Orgelbuch

VON

MORITZ BROSIG.

Op. 32. Pr. M. 4,50.

LEIPZIG, VERLAG VON F. E. C. LEUCKART.
(CONSTANTIN SANDER)

ORGELBUCH

für

Präparanden, Seminaristen, Schullehrer und Organisten,

enthaltend

eine Modulationstheorie mit Beispielen

sowie kleinere und grössere Orgelstücke

als:

EINLEITUNGEN, FUGHETTEN, VOR- UND NACHSPIELE,

herausgegeben von

MORITZ BROSIG

Neue Ausgabe in einem Bande.

Op. 32.

Pr. M. 4,50 netto.

LEIPZIG, VERLAG VON F. E. C. LEUCKART
(CONSTANTIN SANDER)

VORWORT.

Indem ich das vorliegende 1. Heft eines periodischen Orgelwerkes hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, scheint es mir nothwendig, einige Bemerkungen über seinen Inhalt und Zweck vorauszuschicken.

Jedem mit der praktischen Thätigkeit eines Organisten einigermassen Vertrauten ist bekannt, dass die Gewandheit in der Modulation eine ausserordentlich wichtige Stelle in derselben einnimmt. So umfassend die vielen Lehrbücher über Harmonie und Composition auch diesen Gegenstand behandeln, so liegt es doch nicht in der Tendenz dieser Bücher, eine so reiche und systematisch geordnete Anzahl von Modulationsbeispielen hinzustellen, die speciell dem angehenden Organisten als Richtschnur dienen könnten. Sie beschränken sich meistentheils darauf, die harmonischen Mittel zu Modulationen anzugeben, ohne sich, was für den vorliegenden Zweck von besonderer Wichtigkeit ist, auf die fertige Gestaltung modulatorisch abgerundeter Sätze einzulassen.

Unterzeichneter hat es daher unternommen, diesem Bedürfniss abzuhelfen, und beabsichtigt jedem Hefte dieses Orgelbuches eine Anzahl von Modulationen, vorerst in die Tonarten der nächsten, sodann aller weiteren Verwandtschaftsgrade mit Angabe der dabei in Anwendung gebrachten Mittel nebst mancherlei andern Hinweisungen, vorangehen zu lassen.

Ein fleissiges Studium und Nachbilden dieser Sätze wird jeden einigermassen Befähigten so weit fördern, dass er endlich im Stande ist, jede verlangte Modulation in geordneter und befriedigender Weise auszuführen.

Sie werden alle ihren Ausgang von C dur und A moll nehmen, um die Übersicht zu erleichtern; die Anwendung auf andere Tonarten ist leicht durch Transposition zu finden.

Den übrigen Theil jedes Heftes sollen kleinere und grössere Orgelstücke, als: Einleitungen, Fughetten, Präludien und Postludien ausfüllen, die auch beim Gottesdienste ihre Anwendung finden, und zur Richtschnur bei eigenen Versuchen dienen können.

Das Orgelbuch soll in ungefähr 8 Lieferungen von je 2 Bogen erscheinen, um Unbemittelten die Anschaffung zu erleichtern.

Der Schlusslieferung wird ein vollständiges Register mit Angabe der Nummer der Orgelstücke, nach den Tonarten geordnet, beigegeben.

Der Verfasser.

MODULATIONEN.

Vorbemerkung. *Modulation im engeren Sinne ist bekanntlich der Uebergang aus einer Tonart in eine andere.*

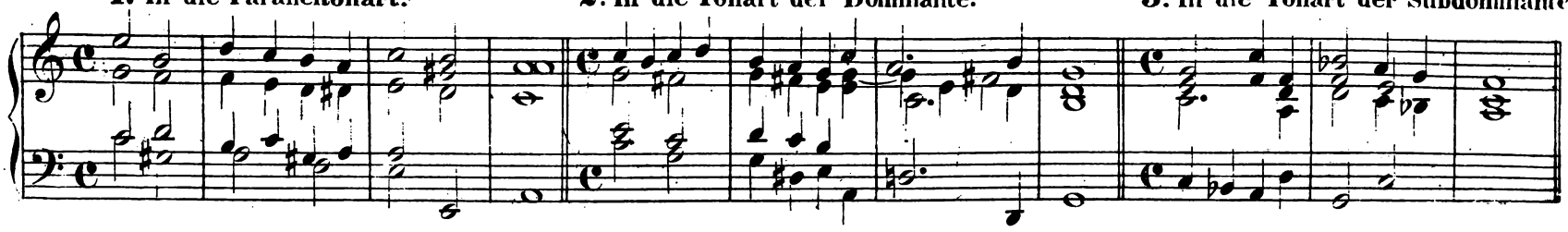
Das geeigneteste Mittel dazu sind die Dominantenharmonien (Dreiklang, Septimen- und Nonenaccord) der Tonart, in welche moduliert werden soll, oder deren Paralleltonart, da diese mit der ersteren bei Modulationen gleiche Bedeutung hat. Von C dur nach D dur übergehen heisst demnach, die Accordverbindung so gestalten, dass schliesslich die Dominantenharmonie von D dur oder H moll erreicht wird.

Die Modulation ist eine directe, wenn im Verlauf derselben nicht noch in eine oder mehrere andere Tonarten moduliert wird, die dann gewissermassen die Vermittelung zwischen der gegebenen und der Schlusstonart bilden. Ausweichungen in Tonarten entfernterer Verwandtschaftsgrade werden meistentheils auf indirectem Wege auszuführen sein.

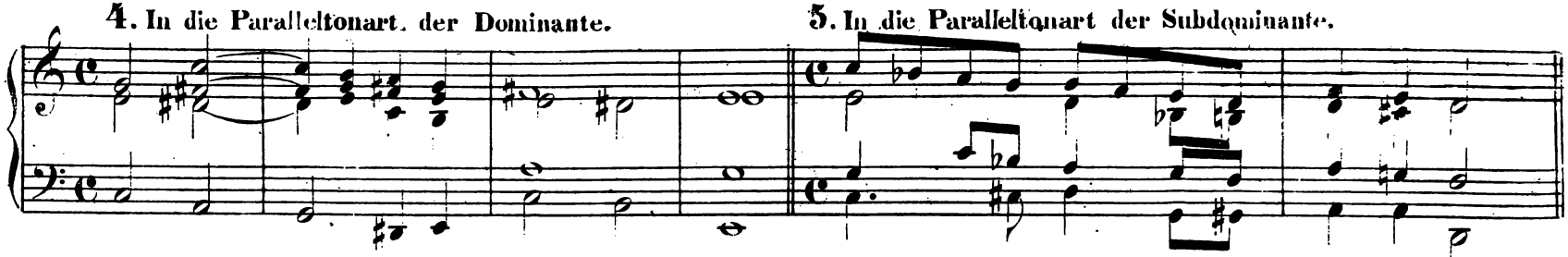
Modulationen in die Tonarten des nächsten Verwandtschaftsgrades, von Dur ausgehend.

a) Der Modulationsaccord folgt unmittelbar dem Ausgangsaccord.

1. In die Paralleltonart. **2.** In die Tonart der Dominante. **3.** In die Tonart der Subdominante

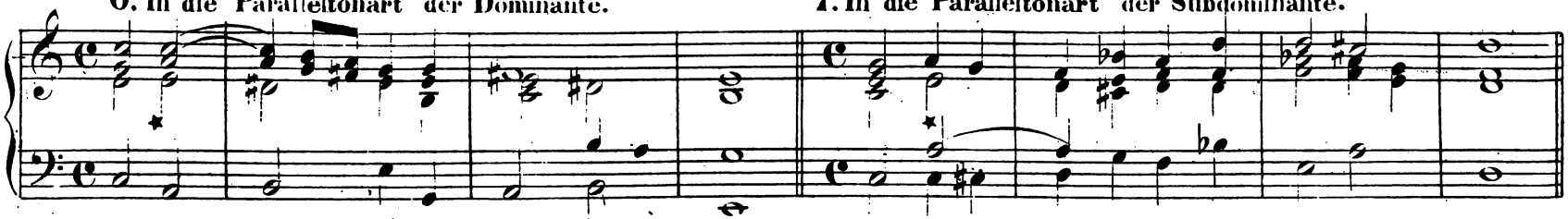


4. In die Paralleltonart der Dominante. **5.** In die Paralleltonart der Subdominante.



b) Zwischen den Ausgangsacc. und den Modulationsacc. ist eine vermittelnde Harmonie eingeschaltet. Dies muss ein Accord sein, welcher sowohl in der gegebenen, als auch in der Tonart, nach welcher moduliert werden soll, einheimisch ist.

6. In die Paralleltonart der Dominante. **7.** In die Paralleltonart der Subdominante.

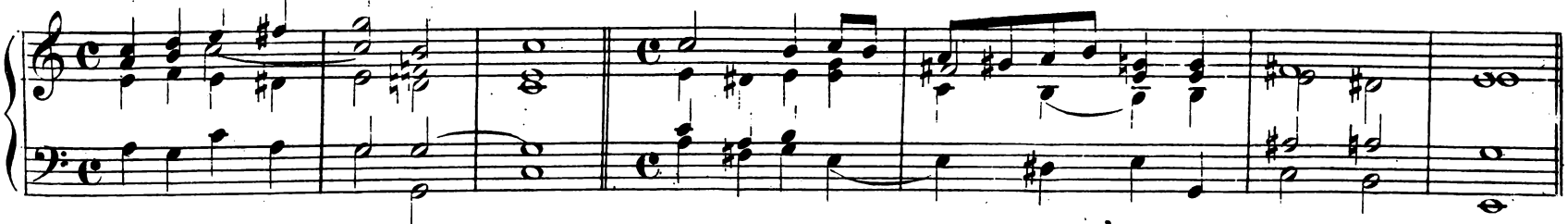


Modulationen in die Tonarten des nächsten Verwandtschaftsgrades, von Moll ausgehend.

a) Der Modulationsaccord folgt unmittelbar dem Ausgangsaccord.

8. In die Parallelltonart.

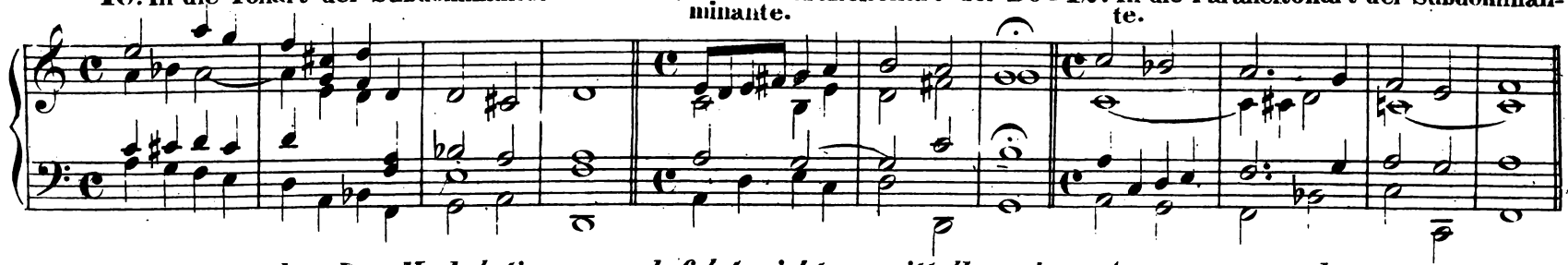
9. In die Tonart der Dominante.



10. In die Tonart der Subdominante.

11. In die Paralleltonart der Dominante.

12. In die Paralleltonart der Subdominante.

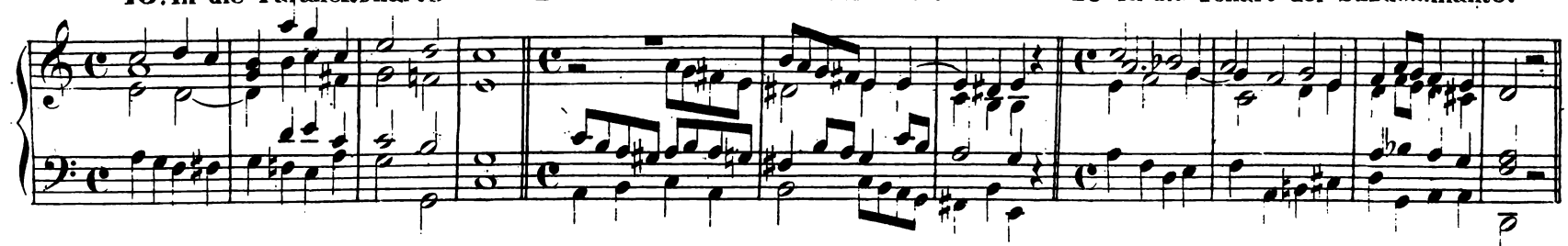


b) Der Modulationsaccord folgt nicht unmittelbar dem Ausgangsaccorde.

13. In die Paralleltonart.

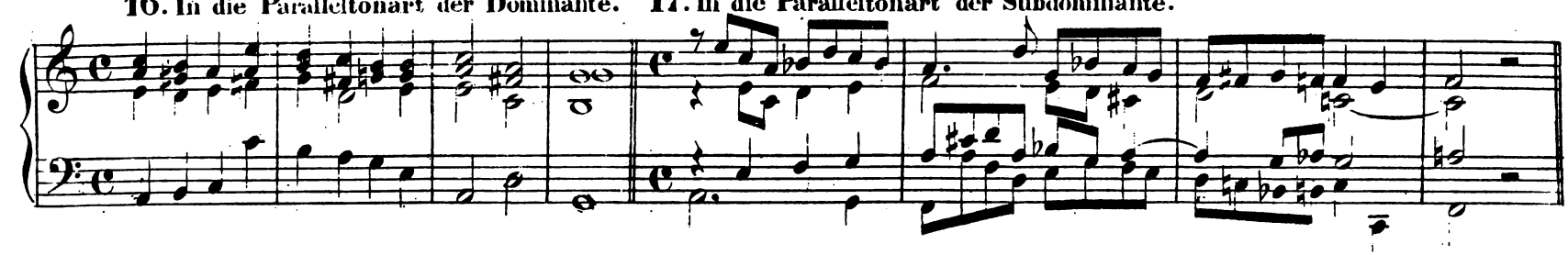
14. In die Tonart der Dominante.

15. In die Tonart der Subdominante.



16. In die Paralleltonart der Dominante.

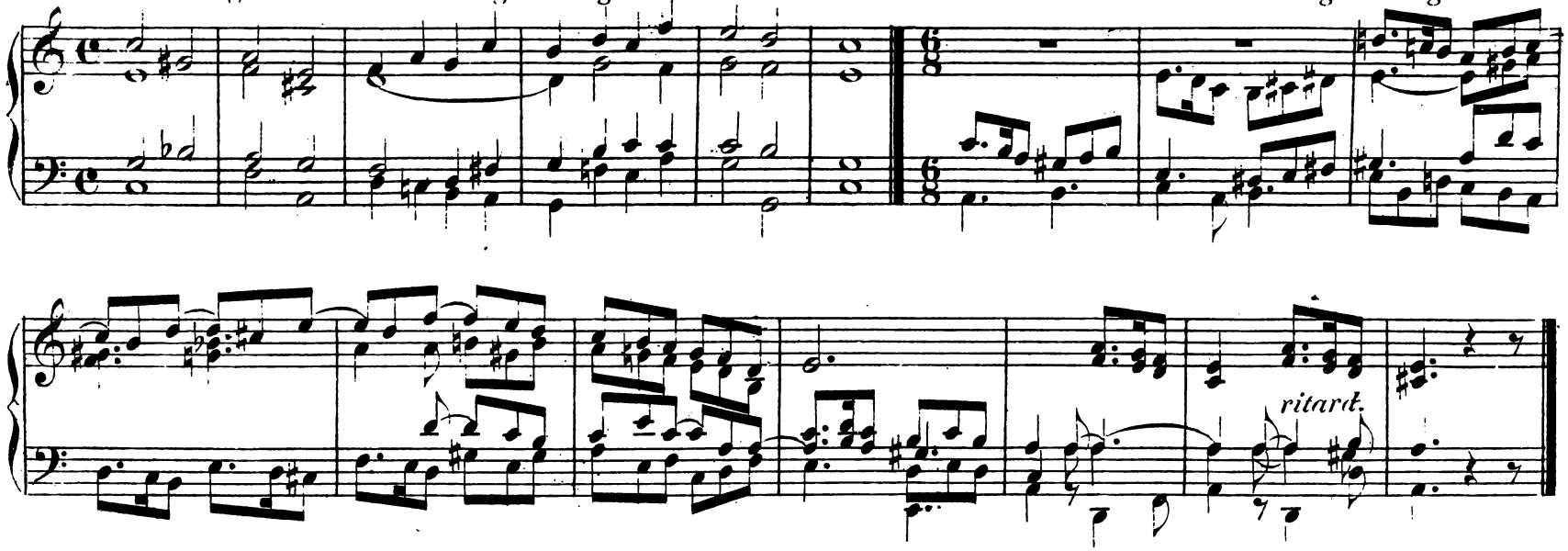
17. In die Paralleltonart der Subdominante.



