam als Diener einer neuen Herrschaft mit geringen Lokalveränderungen, dieselbe Würde wie vorher besitzen. Dies zeigt bereits ein einziger Blick auf das bereits früher auseinander gesetzten Verhältniss einer Haupttonalität mit ihren beiden Nebentonaltäten[.]

Beisp. 

7.) Da nun, wie wir gezeigt haben, diese Accorde so wesentlich ihre bestimmte Tonart bezeichnen, ja gleichsam einen Schlüssel zu dem Gebiet der Tonalität bilden, so wird auch jede neue Tonalität, die wir von einer Ausgangstonart erreichen wollen, am besten durch die Accorde erreicht u. um im Bilde zu bleiben durch diese Schlüssel erschlossen werden; nun fragt es sich nur darum, wie die neue Dominant-Harmonie am natürlichsten und ungesuchtesten zu erreichen ist?

Beisp. 

8.) Aus obigen Beispiel haben wir ersehen, dass der Dominant-Sept.-Accord einer Tonalität aus jedem Dreiklang derselben hervorgehen kann und wissen ausserdem, dass alle Dreiklänge jeder Tonalität aufeinander folgen können.

9.) Ausserdem sind die Dur- u. Molltonalitäten gleichen Namens, in Sachen der Modulation, als indentisch [sic] zu betrachten.

10.) Jeder Dreiklang gehört verschiedenen Tonalitäten an, der Dur-Dreiklg. ist in fünf Tonalitäten, der Moll-Dreiklg. in vier Tonalitäten zu Hause.

11.) Die Tonalitäten, welche die meisten Dreiklg. gemeinschaftlich haben, werden als Verwandte I. Grades unter einander bezeichnet. Die Tonart welche nur wenige Dreiklänge gemeinschaftlich hat, sind Verwandte zweiten Grades; die übrigen sind unverwandt.

12.) Zur Herbeiführung der neuen Dominant-Harmonie, wird also am besten ein Dreiklg. dienen, welcher sowohl der Ausgangs-Tonart angehört, als derjenigen in welche man ausweichen will.

13.) Falls ein solcher Dreiklg. sich findet, die Ausweichung also in eine gänzlich fremde Tonalität geschehen soll, wird sich immer in einer der verwandten Tonalitäten ein Dreiklg. finden, aus welchen auch die ferner liegende Dominant-Harmonie hervorgehen kann.

14.) Am besten vermitteln wir den Uebergang in eine zweite Tonalität an dem tonischen Dreiklang vor der Ausgangstonalität. Machen wir uns dies zuerst vom tonischen Dreiklg. von C Dur deutlich.

15.) »C, E, G« ist I in C Dur, IV in G Dur, V in F Dur u. f moll, VI in e moll, es wird also aus der Bedeutung I, in die Bedeutung IV, V oder VI umgedacht werden müssen, wenn wir in eine der genannten Tonalitäten übergehen wollen.



Beisp.

1.) CI V      2.) CI G IV V<sup>7</sup><sub>(2)</sub> I<sup>6</sup>      3.) CI F V V<sup>7</sup><sub>(2)</sub> I<sup>6</sup>

4.) CI f V V<sup>7</sup><sub>(2)</sub> I<sup>6</sup>      5.) CI e VI V<sup>7</sup><sub>(6)</sub> I

Wir werden also unmittelbar nach dem C Dur Accord die Dominant-Harmonie ergreifen können, welche uns in die vier andern Tonalitäten führt welchen C, E, G, als Accord angehört. 16.) Durch die Dominantbedeutung in f moll und durch die Stellung auf der VI. Stufe in e moll, sind C e g, nach Seiten der Kreuz- und Be Tonarten auch selbst die fremdesten Tonalitäten zugänglich gemacht.

17.) Was die vermind. Sept.-Harmonie betrifft, so haben wir gesehen, dass durch den Einschluss von vier verschieden verminderten Septimen in einem und denselben vermind. Accord die Zahl der zwölf vermind. Septimen-Harmonien unseres Tonsystems auf drei reduziert wird. Da nun C E G, ausser I in C Dur, auch IV in G Dur u. V in F Dur ist, so können die drei verm. Sept. Accorde, welche wir mit 1, 2 u. 3 bezeichnen, unmittelbar aus dem C Dur Accord hervorgehen.

Beisp.