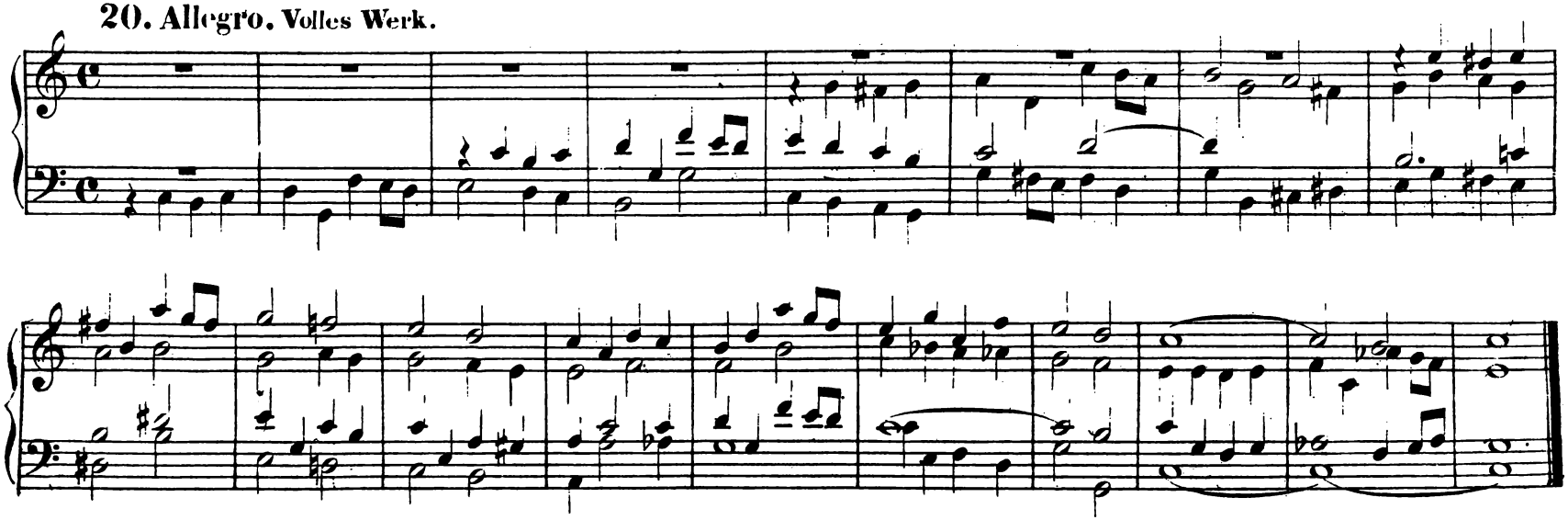
ORGELSTÜCKE.

18. Allegro. Mit starker Registrirung.

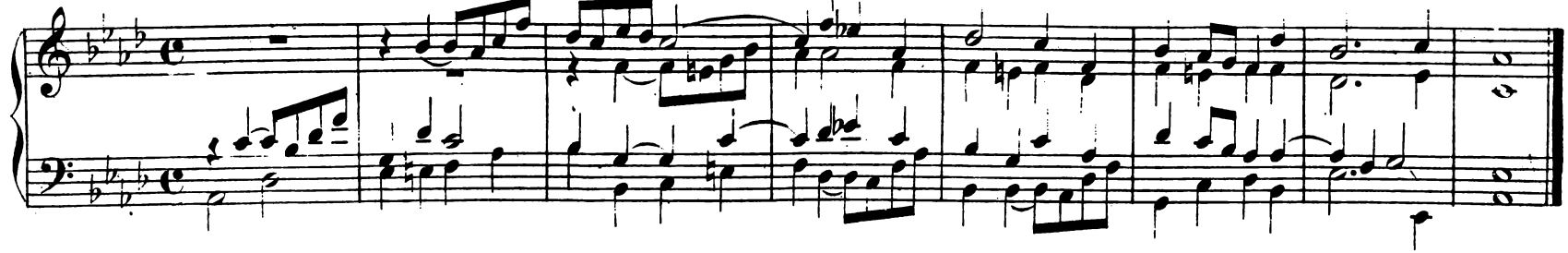
19. Andantino. Halbstarke Registrirung.



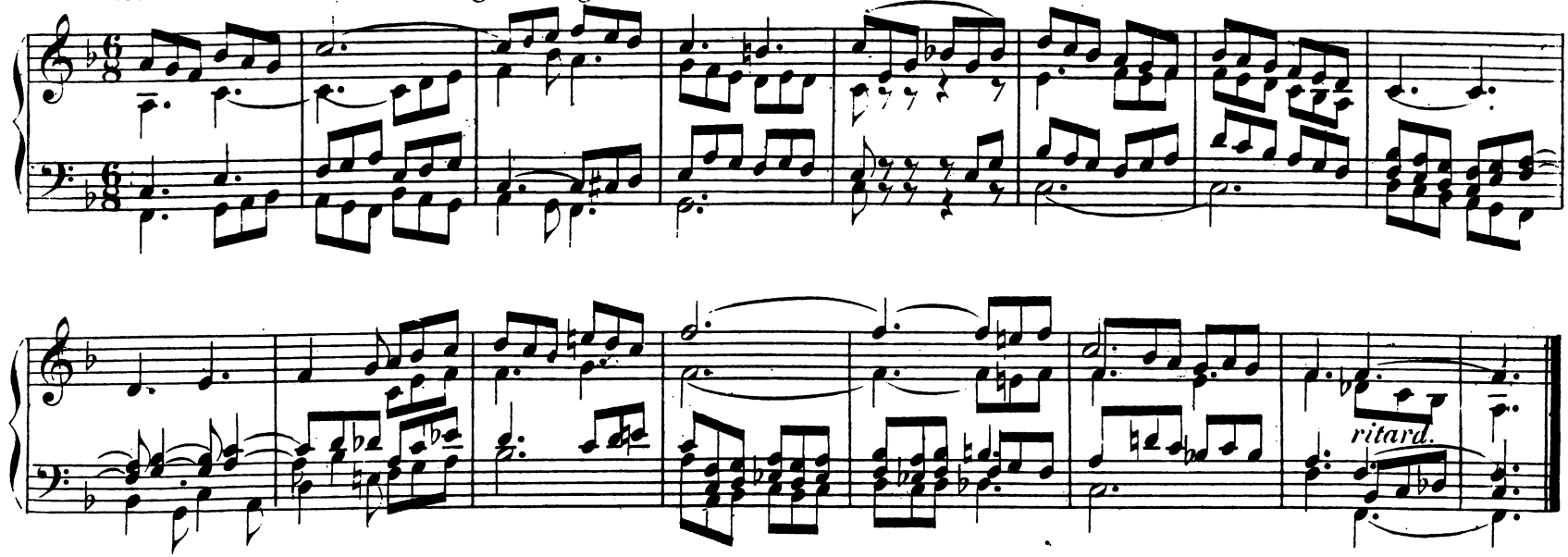
20. Allegro. Volles Werk.



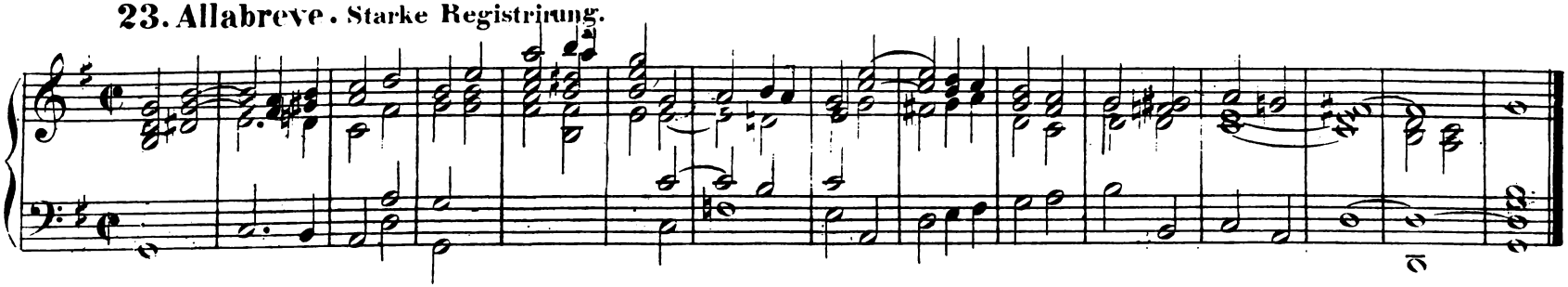
21. Andante. Halbstarke, weiche Registrirung.



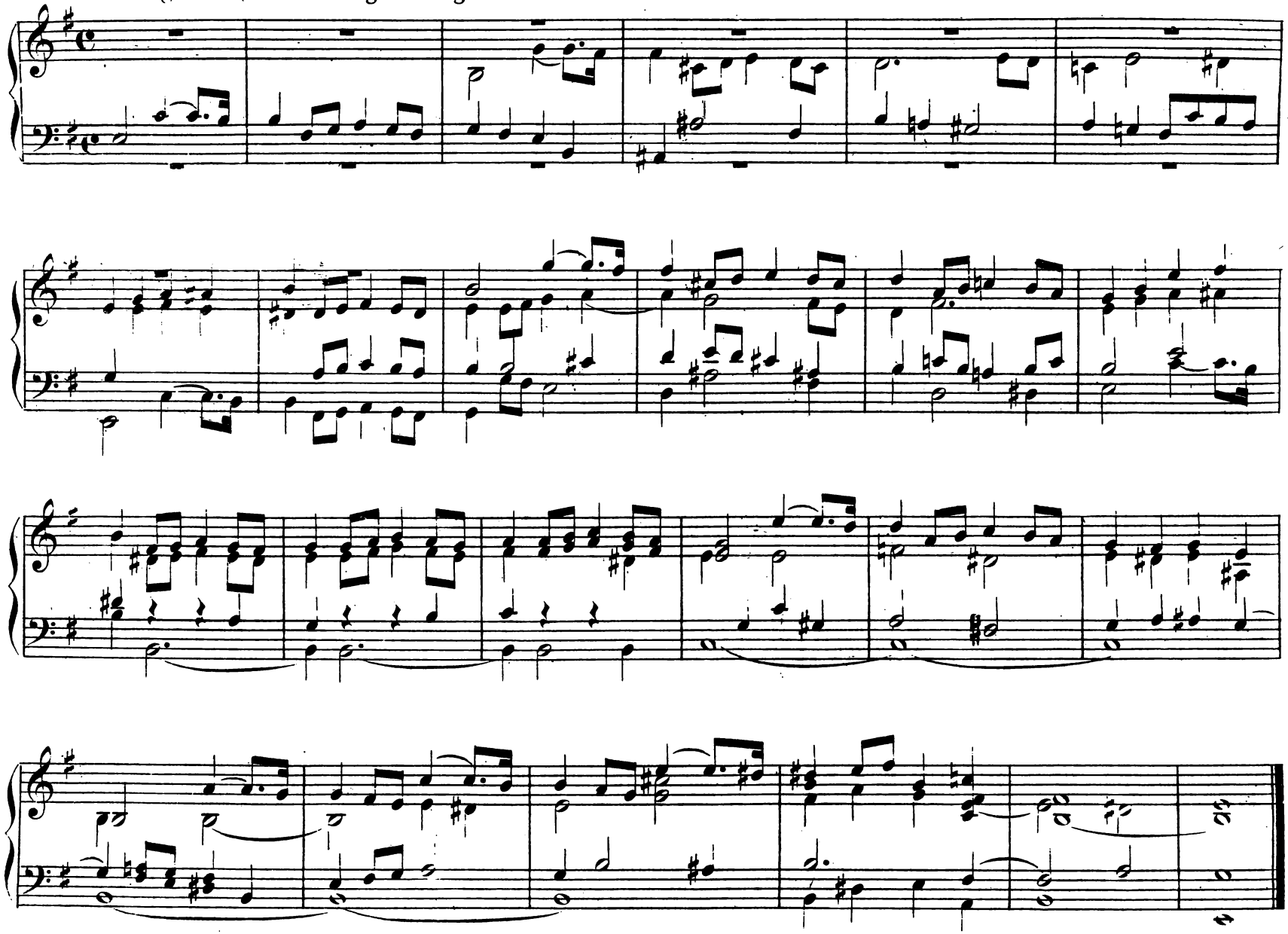
22. Andantino. Zarte Registrirung.



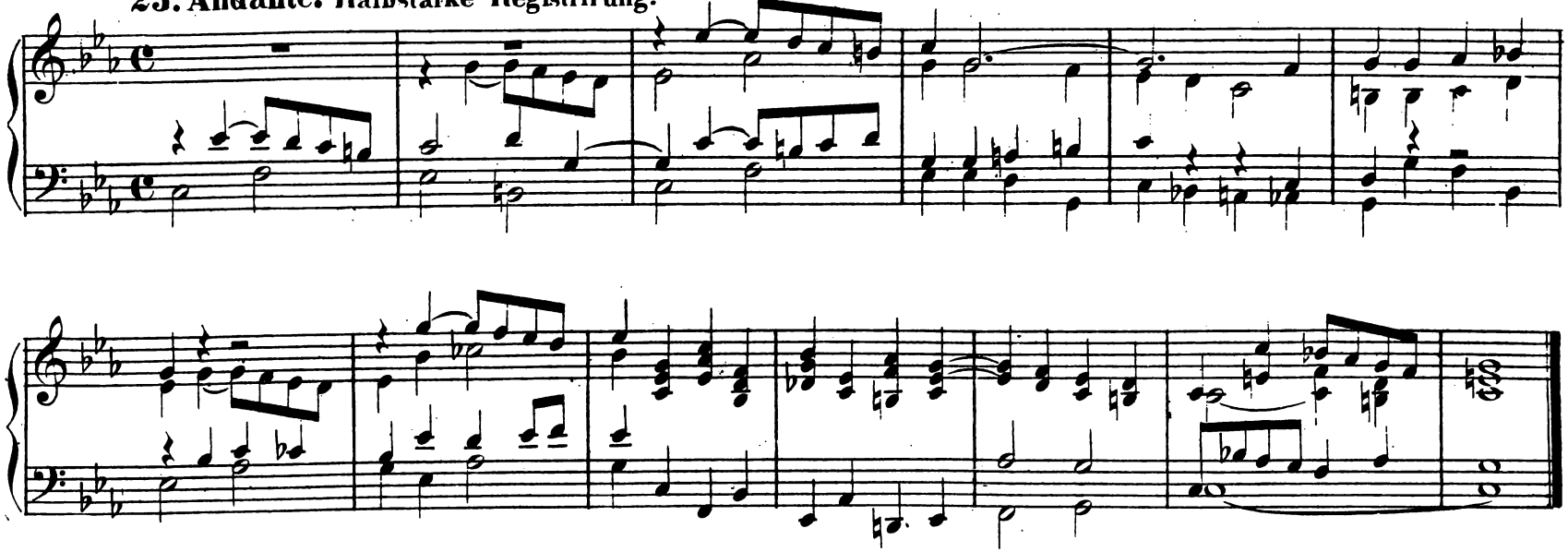
23. Allabreve. Starke Registrirung.



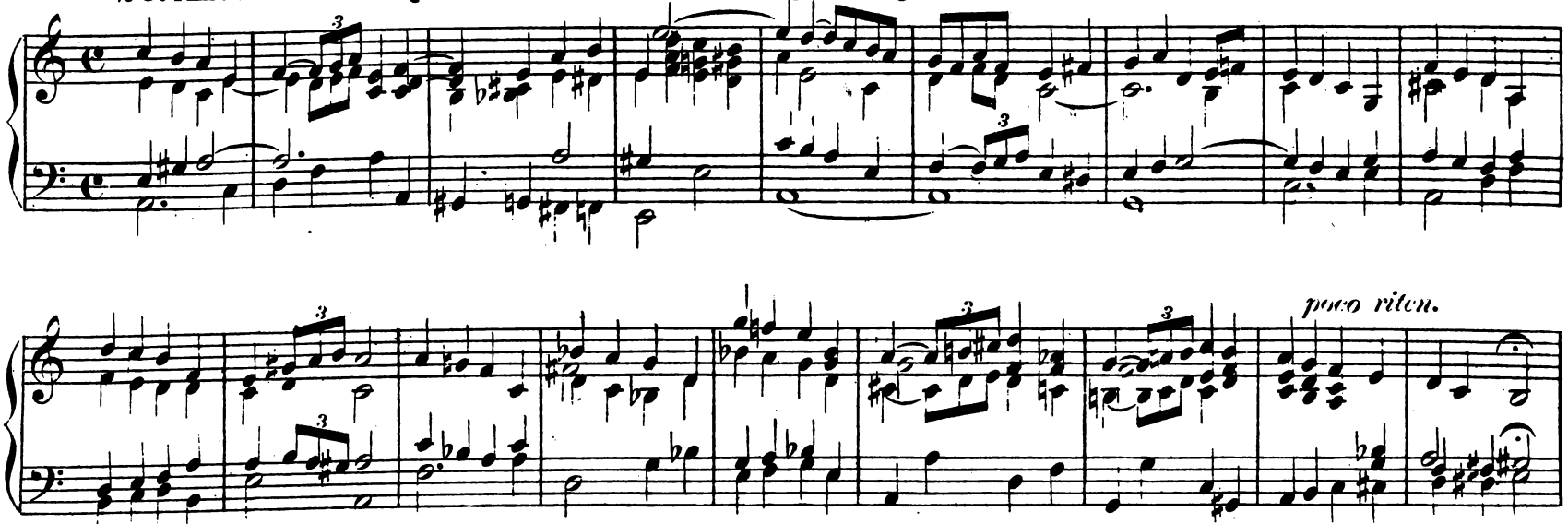
24. Allegro. Halbstarke Registrirung.