1      2      oder      3

Wir besitzen also in diesem Beispiel, sehr ergiebiges Mittel zur Ausweichung, werden aber sehen, dass derselbe (verm. Sept. Accord) mit Vorsicht und nicht zu häufig gebraucht werden darf.

18.) Ein hervortretendes und sehr anwendbares Mittel zur Ausweichung bietet ferner [der] übermässige Sext-Accord, durch seine Auflösung in die <sup>6</sup>/<sub>4</sub> Accordform des tonischen Dreiklages oder in den Dominant-Dreiklang.

19.) Sehr wichtig sind die vermittelnden Accorde, welche mehreren Tonalitäten angehören, ein gewisses Schweben zwischen zwei bestimmten Tonalitäten herbeiführen, bis dann durch das bestimmte Ergreifen einer Dominantharmonie die neue Tonalität entschieden wird; zu diesen gehören ausser den leitereigenen Dreiklängen, besonders die Neben-Vierklänge, deren jeder in drei bis vier Tonalitäten zu Hause ist[.]

20.) Bei jeder Modulation spielt, ausser der Harmonie, das rytmsche Element eine Hauptrolle. Es kommt darauf an, dass der harmonisch entscheidende Moment eines Uebergangs, auch mit einem rytmschen hervortretenden zusammen trifft. Die schönste Modulation würde wirkungslos sein, wenn etwa Dominante und Auflösung in eine neue Tonalität, in einer zweiten Tacthälfte aufeinander folgten u. dann mit dem neuen Tact, die neue Tonalität sich entfaltete ohne dass man ihren Eintritt recht verstanden hätte.

21.) Indem wir nun im Folgendem eine Reihe von Beispielen ausarbeiten in welchen die angegebenen Modulations-Mittel, von C Dur aus nach allen Tonarten hin, zur Anwendung gebracht werden, dürfen wir nicht vergessen, dass Vieles dabei abstract und öfters dem feinen musikalischen Sinne widerstrebend klingen mag, was aber hier nur als gramaticalische Arbeit gelten soll. Ein musikalisches Beispiel von acht Tacten, das [sich] etwa von C Dur nach Fis Dur u. in den nächsten acht Tacten von Fis Dur nach C Dur wieder zurück wendet, wäre an und für sich eine musikalische Monstruosität zu nennen, doch soll ein solches Beisp. nur dazu dienen, den Uebergang von C Dur nach Fis Dur, so gut wie nach allen Tonalitäten, innerhalb festgestellten Grenzen, richtig anlegen lernen.

Die Modulation

\*) Von C Dur nach G Dur

retour

CI V<sup>7</sup> I (VI G II) V<sup>7</sup> I II<sup>7</sup> V I GI<sup>6</sup> (II C VI) V<sup>7</sup> I<sup>♯</sup> a VII<sup>7</sup> (I C VI) I<sup>♯</sup> V<sup>7</sup> I

\*) Grosse Buchstaben bedeuten Dur-Tonarten

Kleine " " Moll-Tonarten

$\underline{C}$  übergreif. (alterirte) Dur- "  $\underline{C_c}$  = Dur-Moll-System

$\underline{c}$  " " Moll- "

Von C Dur nach e moll

C I V I (III e I) V<sup>7</sup> I II<sup>7</sup> V I

C-D

CI VI (III e I) V<sup>7</sup> (I D II) d II<sup>7</sup> DV<sup>7</sup> I a VII<sup>7</sup> DV<sup>7</sup> I

C-h

CI (III e I) V (I h IV) V<sup>7</sup> I VII<sup>♯</sup> I<sup>6</sup> II<sup>7</sup> (♯) V<sup>7</sup> I

C-A

CI IV (VII a II) AV I (a I Edur-moll IV) EV AV fis V (I A VI) II V I

C-fis

CI (VI e IV) V V (E I AV) (II fis IV) V I IV I II V I

Die Modulation

C-E

C I V (VI<sub>eIV</sub>) I II II V V EI VI IV (e<sup>v</sup>IV<sub>überg.  
Mollsystem</sub>) E I V I

C-cis

C I C<sup>v</sup>II V (VI<sub>eIV</sub>) e I a I e<sup>v</sup>II EV V cis V -

I

I IV V I IV cis IV cis I V I

C-H

C I V<sup>7</sup> (I<sub>eVI</sub>) e<sup>v</sup>IV<sup>7</sup> e III V<sup>7</sup> (I<sub>hIV</sub>) - V<sup>7</sup> V H I cis II

(Gis I<sub>cis V</sub>) - cis I - cis II<sup>7</sup> - H VI H IV I V<sup>7</sup> I

C-gis

C I V I (VI<sub>eIV</sub>) V e<sup>v</sup>IV V (E III<sub>dis IV</sub>) V V<sup>7</sup> (Dis I<sub>gis V</sub>) V<sup>7</sup>

I gis IV gis I V gis VI II V dis II gis I V I

Die Modulation

C-Fis



C I II<sup>7</sup> V I I V (VI eIV) V VI V -<sup>7</sup> E I (Fis IV)

C-dis



V<sup>7</sup> - I V VI - IV I II<sup>7</sup> V I

(dis I ais IV) VI V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I (Ais I Dis V) I IV V dis I V<sup>7</sup> I

C-Ges



CI V<sup>7</sup> I II V V<sup>7</sup> (f I) V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> (Des III) V I V<sup>7</sup> Ges I es V

Ces I V<sup>7</sup> I as V<sup>7</sup> I es I (- II<sup>7</sup> Ges VII<sup>7</sup>) V<sup>7</sup> I Des V (I<sup>7</sup> Ges V) I

oder C-Ges



CI V<sup>7</sup> (f I) V<sup>7</sup> (Des III) V<sup>7</sup> (Ges V) V<sup>7</sup> I II V<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

[\* Im Manuskript steht hier fälschlicherweise ein Quintsextakkord.]

Die Modulation

C-es

C I I V7 (I f V) V7 I V7 (I Es II) II7 V7 V

V7 es I II7 V es I - II es IV7 es I V I

C-Des

C I V I (I f V) V I (VI Des I) VII I

VII7 I IV V des II7 Des V VI II7 I V7 I

C-b

C I Cc VII CI I II Gg VII G I (CI f V) V7 I - V FI Ff VII (FI b V)

b I VII7 I II7 - I V7 I Ges I - V V7 I II7 (V Des I)

(Des VI b I) - VI Cc VII7 CI FI Ff VII7 (FI b V) I VII7 I II7 - I V I

C–As

C I VI II (aIV) VII7 I f VII7 - (AsVI) IV I V I

C–f

C I I Cc VII (fV) - V7 I IV III V7 VI II7

C–Es

I III V I C I VI II V III I II7 [c] VII7 Es V I II V VI

II I V I

C–c

C I f VII I V (cIV) -7 VII I I f VII (cV) c VII c I V I

C–B

C I V I IV I II V I I IV I (BIII) V7 I II7 V III

VI IV V V I

[\* Im Manuskript steht hier fälschlicherweise f-Moll als Bezugstonart.]

The figure displays four musical staves, each representing a different system:

- C-g:** The first staff shows a sequence of chords: C I V I V VI II VI VI III VI VI<sup>7</sup> gV I V - -<sup>7</sup>. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- gI:** The second staff shows a sequence: gI VI II<sup>7</sup> V I. Fingerings are indicated by numbers 6, 8, and 7.
- C-F:** The third staff shows a sequence: C I VII<sup>7</sup> I (VI FIII) V<sup>7</sup> I II<sup>7</sup> FfVII FI IV V<sup>7</sup> VI II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I. Fingerings are indicated by numbers 4, 3, 6, 5, 4, 3, 6, 5, 4, 3.
- C-d:** The fourth staff shows a sequence: C I V I I IV (II dI) II vII<sup>7</sup> dV V<sup>7</sup> I V I. Fingerings are indicated by numbers 6, 4, 6, 4, 6, 4, 3, 5, 4, 8, 7.

### Modulation durch den vermind. Sept. Accord

„oder“

C-G

C-e

oder (C-D)

C-A



C-fis

C-E

(Orgelpunkt)

Lento

C-cis

C-H

C-gis

The musical score is composed of several systems, each representing a different key or harmonic area. The systems are labeled as follows: C-fis, C-E, C-cis, C-H, and C-gis. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and chords. There are also dynamic markings like 'Lento' and 'Orgelpunkt' (pedal point). The score is written in a style that suggests it is a piano accompaniment for a vocal or instrumental piece.

Die Modulation

C-Fis

Langsam

C-dis

Die Modulation

Ziemlich schnell

C-Ges  
und retour

C-es

C-Des

\*) übermässiger Sext-Accord

\*) überm. Sext-Acc.