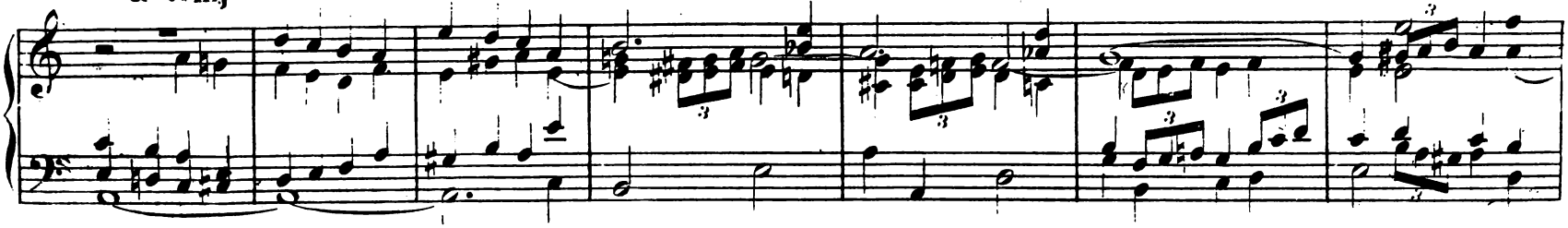
25. Andante. Halbstarke Registrirung.

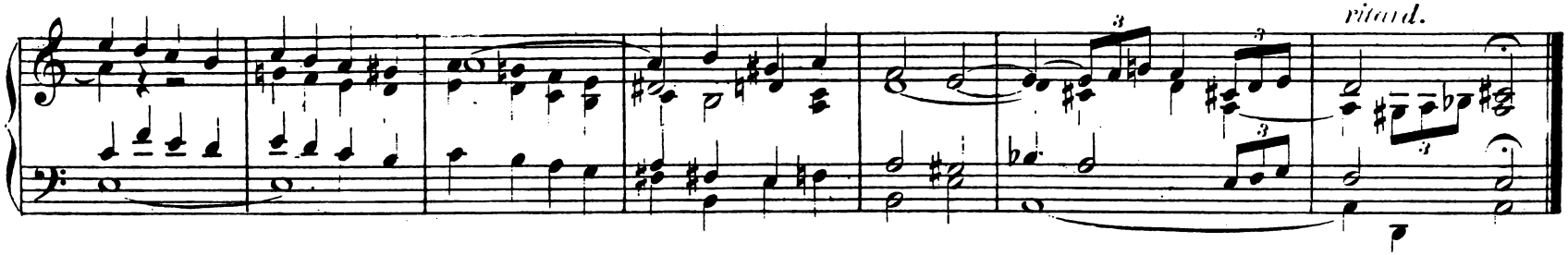


26. Andante. Weiche, jedoch nicht zu schwache Registrirung.

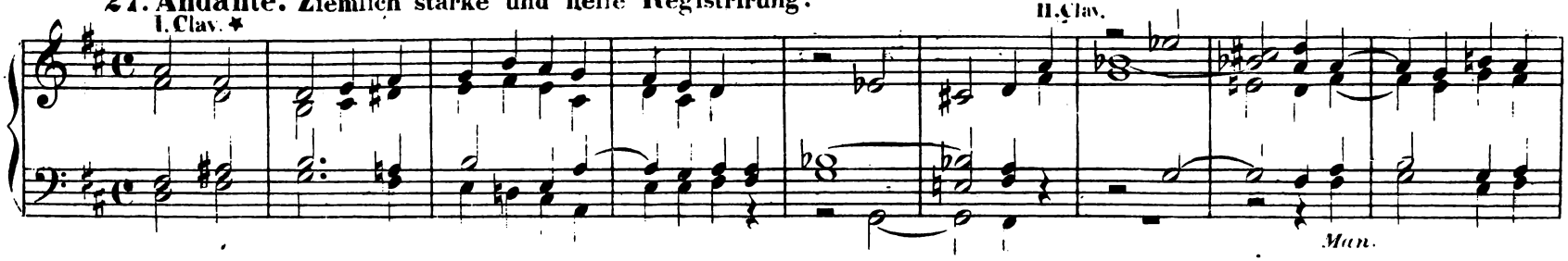


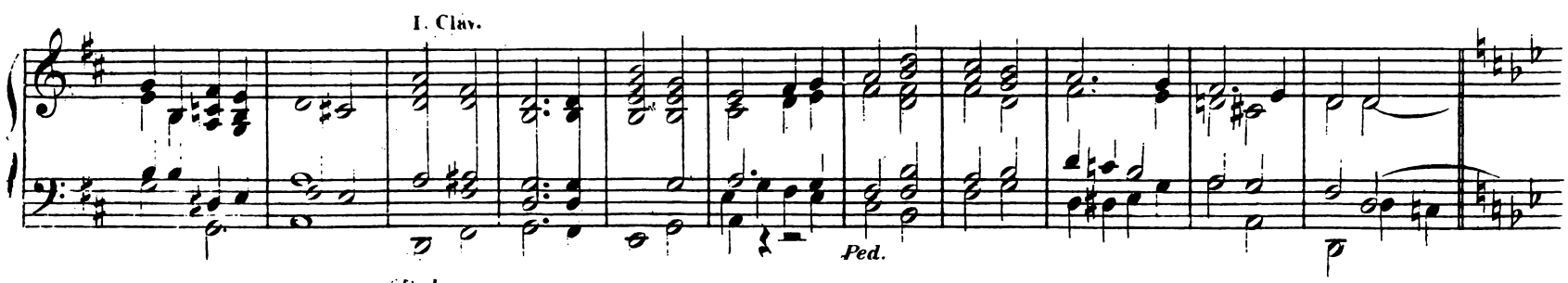
a tempo.



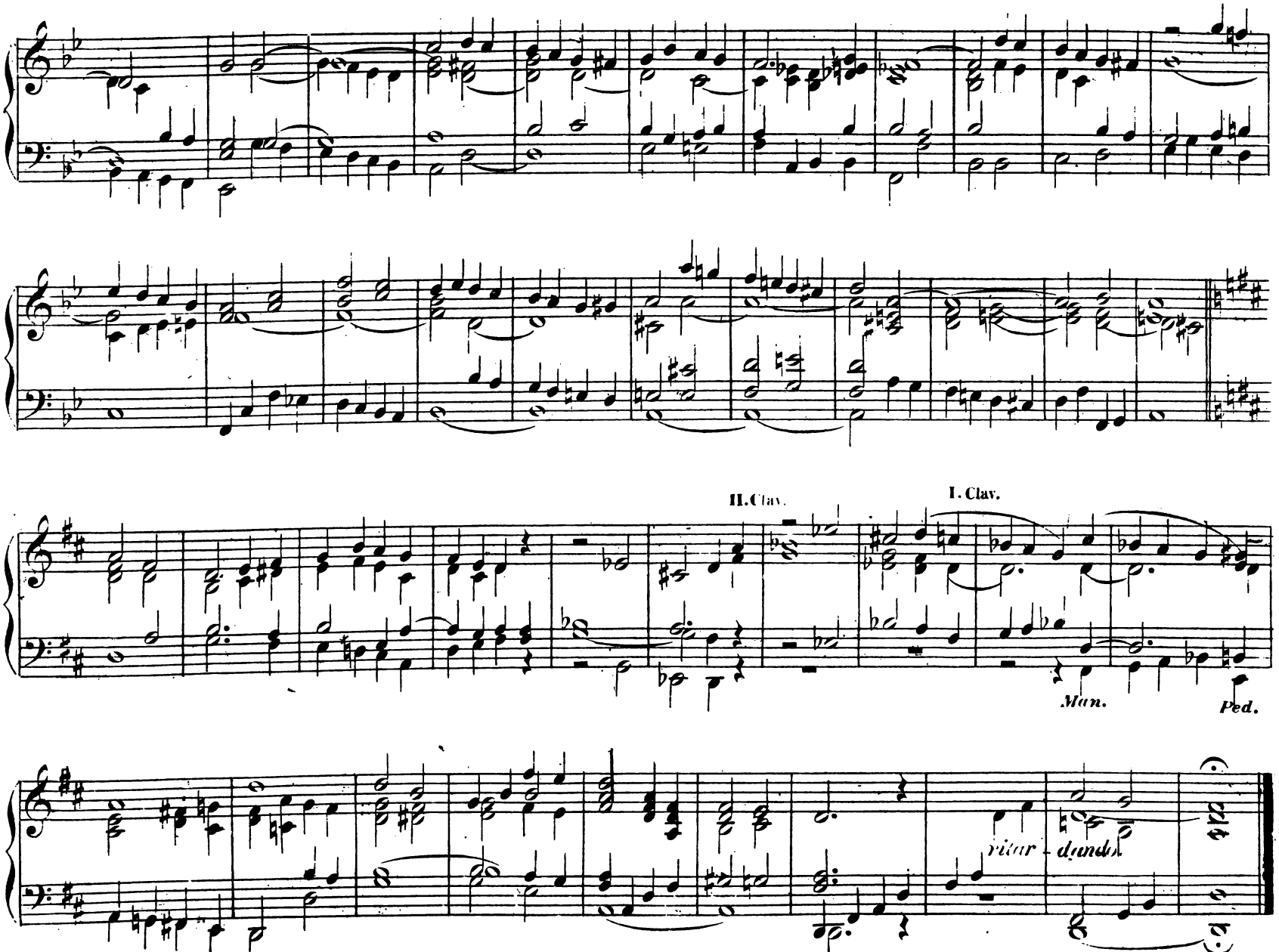


27. Andante. Ziemlich starke und helle Registrirung.





* *Das erste Clavier wird etwa noch einmal so stark registrirt als das zweite. Hat die Orgel blos ein Clavier, dann wird bei den Stellen die mit „II. Clav." bezeichnet sind die stärkste Stimme abgestossen.*


II. Clav.
I. Clav.
Man.
Ped.
ritar
dimin.

MODULATIONEN.

Modulationen in die Tonarten des 2ten Verwandtschaftsgrades.

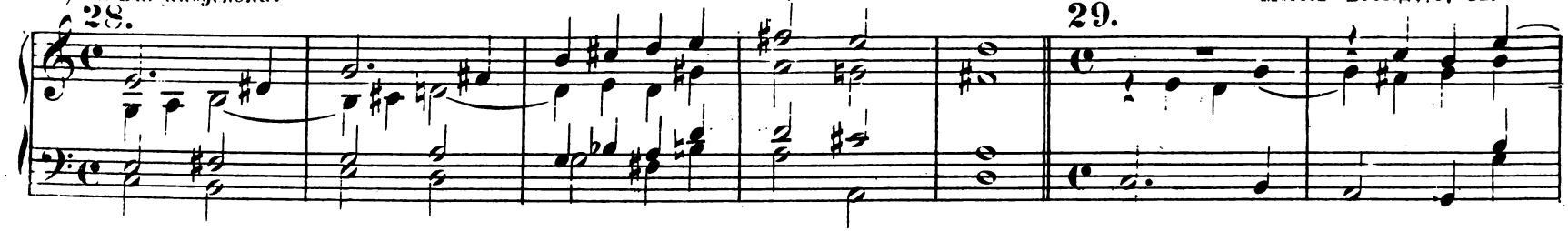
Man modulire zuerst in eine Tonart, welche mit der gegebenen und der Schlusstonart im nächsten Grade verwandt ist, und von da aus erst in die Letztere. Bei dem Beisp. № 28 ist dies E moll. Eine derartig eingeschobene Modulation nennt man eine (die Hauptmodulation,) vermittelnde, oder eine Durchgangsmodulation. Oft erfordert der Bau des ganzen Modulationssatzes mehrere Durchgangsmodulationen, wie aus den Beisp. № 28 & 30 zu ersehen.

Bei allen solchen Modulationssätzen ist, bezüglich der Durchgangsmodulationen, die 2 oder mehrmalige Fortschreitung im Quinten- (oder was hier dasselbe ist, im Quarten-) Zirkel zu vermeiden. Soll man z.B. von G dur nach D dur übergehen, so modulire man nicht direkt über G dur nach D dur, sondern schalte entweder zwischen C dur & G dur, oder zwischen G dur & D dur eine Durchgangsmodulation in eine verwandte Molltonart ein z.B.

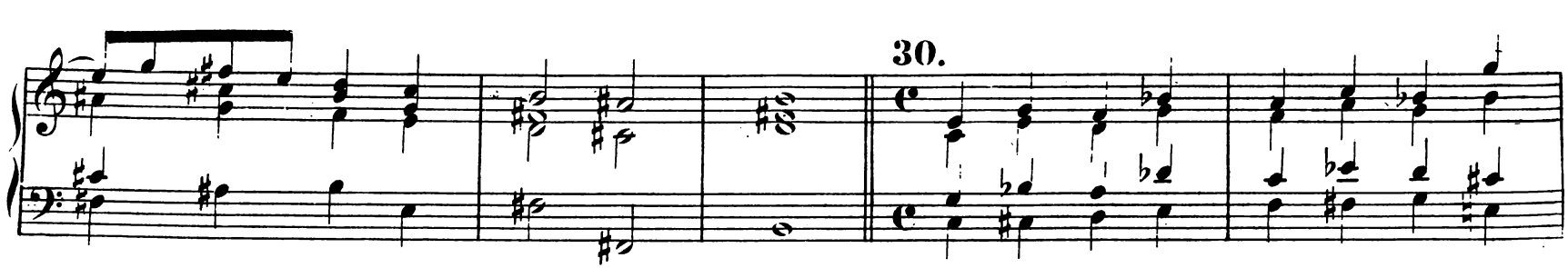
1.) *C dur, A moll, G dur, D dur.*
2.) *C dur, E moll, G dur, D dur.*
3.) *C dur, G dur, E moll, D dur.*
4.) *C dur, G dur, H moll, D dur.*

a.) *von Dur ausgehend.*

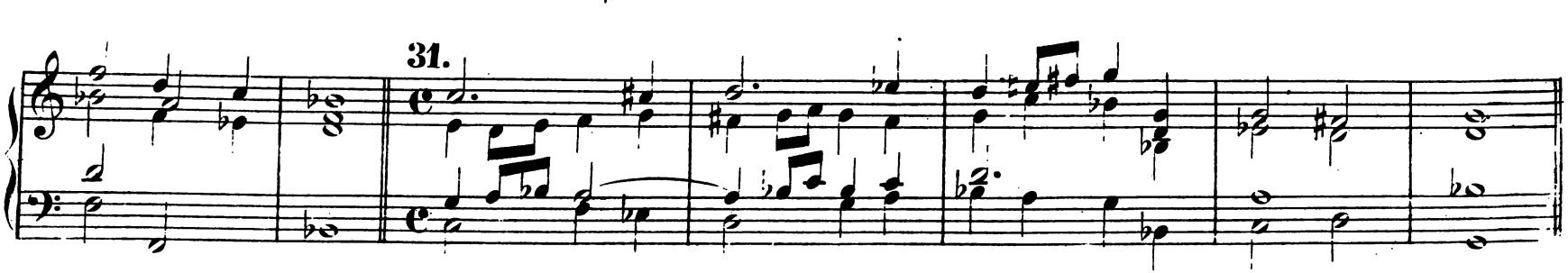
28.



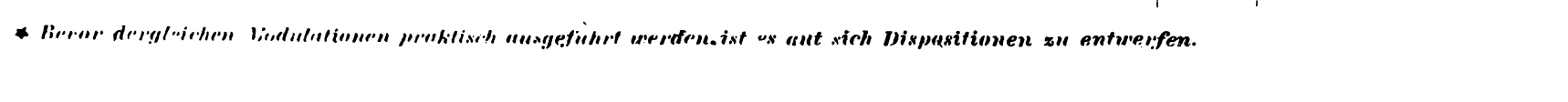
29.



30.

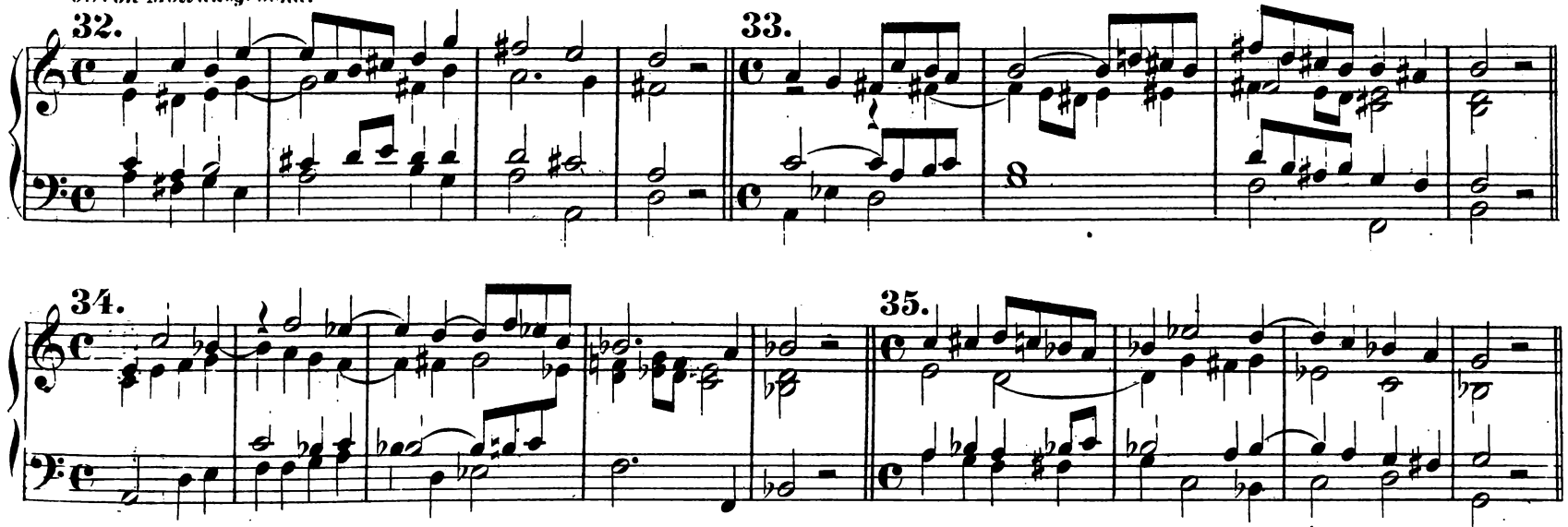


31.