Die Modulation

C-b  
und retour

This system contains the first three staves of the musical score. The first staff is labeled 'C-b und retour'. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of chords and single notes, with some measures containing accidentals. The second and third staves continue the harmonic progression. A bracket labeled with an asterisk (\*) is placed under the third staff.

\*) überm. Sext-Acc.

C-As

C-f

C-Es

This system contains the next three staves of the musical score. The fourth staff is labeled 'C-As' and the fifth 'C-f'. Both have a treble and bass clef with a key signature of one flat. The sixth staff is labeled 'C-Es' and has a treble and bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music continues with various chordal textures and melodic lines. Brackets are used to group measures across staves, and some measures contain fingerings (e.g., '6', '5').

Die Modulation

C-c

C-B

Ziemlich schnell

C-g


C-F

C-d

The musical score is divided into five systems, each representing a different register of the organ. The first system (C-c) and second system (C-B) are in 3/4 time. The third system (C-g) is marked 'Ziemlich schnell' and 'f' (forte), and the fourth system (C-F) and fifth system (C-d) are in common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

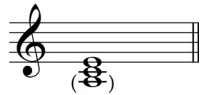
Ausser diesen drei Hauptmitteln der Modulation, welche uns der Dominant-Sept.-Acc., der verminderte Sept.-Accord und der übermässige Sext-Accord bieten, haben wir noch manch andere, vornehmlich den übermässigen Dreiklang, welcher ein noch weniger erschöpftes Feld zur Ausweichung gewährt: Der übermässige Dreiklang ist unter den Dreiklängen das, was der vermind. Sept.-Acc. unter den Vierklängen ist. Jeder von seinen drei Tönen ist dreideutig u. jeder überm. Drklg. schliesst deshalb auch zugleich die beiden andern Formen seiner Gattung in sich ein, er ist zugleich Sext.-Acc. und Quart-Sext-Accord.

Nun hat aber der überm. Drklg. in zwei verschiedenen Systemen, verschiedene Stellungen und gemäss derselben eine veränderte Auflösung, er findet sich nämlich ebensowohl auf der III. Stufe des Mollsystems, als auch auf der VI. Stufe des Dur-Mollsystems.

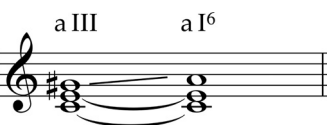
Beisp. 

a-moll III      E-Dur-Moll VI

In a-moll ist die überm. Quinte Leitton der Tonart, während Grundton u. Terz die obern Intervalle des tonischen Dreiklangs sind:



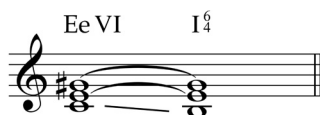
$\underline{c}$  und  $\underline{e}$  werden daher, als Glieder des tonischen Accordes, ein Streben haben, ihre Stellung zu behaupten.  $\underline{gis}$  wird aufwärts in die Tonika streben und es wird sich bei beharrendem  $\underline{c}$   $\underline{e}$  der tonische Dreiklang als Auflösungsaccord des überm. Dreiklangs ergeben.

Beisp. 

a III      a I<sup>6</sup>

Hier kehrt also die Quinte  $\underline{c}$ - $\underline{gis}$  ihre Spitze nach oben.

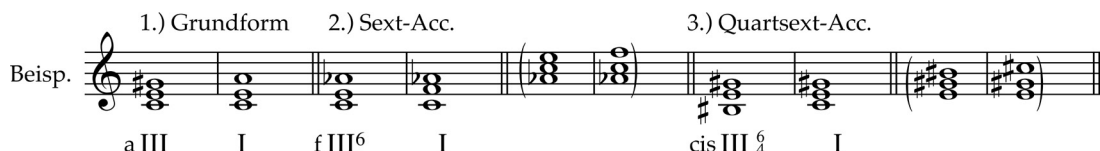
In E-Dur-Moll VI tritt der umgekehrte Fall ein,  $\underline{e}$  und  $\underline{gis}$  sind hier Grundton u. Terz des tonischen Dreiklangs; sie werden die beharrenden sein und  $\underline{c}$  wird in die Quinte ( $\underline{h}$ ) hinab drücken, so dass auch hier wieder der tonische Dreiklg., als Auflösungs-Acc. des übermässigen Dreiklangs entsteht.