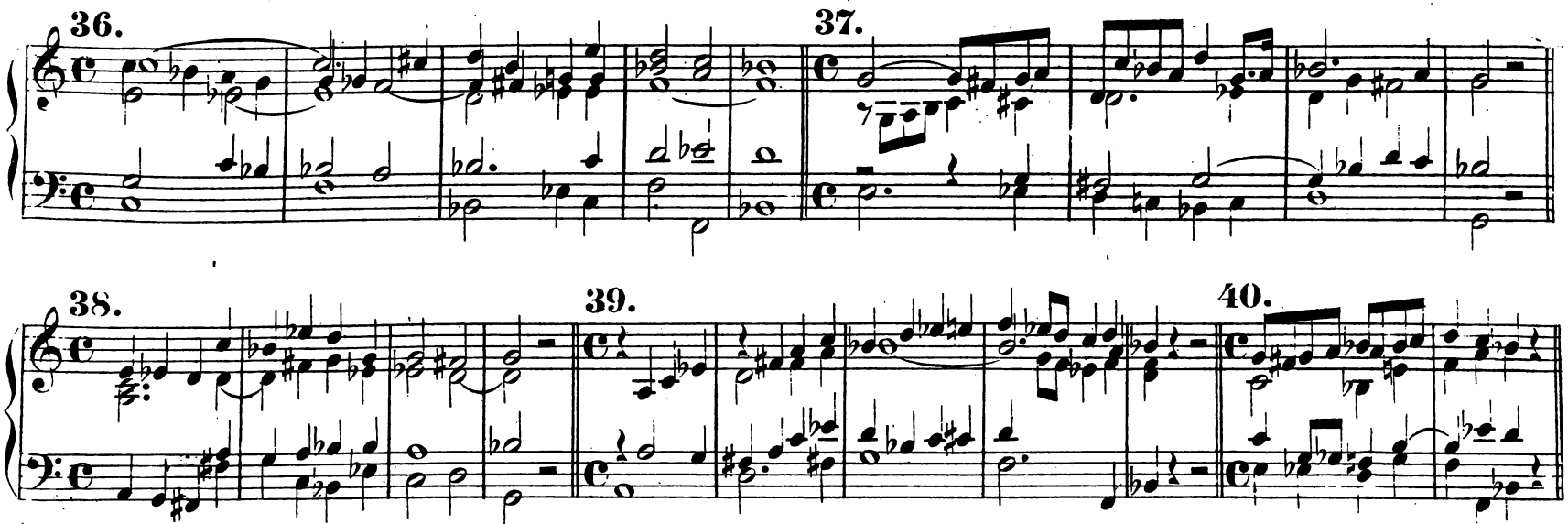


* *Bevor dergleichen Modulationen praktisch ausgeführt werden, ist es gut sich Dispositionen zu entwerfen.*

b.) von Moll ausgehend.



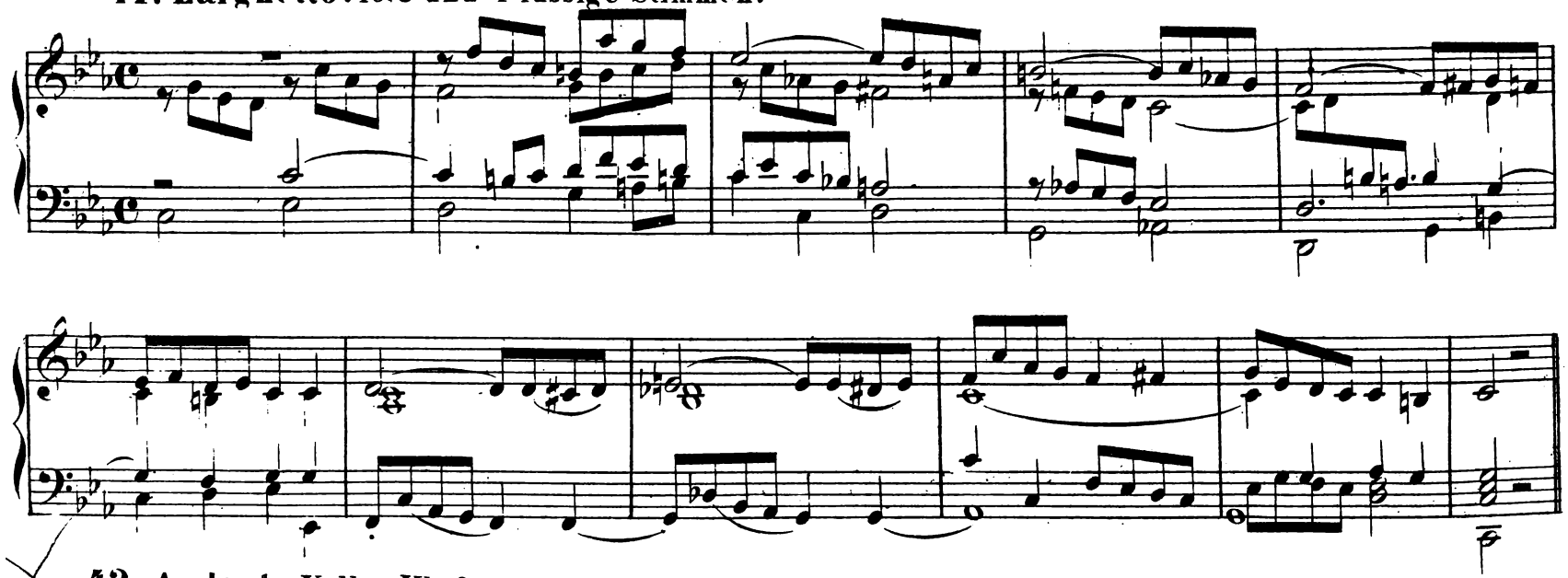
Die Modulationen in den zweiten Verwandtschaftsgrad, absteigender Linie, (d.h. im abwärtsgehenden Quintenzirkel.) können auch dadurch bewirkt werden, dass man die Terz des gegebenen Dur-, oder die Quinte des gegebenen Molldreiklanges beiläufig chromatisch erniedrigt, oder chromatisch erniedrigt, einführt. (Beisp. 39.)** Man kommt durch diese Erniedrigung sofort in die Region der angestrebten Tonart.*



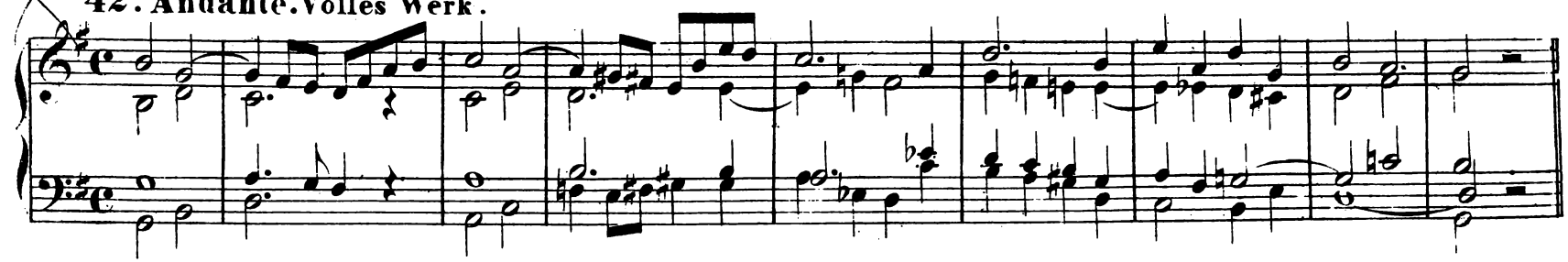
* *Von C dur und A moll aus gerechnet sind es die Tonarten B dur und G moll.*
** *C dur und A moll angenommen ist es der Ton e.*

ORGELSTÜCKE.

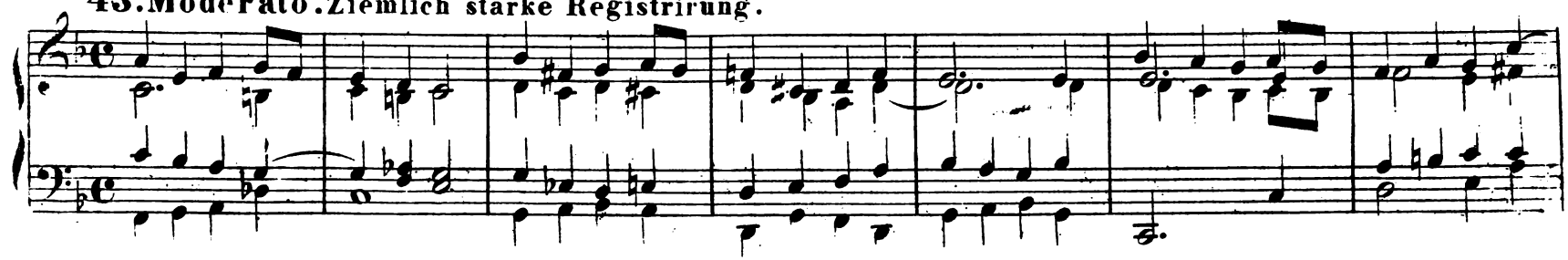
41. Larghetto. 16.8 und 4 füssige Stimmen.

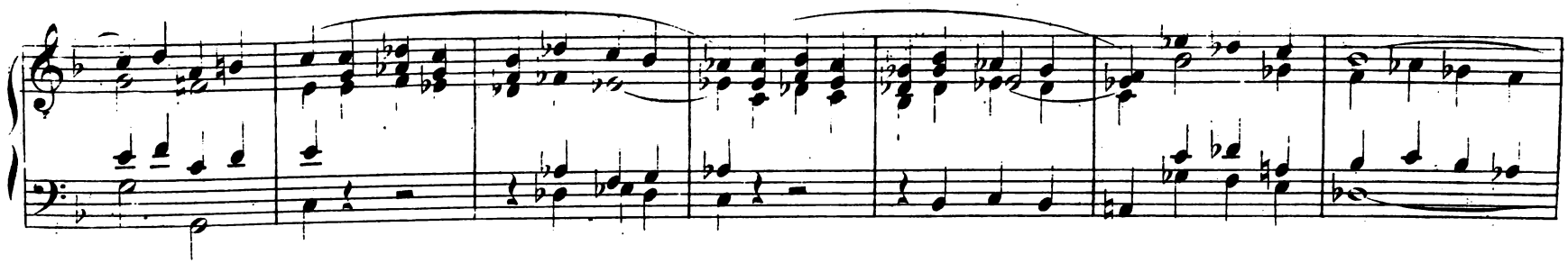


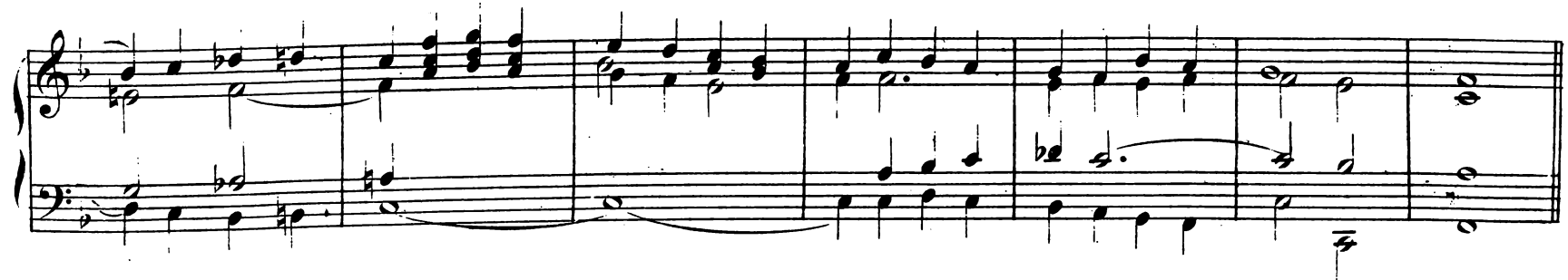
42. Andante. Volles Werk.



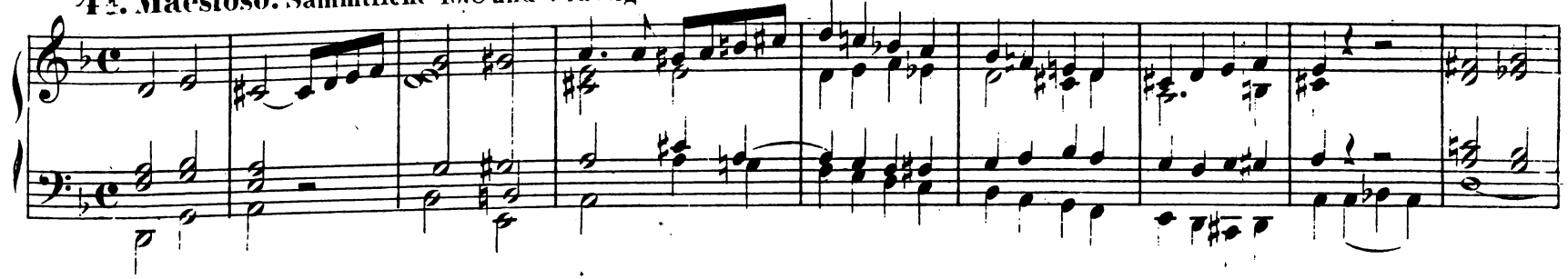
43. Moderato. Ziemlich starke Registrirung.

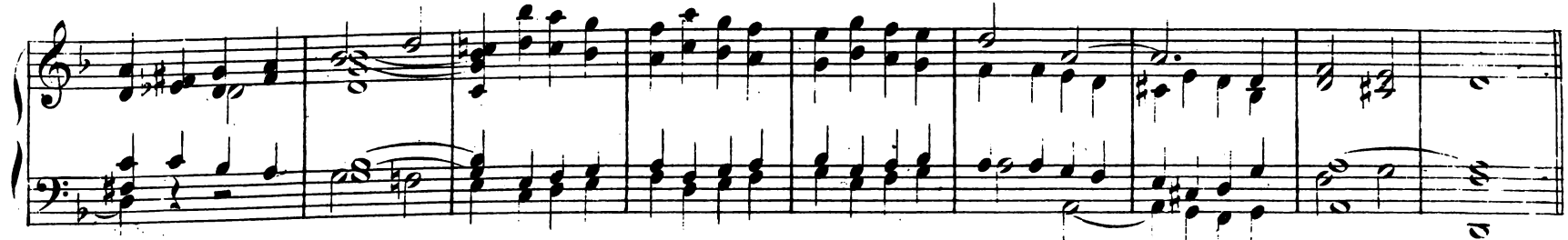




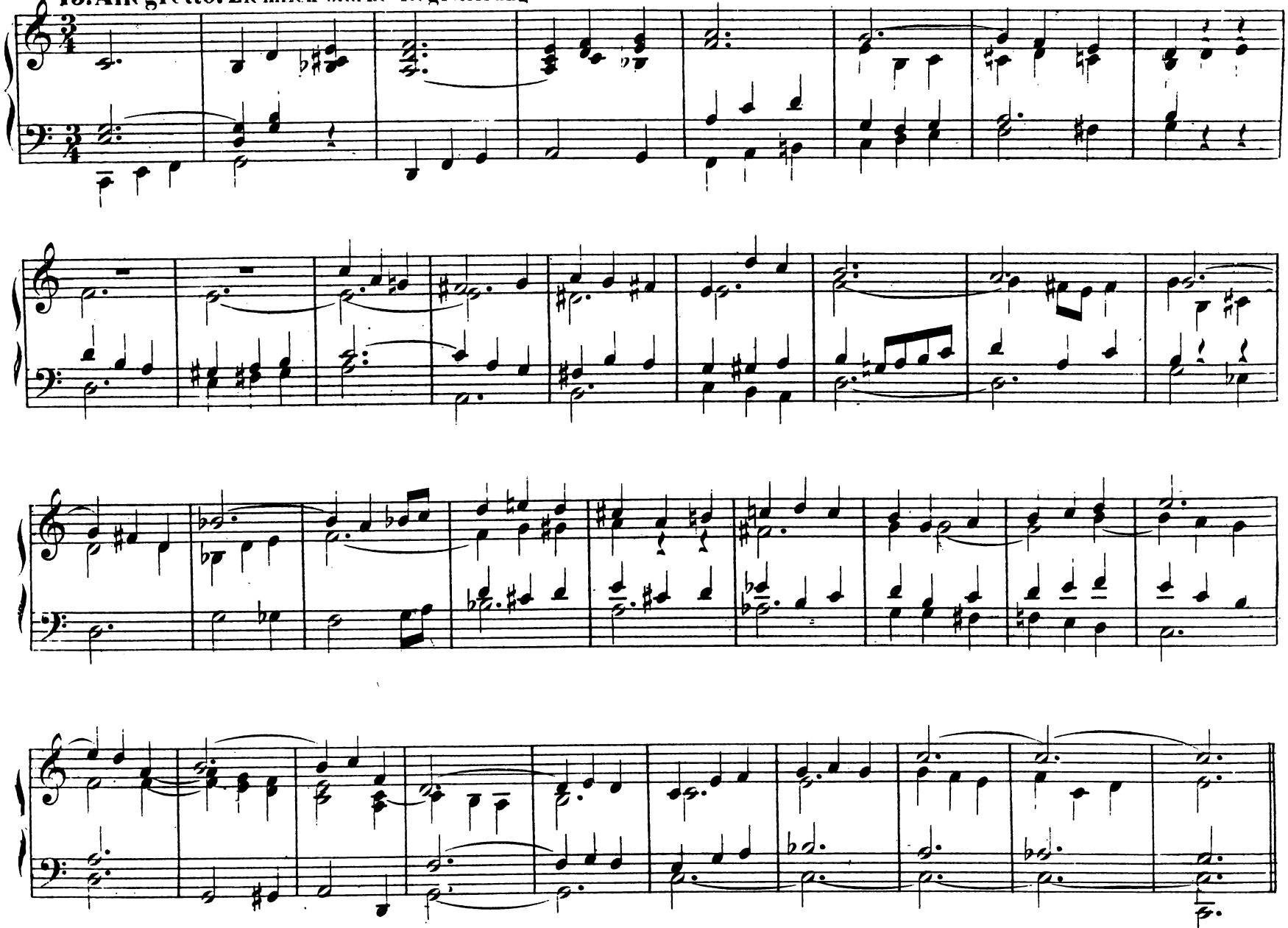


11. Maestoso. Sämmtliche 16.8 und 4 füssige Stimmen.

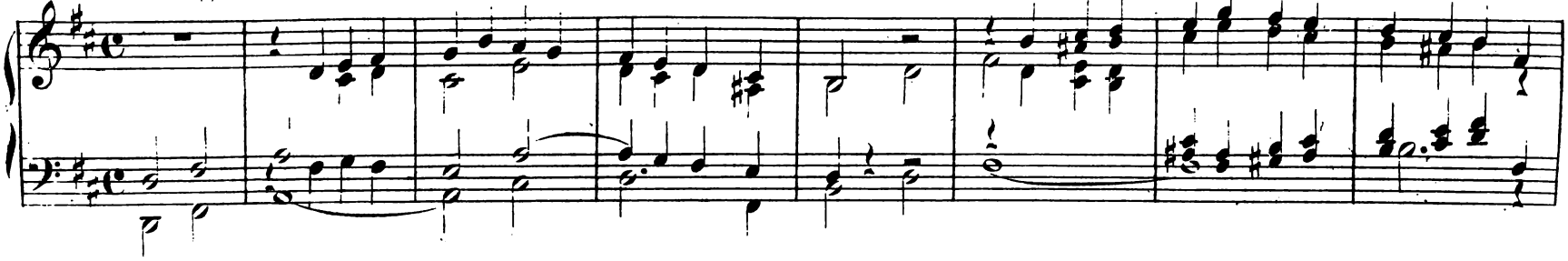


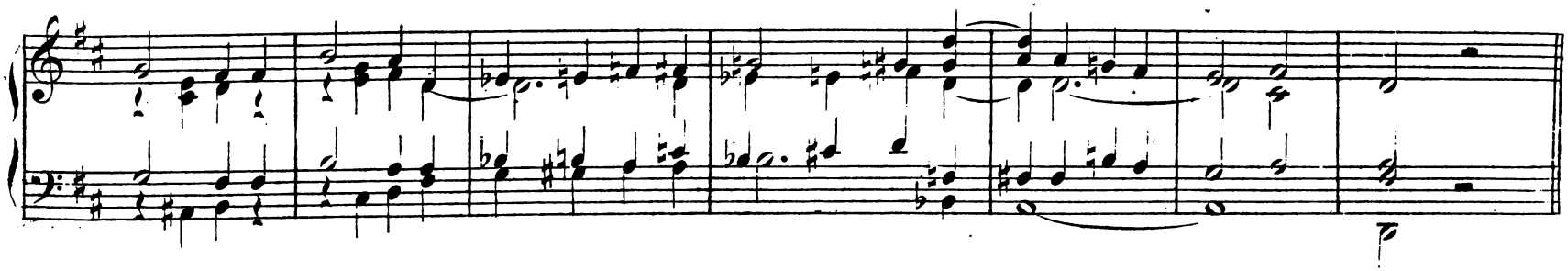


15. Allegretto. Ziemlich starke Registrirung.

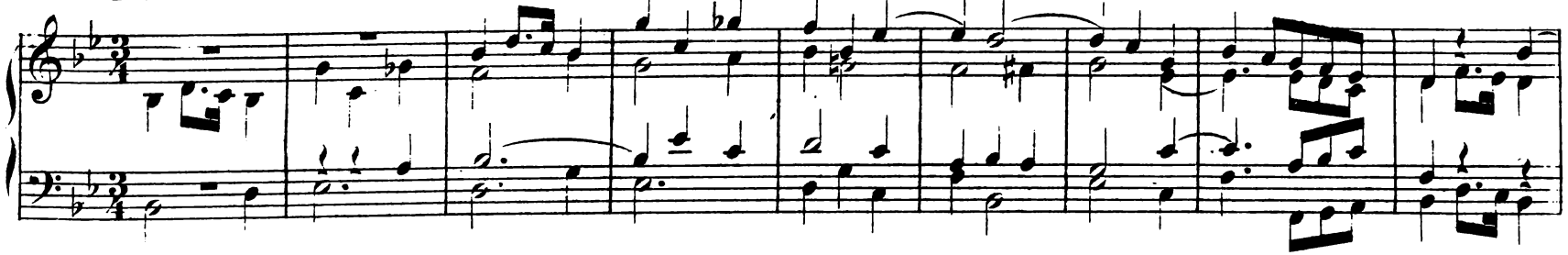


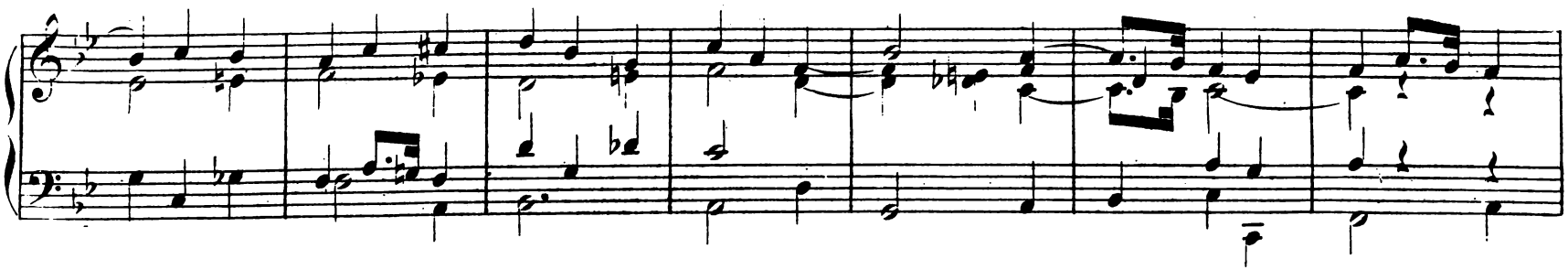
46. Allegro. Volles Werk.

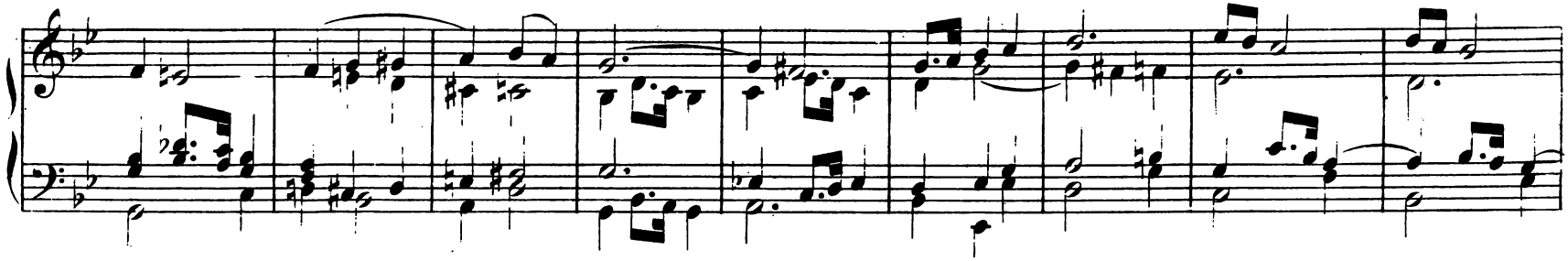


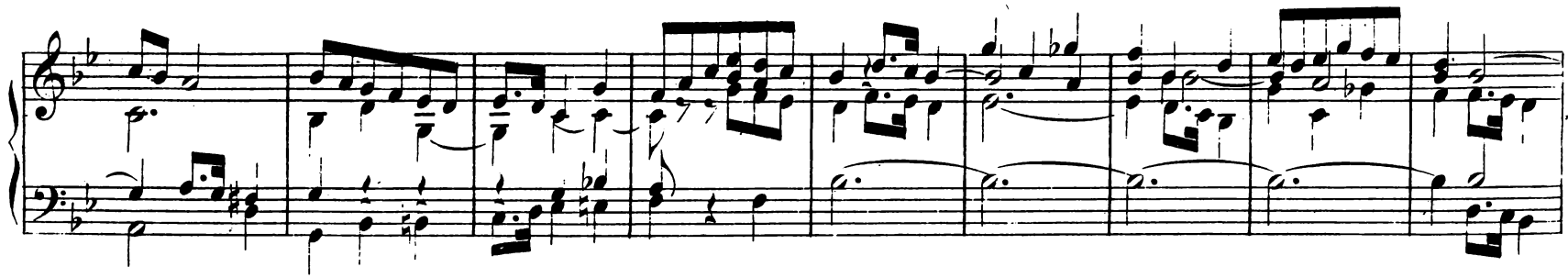


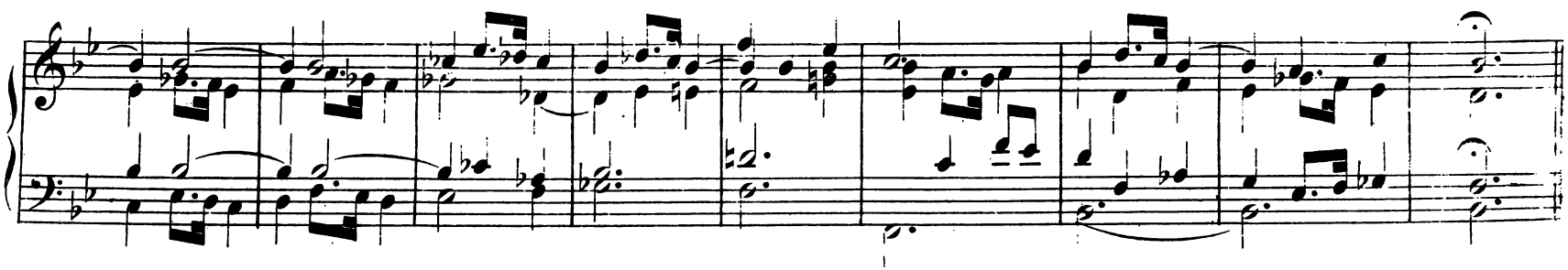
47. Andante. 3 oder 4 achtfüssige Labialstimmen.