Beisp. 

Ee VI      I<sup>4</sup>

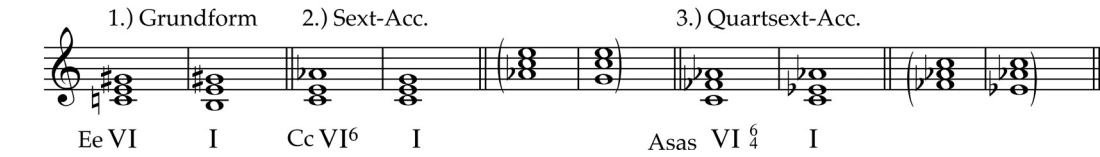
Betrachten wir nun nacheinander den Accord in seinen beiden Stellungen und in der enharmonischen Mehrdeutigkeit deren er fähig ist, so erhalten wir einstweilen von dem Accord ( $\underline{c}$   $\underline{e}$   $\underline{gis}$ ) sechs verschiedene Auflösungen, ohne dass, klanglich genommen, eine Veränderung an dem Accorde eintrete. Wir geben folgende Beispiele ohne weitläufige Worterklärung, mit der bloßen Bezeichnung u. Bezifferung, welche[r] Accord seine ehemalige veränderte Bedeutung gibt.

1.) Grundform      2.) Sext-Acc.      3.) Quartsext-Acc.

Beisp. 

a III    I    f III<sup>6</sup>    I    cis III <sup>6</sup>/<sub>4</sub>    I

1.) Grundform      2.) Sext-Acc.      3.) Quartsext-Acc.



Ee VI    I    Cc VI<sup>6</sup>    I    Asas VI <sup>6</sup>/<sub>4</sub>    I

Es gibt aber noch eine zweite Art der Auflösung des überm. Dreiklgs nach der VI. Stufe, statt nach der I. Stufe des Mollsystems. Dann verharret nur die Terz der Tonart (*c*) in ihrer Ruhe u. die Quinte der Tonart (*e*) folgt dem Leitton (*gis*) in seinem halbtönigen Fortschreiten nach oben.

a III    VI

Beisp. 


Es hat also der überm. Dreiklang des Mollsystems zwei Auflösungen: 1. nach der Tonika, 2. nach deren Parallel-Accord.

Ebenso hat der überm. Drklg. auf der VI. Stufe des Dur-mollsystems ausser der oben angeführten, noch eine zweite Auflösung, in welcher der Grundton des Systems (*e*) nicht in seiner Ruhe verharret, sondern an der halbtönigen Fortschreitung der kleinen Sexte (*c*) nach unten Teil nimmt, so dass also ganz wie bei *a* III nur die Terz der Tonart als Quinte des Accordes in ihrer Ruhe beharrt, während die beiden untern Glieder des überm. Drklgs. nach unten schreiten[.]

Ee VI    III

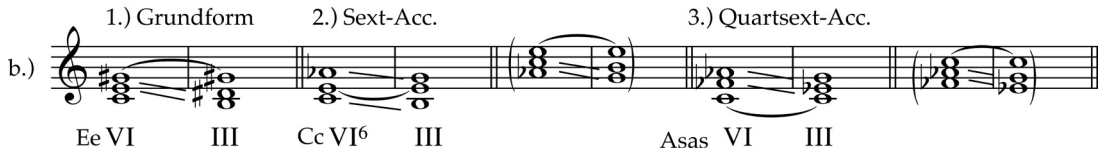
Beisp. 

1.) Grundform      2.) Sext-Acc.      3.) Quartsext-Acc.

a.) 

a III    VI    a f III    VI    cis III    VI

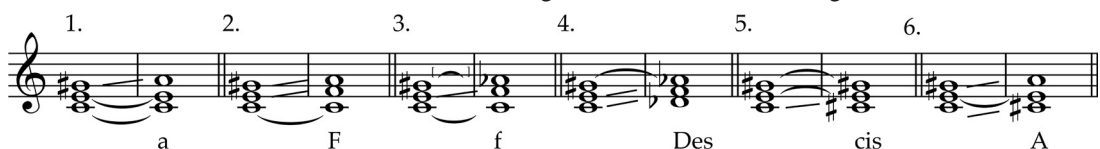
1.) Grundform      2.) Sext-Acc.      3.) Quartsext-Acc.

b.) 