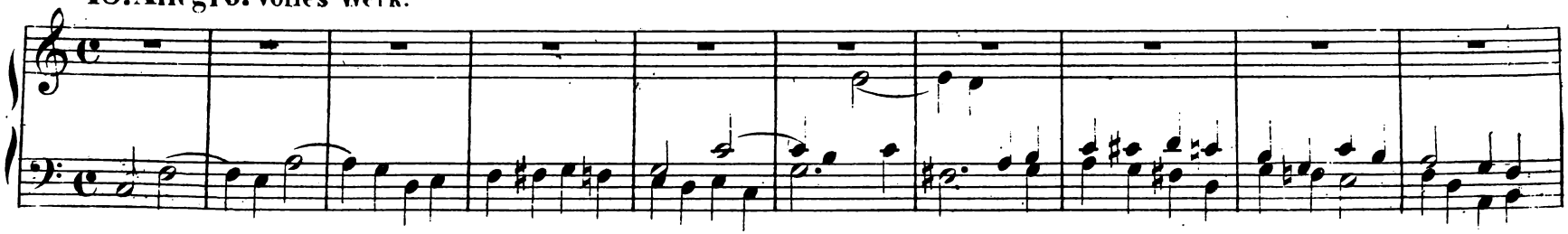


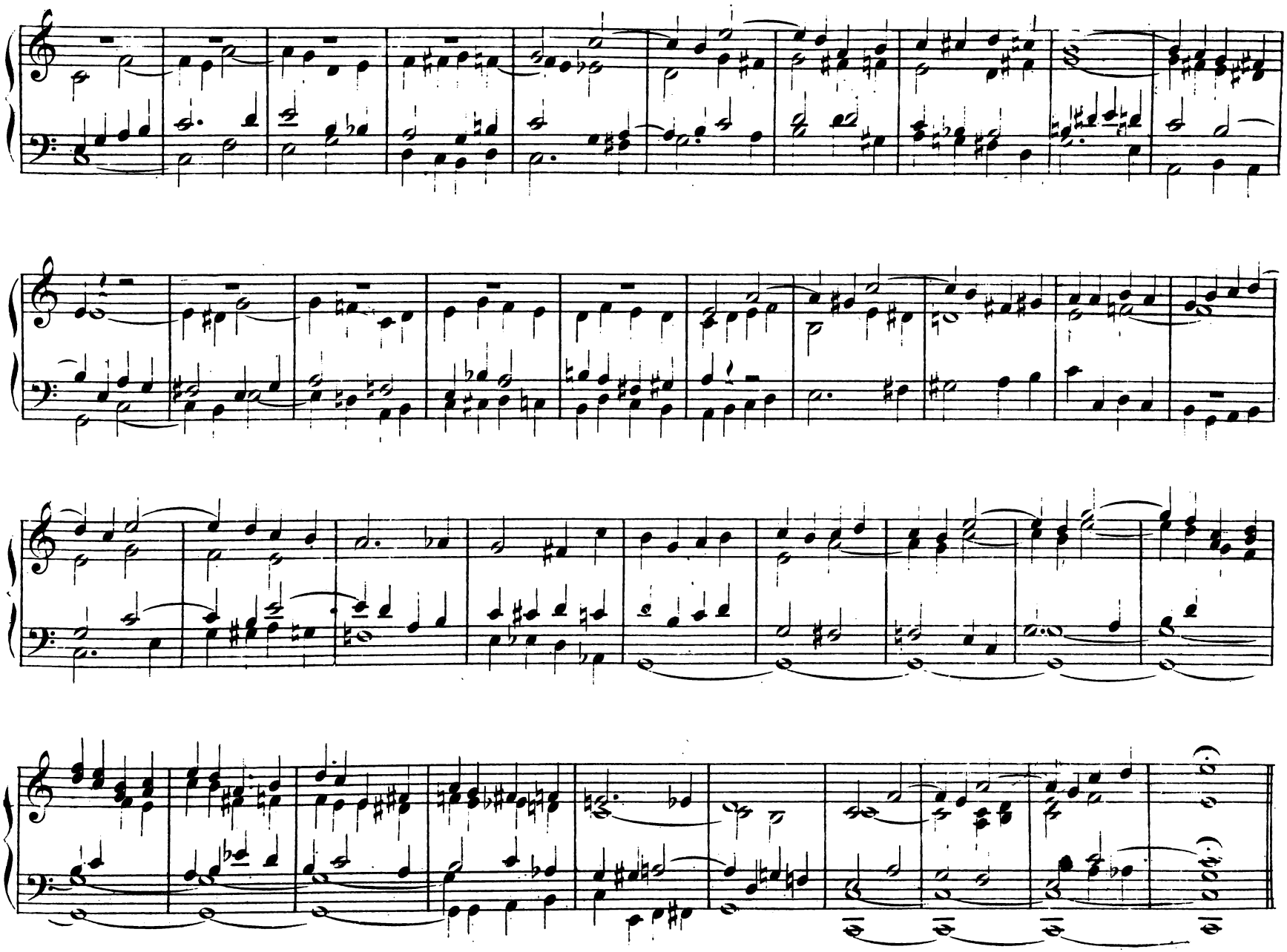




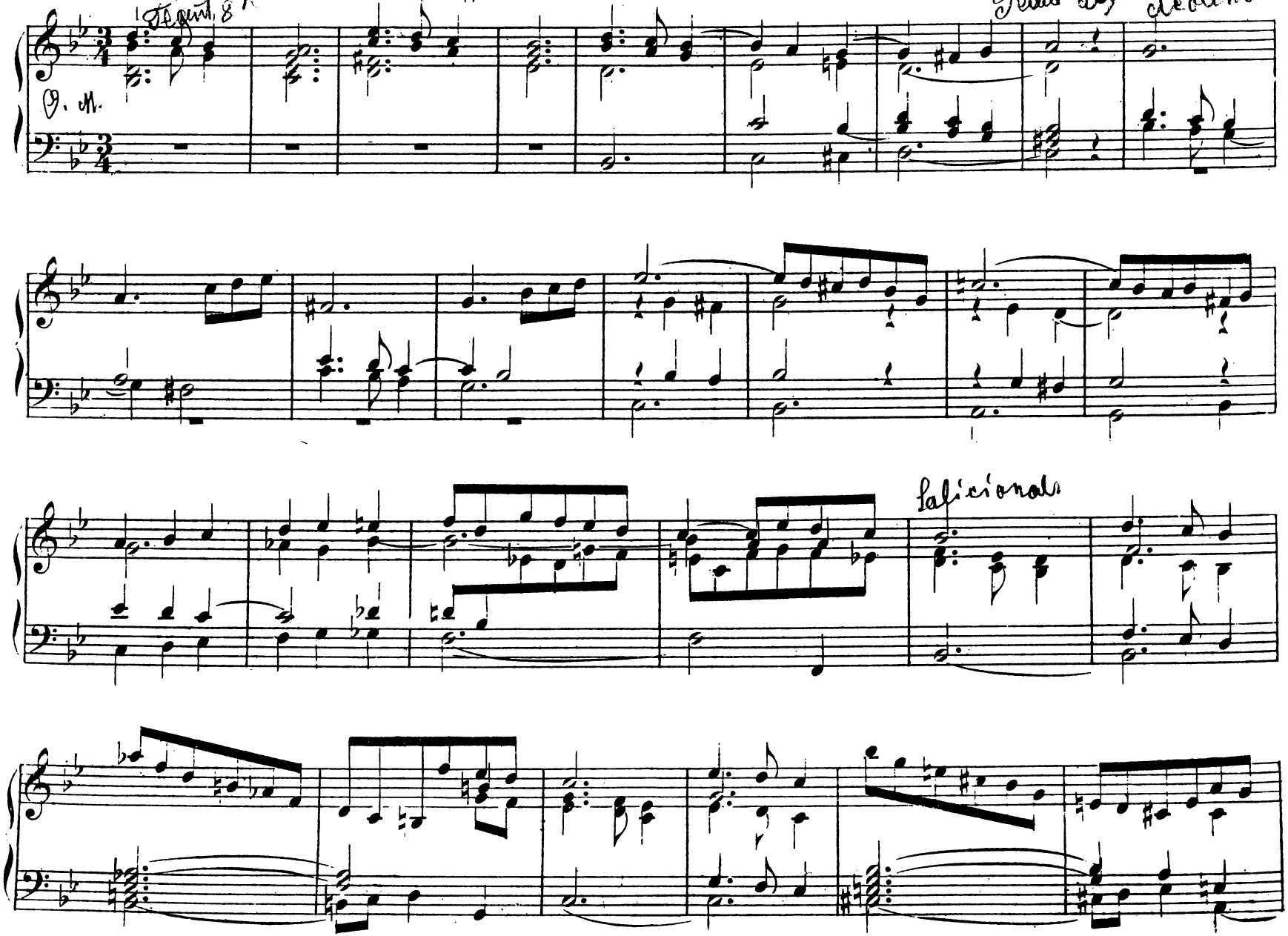


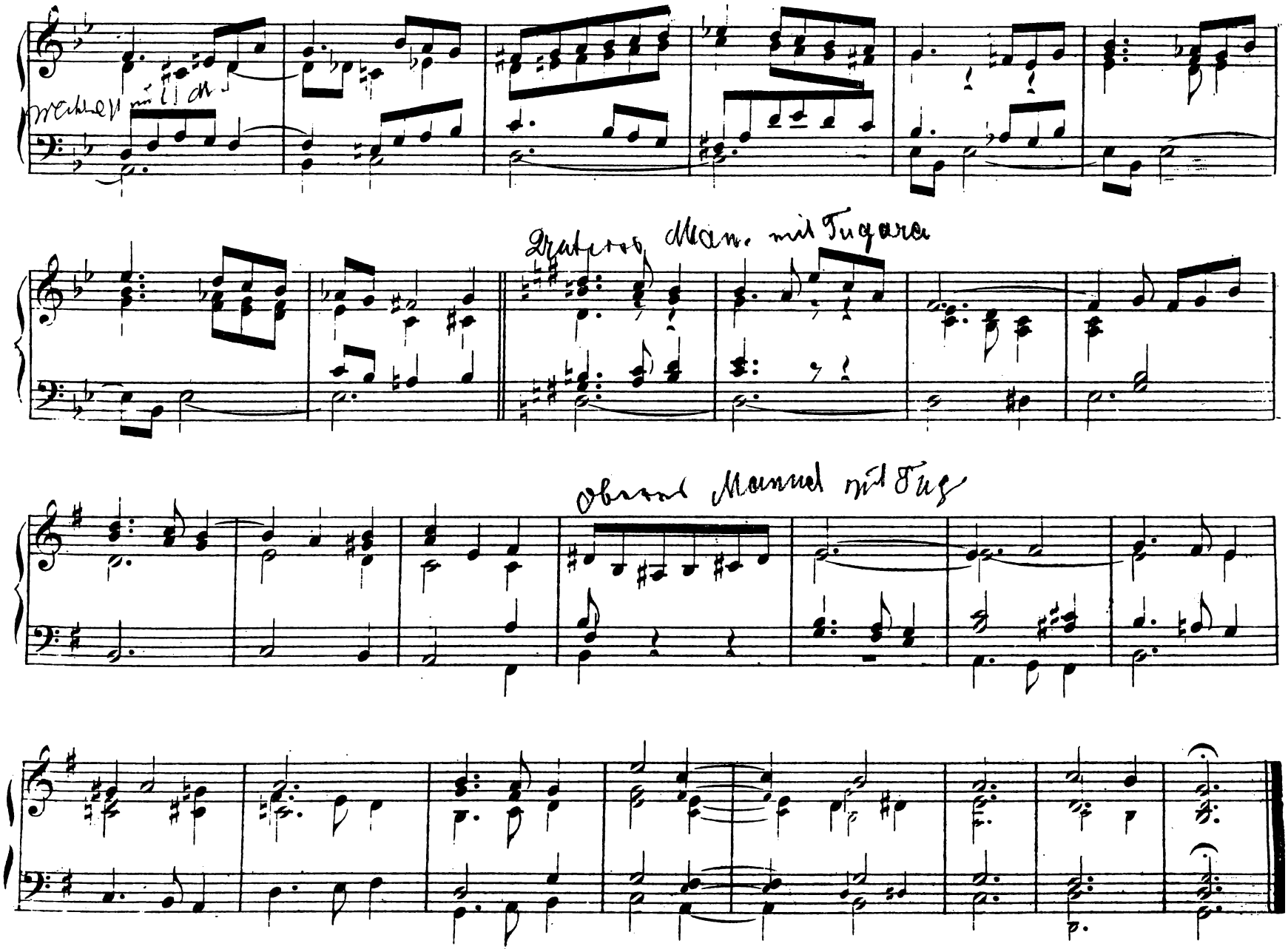
48. Allegro. Volles Werk.





19. Andante sostenuto. 4 achtfüssige Stimmen und eine 4 füss. Flöte.




Oberes Manual mit Tug

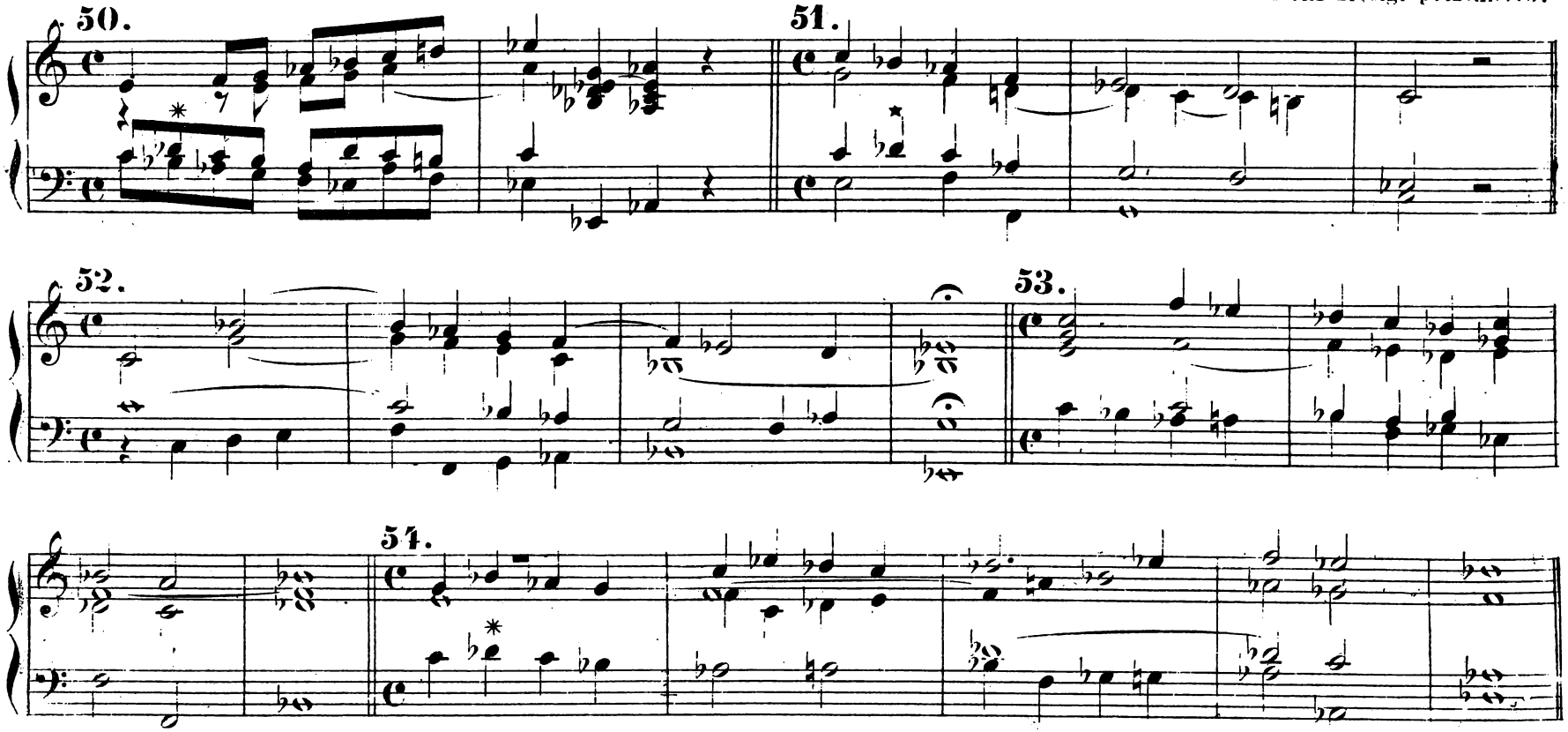
MODULATIONEN.

Modulationen in die Tonarten entfernterer Verwandtschaftsgrade.

Unter dieser Bezeichnung verstehe ich solche Modulationen, die über den 2ten Verwandtschaftsgrad hinausgehen. Da bei ihnen bekanntlich nicht alle zwischen der gegebenen und der Schlusstonart, im Quintenzirkel liegenden Tonarten berührt werden dürfen, so sollen nachstehend einige Mittel angegeben werden, die beiden zu verbindenden Tonarten auf andere Weise einander näher zu bringen.

a) Jeder Durdreiklang gehört als Dominantenharmonie zu 2 Tonarten, welche identisch sind, d.h. eine und dieselbe Tonika haben. So ist z.B. der C dur Dreiklang Dominantakkord von F dur und F moll. Bezieht man ihn nun auf das der Verwandtschaft nach entferntere F moll, wobei der kleine Nonenakkord sehr wichtige Dienste leistet, - so ist es sehr leicht, durch letzteres nach As dur, C moll, Es dur, B moll und Des dur, d. h. in alle mit F moll im ersten Grade verwandten Tonarten zu gelangen, z.B.

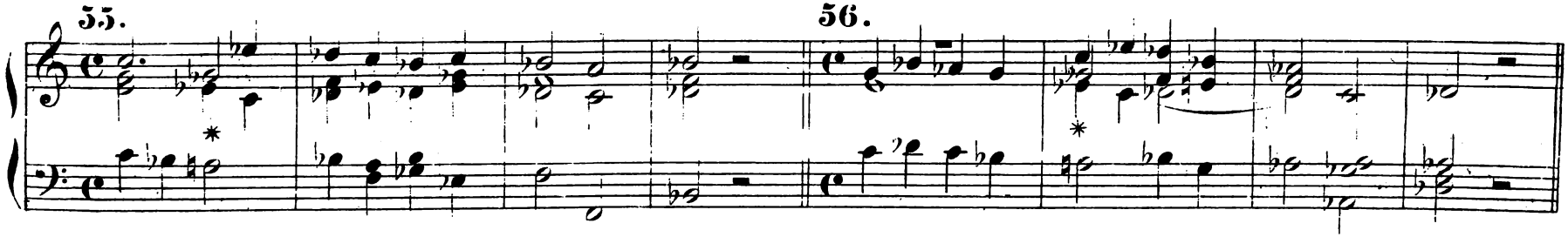
Moritz Brosig, Op. 32. Lief. 3.



In den beiden letzten Beispielen kann man auch statt des F moll Dreiklanges die Dominantenharmonie von B moll eintreten lassen. Die Dominantenharmonie von F moll lässt sich dann, mit Uebergehung (Auslassung, Elision) des F moll Dreiklanges unmittelbar in die Dominantenharmonie von B moll auf, wie aus den folgenden zwei Beispielen zu ersehen.

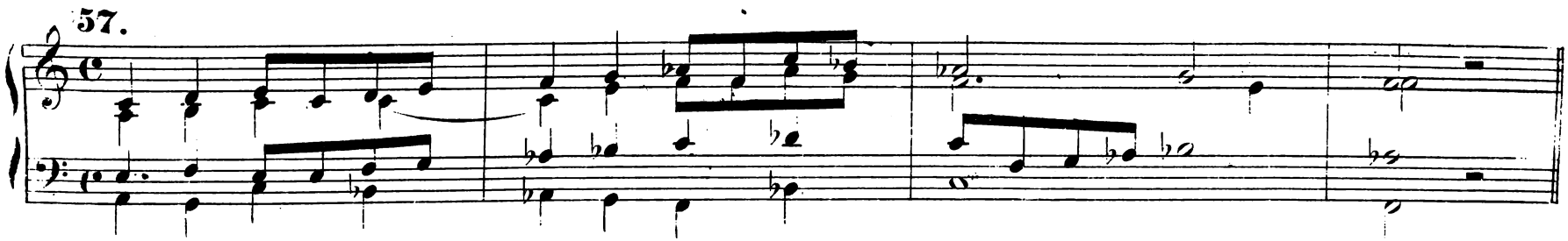
55.

56.



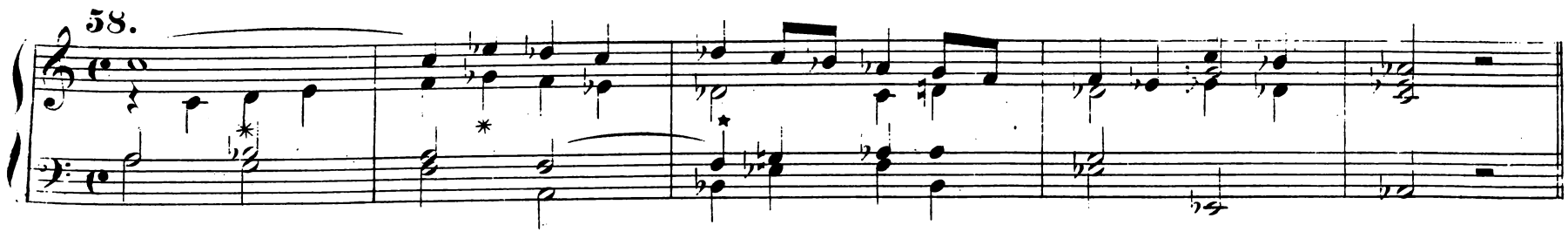
Ist die Tonart, von der ausgegangen wird, eine Molltonart, so hat man nur nöthig nach einer nahe liegenden Durtonart zu moduliren, und von dieser aus die Modulation in der oben angegebenen Weise weiter zu führen, z.B.

57.



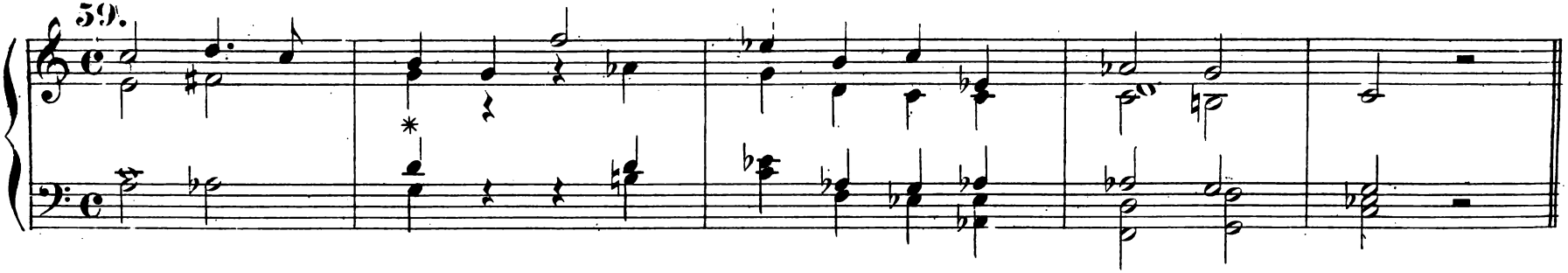
Hier ist die Modulation zunächst nach der Paralleltonart, C dur, und von da nach F moll, zu welchem der C dur Akkord als Dominantenharmonie gehört, geführt worden

58.



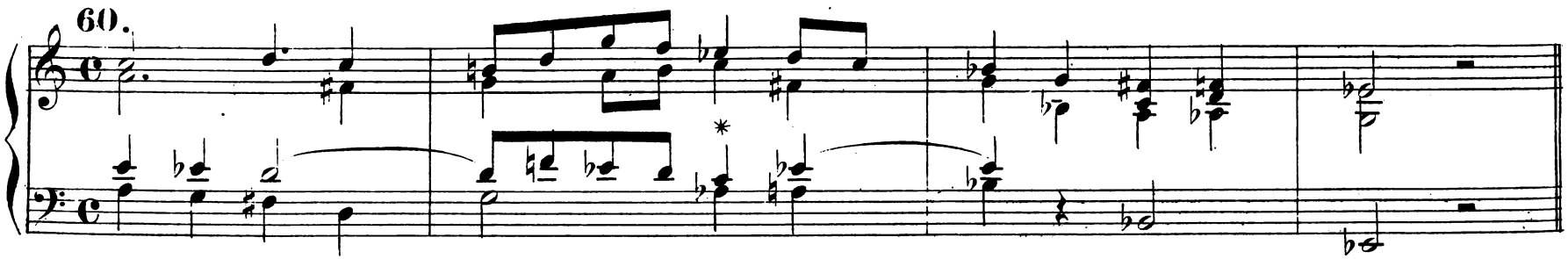
In diesem Beispiele geht die Modulation zunächst nach F dur, (mit A moll im ersten Grade verwandt,) von hier mittelst des kleinen Nonenakkordes nach B moll, zu welchem der F dur Dreiklang als Dominantenharmonie gehört. B moll ist aber im ersten Grade mit der Schlusstonart As dur verwandt, womit der Satz, nachdem vorher der Trugschluss gemacht worden ist, abschliesst.