Ee VI    III    Cc VI<sup>6</sup>    III    Asas VI    III

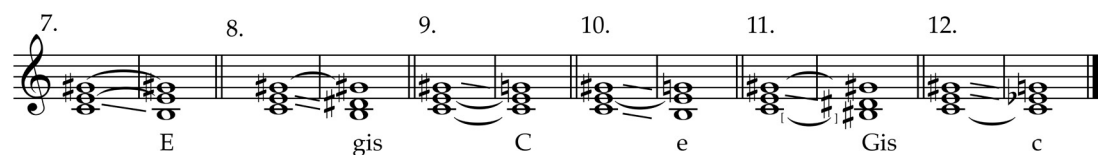
Uebersicht der zwölf verschiedenen Auflösungen des überm. Dreiklanges.

1.      2.      3.      4.      5.      6.



a      F      f      Des      cis      A

7.      8.      9.      10.      11.      12.




E      gis      C      e      Gis      c

[In Nr. 3 und 11 wurde für enharmonische Wechsel statt einer Linie ein Bogen gesetzt.]



Als Gedächtniss-Anlehnung für die verschiedenen Auflösungen können folgende zwei kleine Formeln gelten. Die erste enthält die halbtönig-aufsteigende Folge von zwei überm. Drklgen, der zweite Dreiklang zeigt die Tonalitäten an, in deren Dur u. Moll der erste Dreiklg. sich auflösen kann.

1.)   
a III

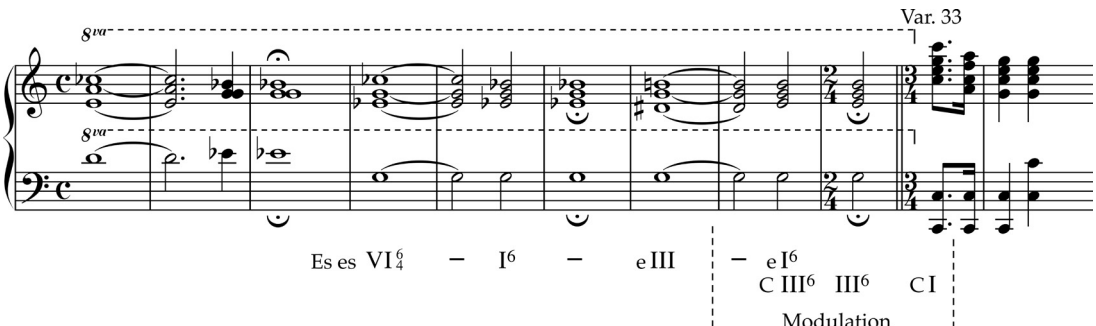
(Des, F, u. A Dur, des, f u. a Moll)

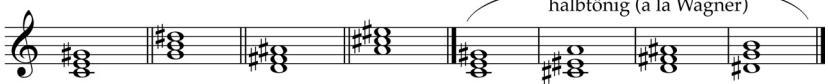
Die zweite enthält denselben überm. Dreiklg. nebeneinander u. zeigt der zweite, die drei Tonalitäten an, in deren Dur u. Moll sich der Dreiklang in seiner zweiten Stellung auflöst:

(C, E u. Gis Dur, c, a u. gis Moll)

2.)   
Ee VI

Beethoven war der erste, welcher die hier dargelegte Doppeldeutigkeit dieses Accords als Modulationsmittel anwandte, indem er den Accord ces, es, g als Eses VI zuerst richtig nach der Es Dur Tonika auflöst, während er ihn dann klanglich ganz unverändert unter der Bedeutung h, dis, g, als e III<sup>6</sup> nach der Tonika von e moll auflöst, dieses e I wird angedeutet als C III und in seiner Sext-Accord Form, also mit der Dominante im Bass, als Cadenz-Accord dient und sich, statt in den Dominant-Dreiklang, in die Tonika auflöst. Dieser Vorgang findet sich in der vorletzten Variation, der 33 grossen Var. über ein Thema von Diabelli, vor. Die Grundlage des accordlichen Hergangs ist folgender, Beethoven moduliert von Es Dur nach C Dur der Haupttonart zurück.