59.



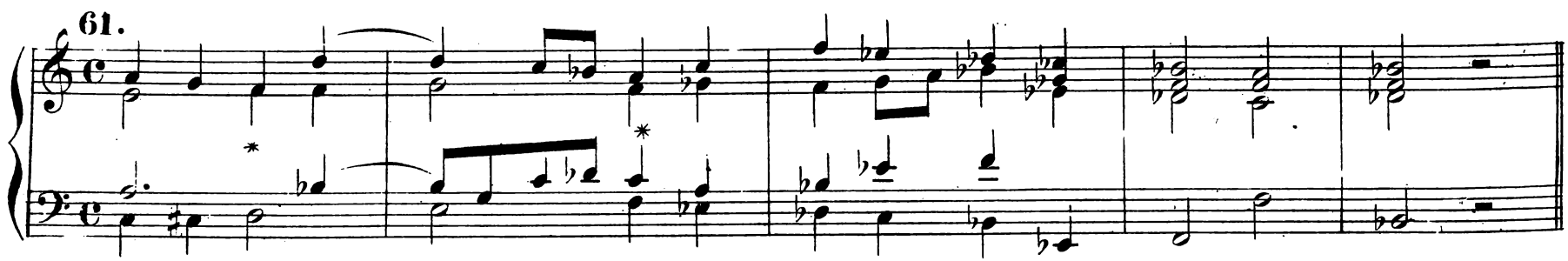
Hier ist die Modulation nach G dur geführt, weil dies die Dominantenharmonie von C moll ist.

60.



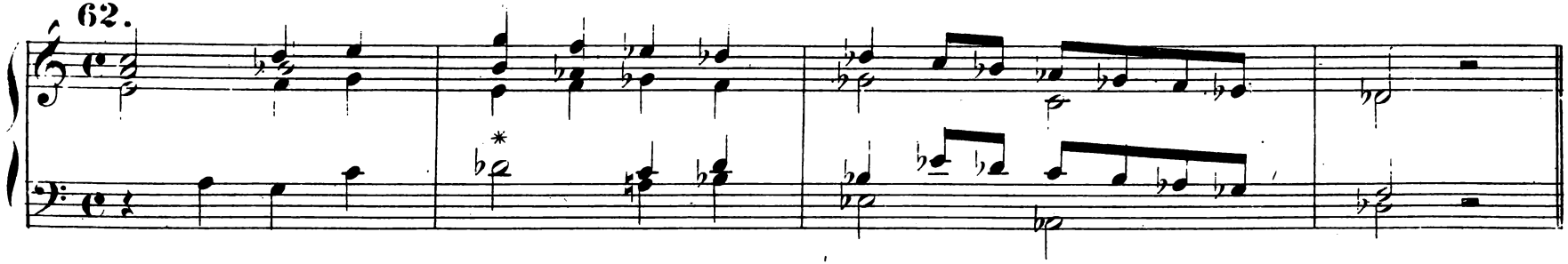
In vorstehendem Beispiele wendet sich die Modulation ebenfalls zunächst nach G dur und dann - mittelst Trugschluss - nach C moll, weil die Schlusstonart - Es dur, - die Parallelltonart, also die nächste Verwandte von C moll ist.

61.



Die Tonarten welche hier die Hauptmodulation vermitteln sind D moll (Subdominante von A moll) und F dur (Parallelltonart von D moll und Dominantenharmonie der Schlusstonart B moll.)

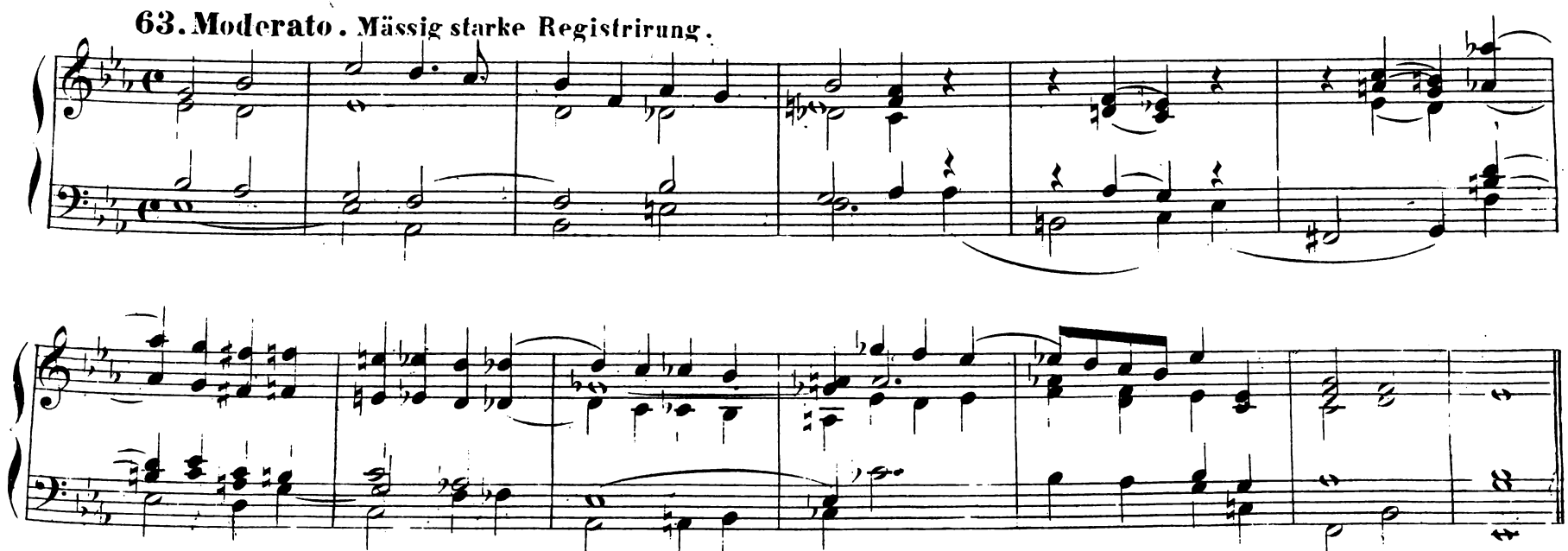
62.



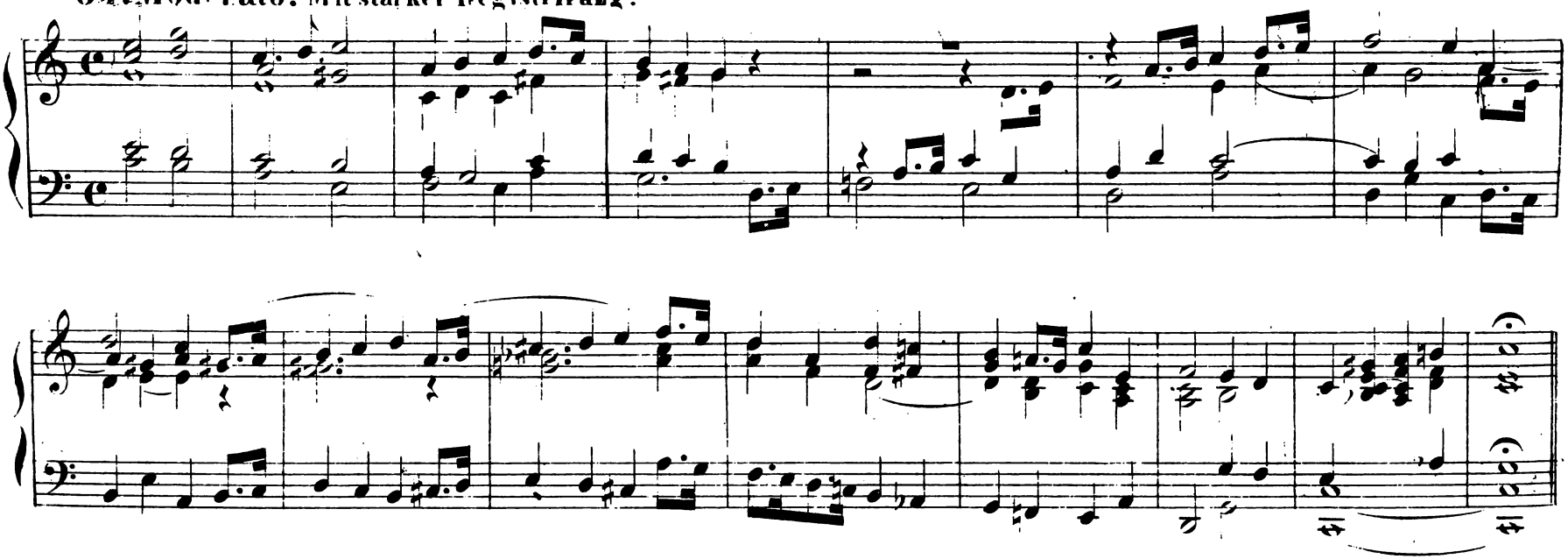
Hier nimmt die Akkordfolge zuerst die Richtung nach F dur, (mit A moll im ersten Grade verwandt.) In dem Moment, wo die Auflösung des Hauptseptimen Akkordes nach dem F dur Dreiklang erfolgen sollte, tritt jedoch der Des dur Dreiklang (mit 2 langen Vorschlägen g e, und einem Vorhalt b. ein. Der Eintritt dieses Akkordes rechtfertigt sich dadurch, dass der Hauptseptimen Akkord: a e g b. auch auf F moll bezogen werden kann: die in Rede stehende Akkordfolge ist alsdann weiter nichts, als der gewöhnliche Trugschluss in F moll. Von hier wendet sich die Modulation nach der Tonart B moll, welche im ersten Grade mit F moll und der Schlusstonart, Des dur, verwandt ist.

ORGELSTÜCKE.

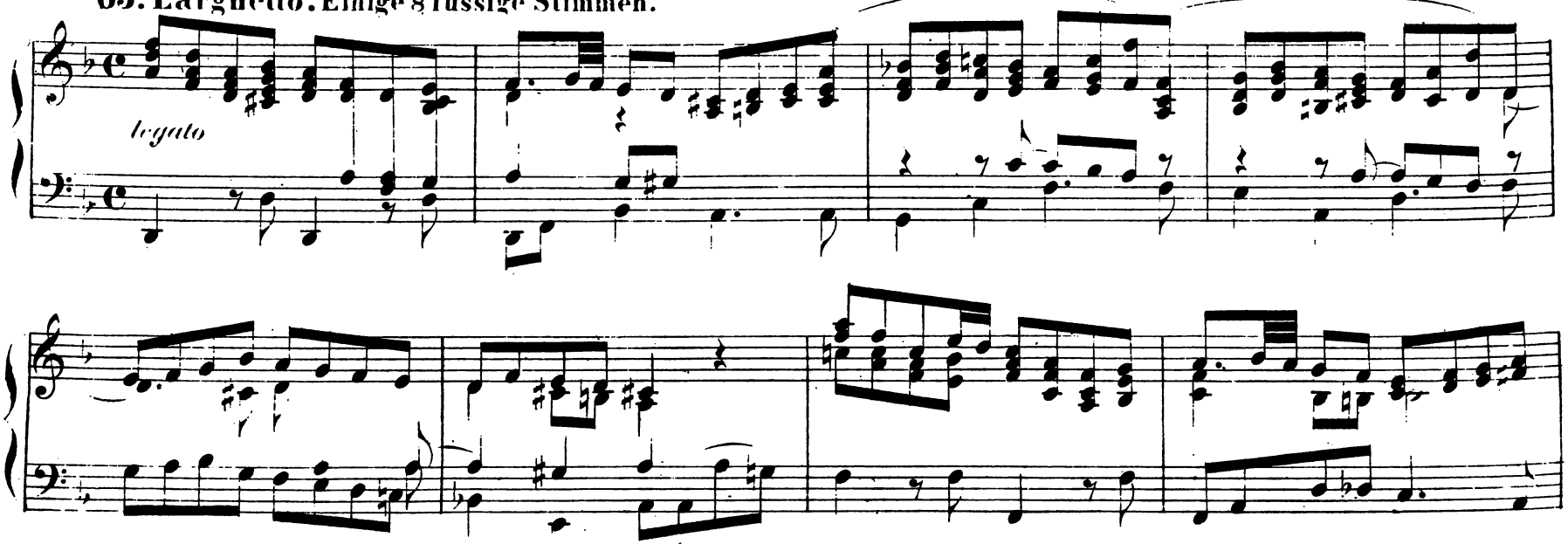
63. Moderato. Mässig starke Registrirung.

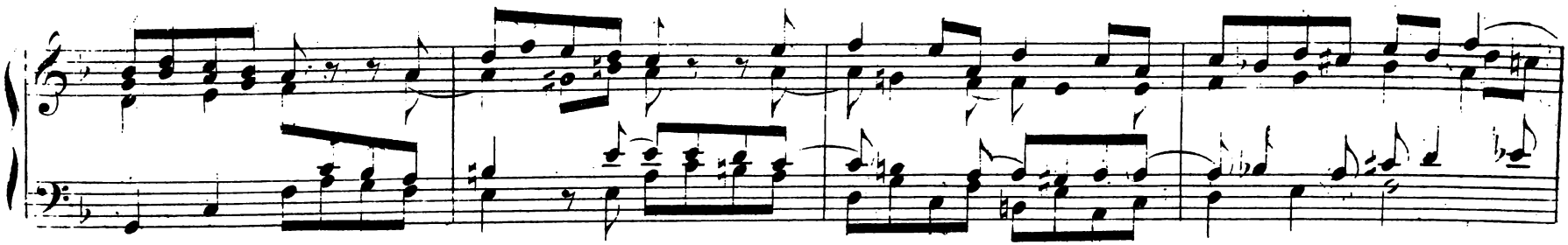


64. **Moderato.** Mit starker Registrirung.

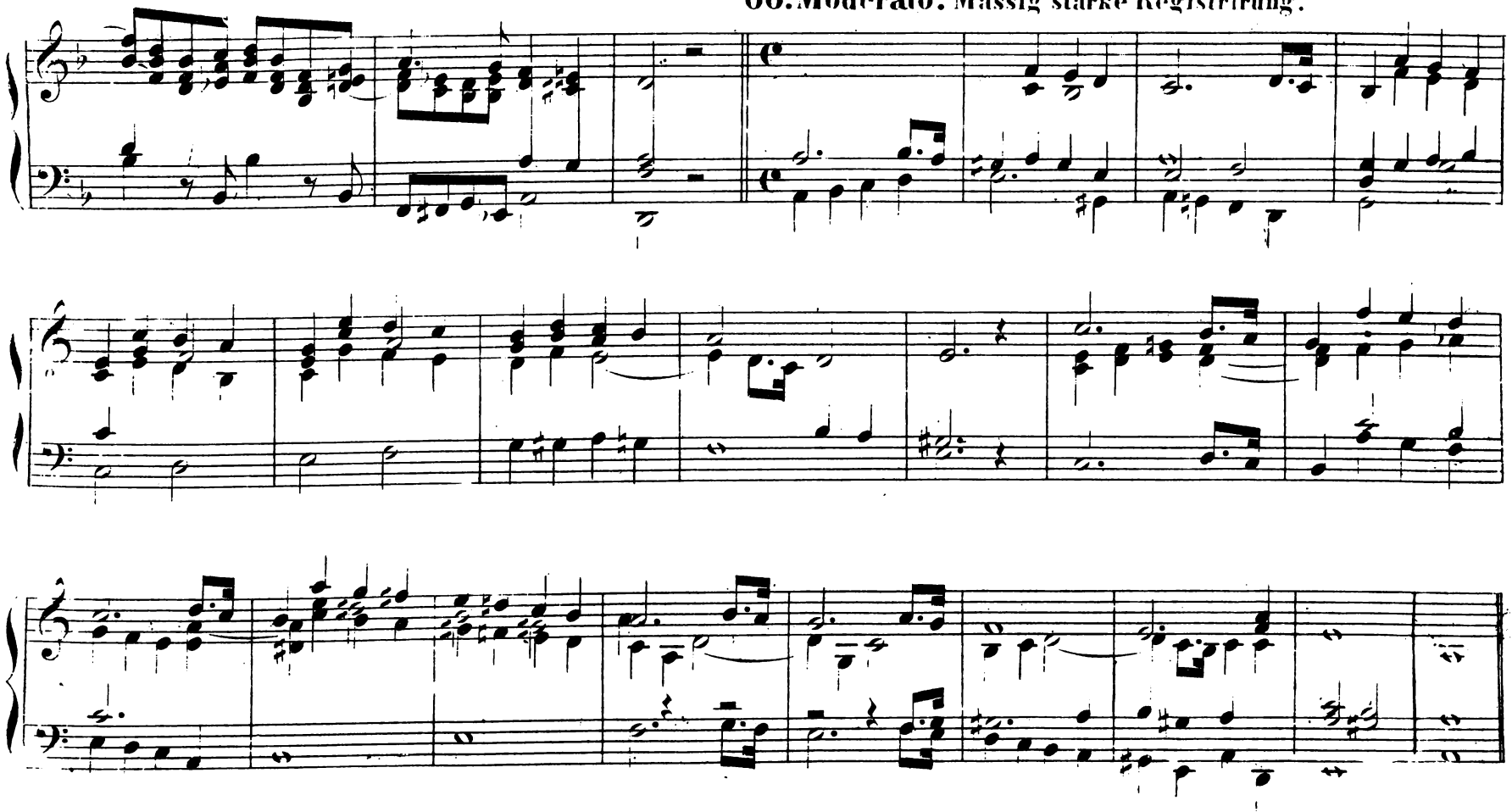


65. **Larghetto.** Einige 8 füssige Stimmen.