  
Es es VI<sub>4</sub> – I<sup>6</sup> – e III – e I<sup>6</sup> – C III<sup>6</sup> III<sup>6</sup> C I  
Modulation  
a III e III h III fis III halbtönig (a la Wagner)

Die verschiedenen überm. Dreiklänge 

Ein anderes sehr wichtiges Mittel zur Modulation bilden die Trugfortschreitungen von einem Septimen-Accord in den andern. Die Haupt- u. Neben-Sept. Accorde stehen unter einander in der mannigfaltigsten Berührung, es bedarf nur einer Rückung eines oder zweier Intervalle um einen halben Ton, um aus einem Sept. Acc. in eine näher oder entfernter liegende Tonalität zu gelangen.

tät auszuweichen, indem man augenblicklich aus einer Sept. Harmonie in die entscheidende Sept.-Harmonie einer andern Tonalität gelangt, in die man zu moduliren wünscht. Jeder Trugfortschritt liegt das Prinzip der Parantese zu Grunde; der Auflösungs-Accord der ersten Sept.-Harmonie wird übersprungen und zugleich zu der zweiten Sept.-Harmonie übergegangen, welche sich an den ausgelassenen Acc. richtig anschliesst.

a.)  $C V^7$   $F V^7$   $I$       b.)  $C V^7$   $(I)$   $F V^7$   $I$       a.)  $C V^7$   $a V^{\frac{6}{5}}$   $I$       b.)  $C V^7$   $(VI)$   $a I$   $V^{\frac{6}{5}}$   $I$   
 a.)  $C V^7$   $G V^{\frac{3}{4}}$   $I$       b.)  $C V^7$   $(I, G IV)$   $V^{\frac{3}{4}}$   $I$       a.)  $C V^7$   $Es V^2$   $I^6$       b.)  $C V^7$   $(c IV^6, Es II)$   $V^2$   $I^6$   
 a.)  $C V^7$   $Fis V^{\frac{3}{4}}$   $I$       b.)  $C V^7$   $(HI^{\frac{4}{4}}, Fis IV)$   $V^{\frac{3}{4}}$   $I$       a.)  $C V^7$   $As V^{\frac{3}{4}}$   $I$       b.)  $C V^7$   $(c VI, As I)$   $V^{\frac{3}{4}}$   $I$

### Beispiele über Trugfortschreitungen der Dominant-Septimen-Accorde.

Wir haben gesehen, dass die verminderten Septimen-Harmonien aufeinander folgen können, weil keine reine Quinte in ihren Intervallen daran hindert. Der verminderte Sept.-Accord schliesst sich an jeden Dur- u. Moll-Dreiklang an, indem jeder dieser Dreiklänge die drei Bedeutungen in sich vereinigt, tonischer Accord, Unter- oder Oberdominanten-Dreiklang zu sein. Diese drei Bedeutungen fassen wir, nebst dem Anschluss der verm. Sept.-Harmonie, in ihren drei summarischen Accorden im folgenden Beispiel zusammen. Wir bemerken dabei,

Beispiel. Die drei verm. Sept.-Accorde

No I      No II      No III  
 No I      No II      No III      oder

dass in jedem Tonsystem die drei Haupt-Sept.-Accorde aus der Tonika hervorgehen können, wie wir am Anfang, über die Modulation, gezeigt haben.

Modulation von allen Tonarten nach C Dur zurück. \*)

G-C

e-C

D-C

h-C

A-C

fis-C

E-C

\*) Diese Modulationen sind die letzten Arbeiten vor Cornelius Tod. (Juni 1874 vollendet)

Die Modulation

cis-C

H-C

Langsam

gis-C

The musical score is written for piano. It begins in C major (three sharps) and modulates to C minor (three flats). The tempo is marked 'Langsam'. The score is divided into two systems. The first system has two staves, and the second system has two staves. The key signature changes from three sharps to three flats. The tempo is marked 'Langsam'. The score is divided into two systems. The first system has two staves, and the second system has two staves. The key signature changes from three sharps to three flats. The tempo is marked 'Langsam'.

Fis-C

dis-C

Des-C

b-C

As-C

f-C

And<sup>mo</sup>

Es-C

c-C

B-C

g-C



Die Modulation

F-C

The musical score for the F-C instrument is written in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes. The bass line consists of quarter and eighth notes. The piece ends with a double bar line.

d-C

The musical score for the d-C instrument is written in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes, with some beamed eighth notes. The bass line consists of quarter and eighth notes. The piece ends with a double bar line.