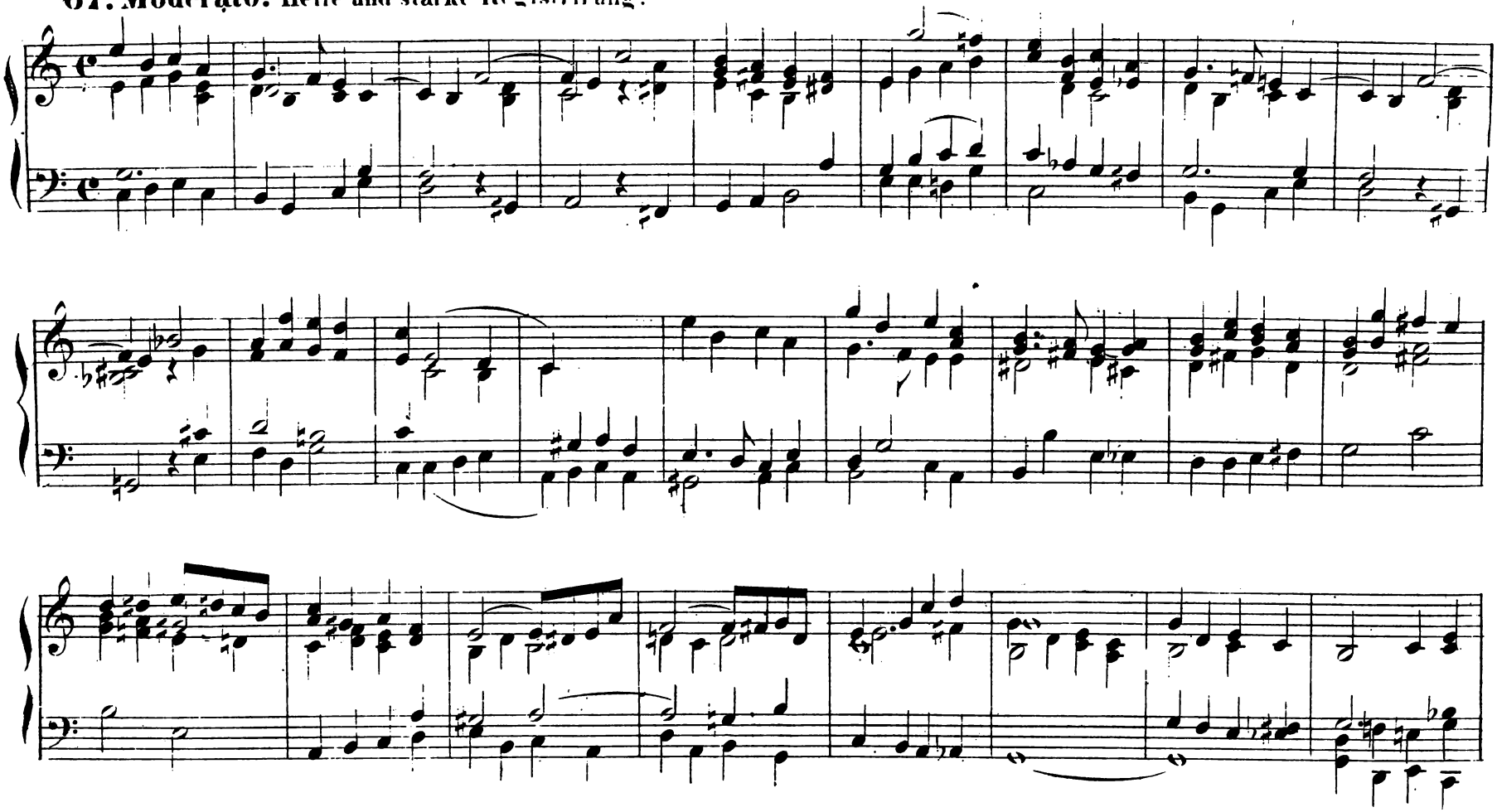




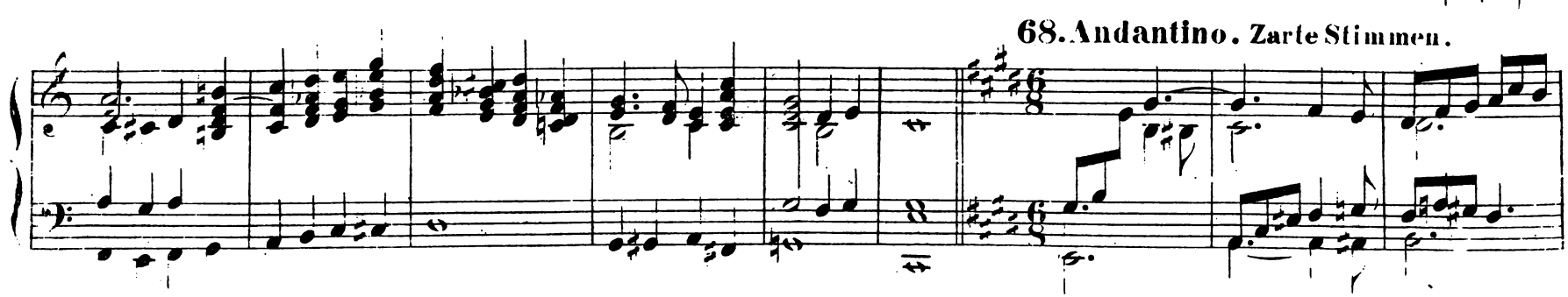
66. **Moderato.** Mässig starke Registrirung.

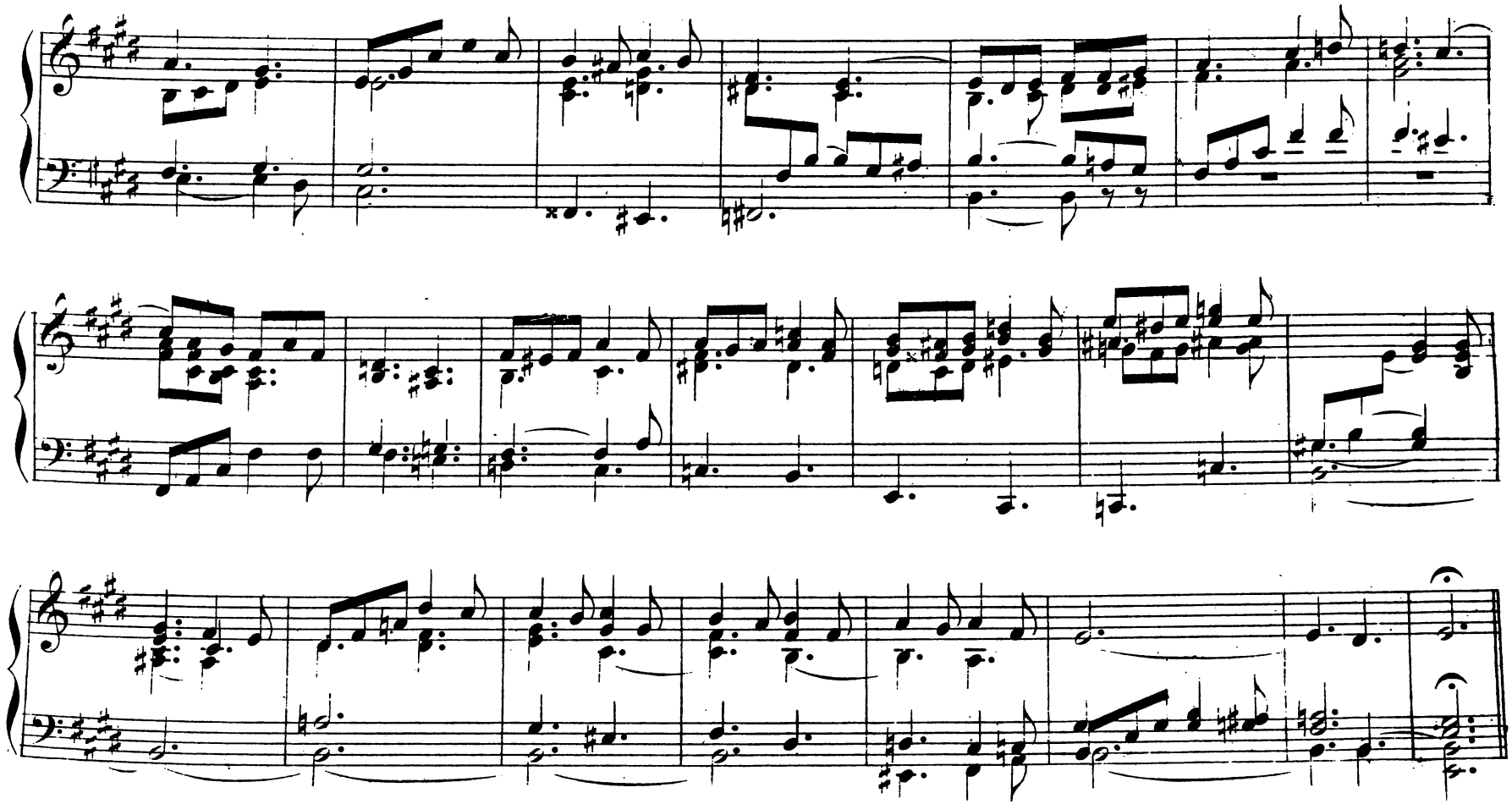


67. Moderato. Helle und starke Registrirung.

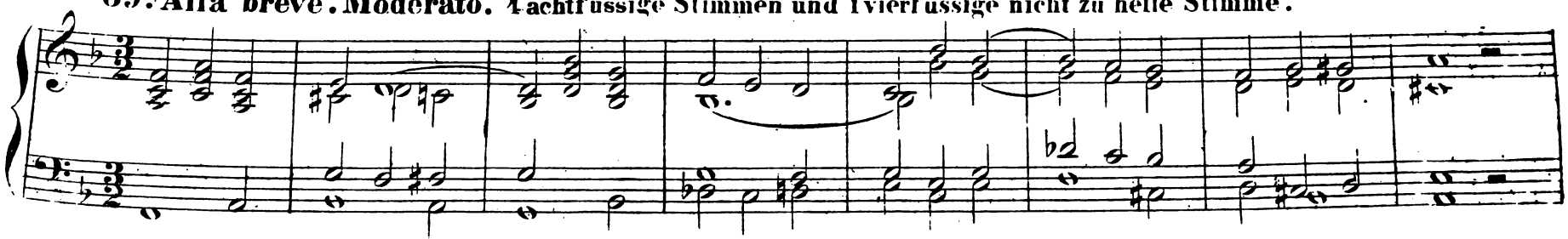


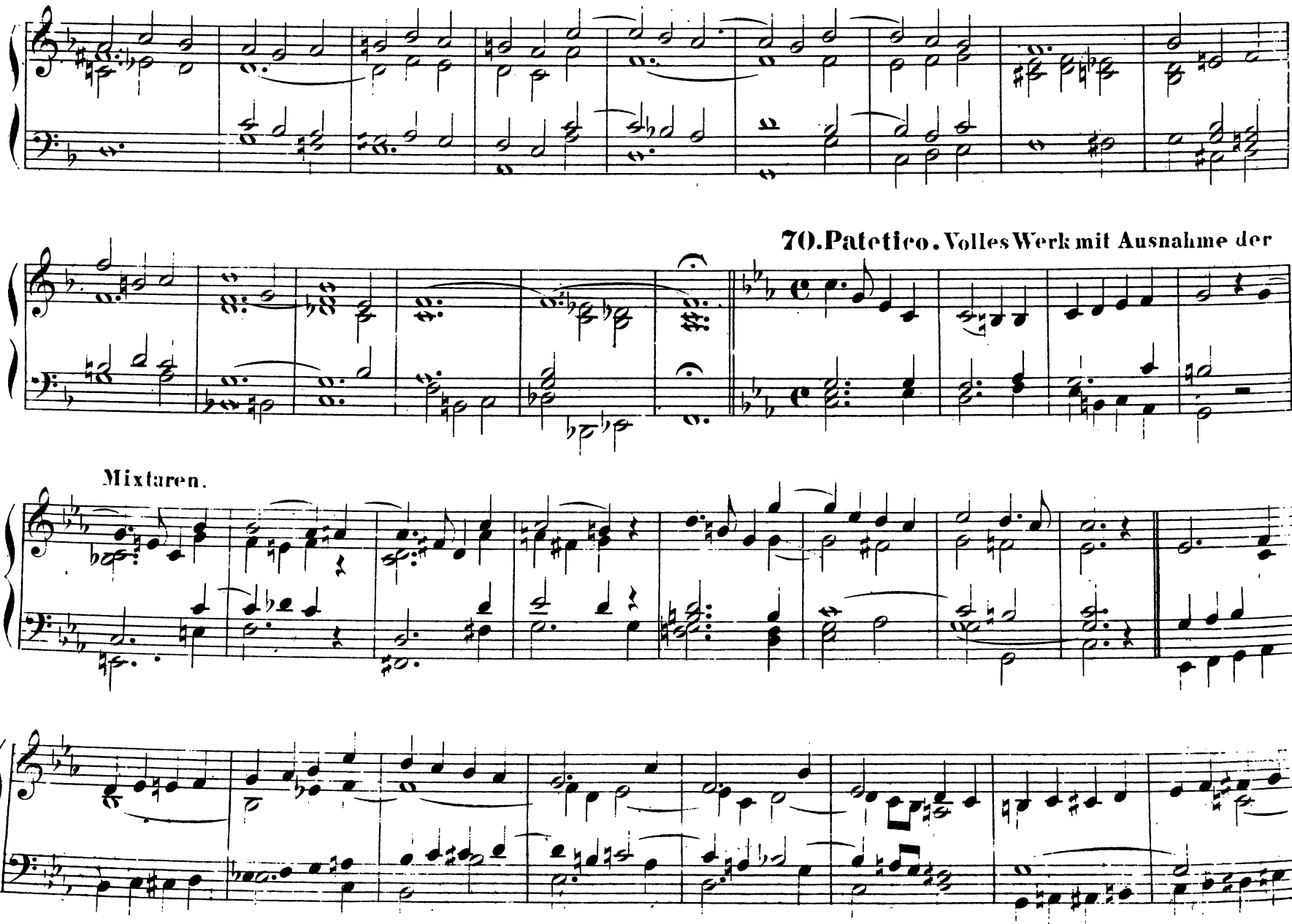
68. Andantino. Zarte Stimmen.

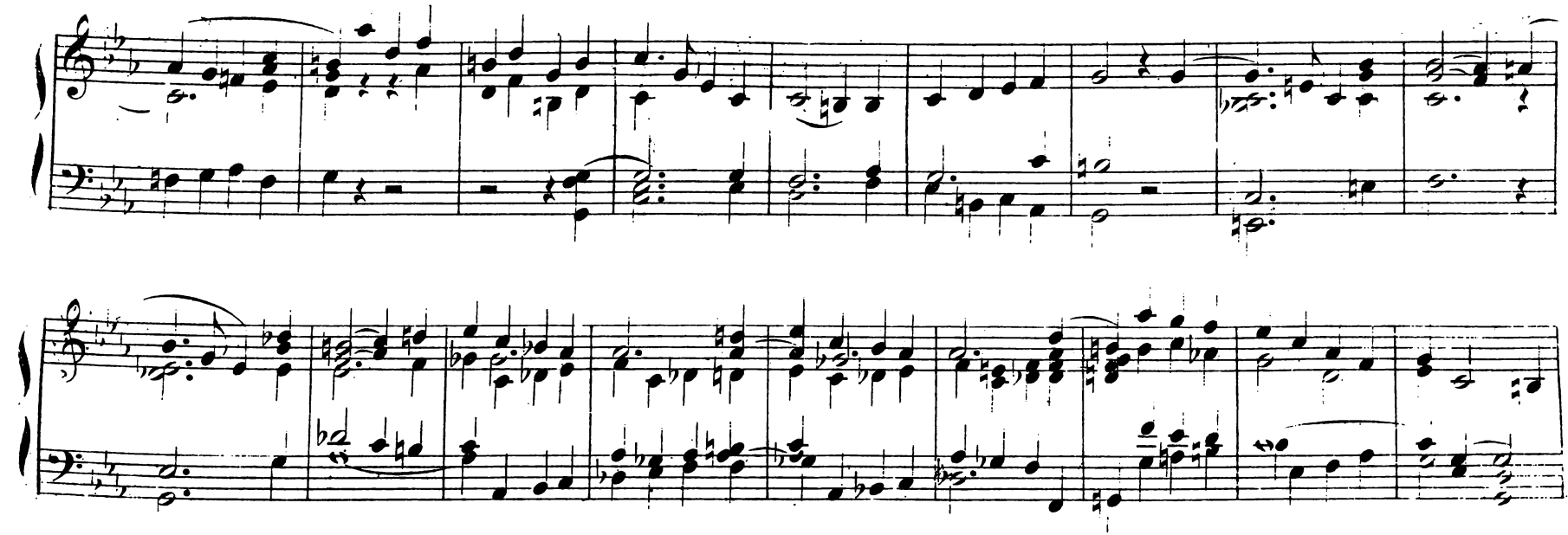




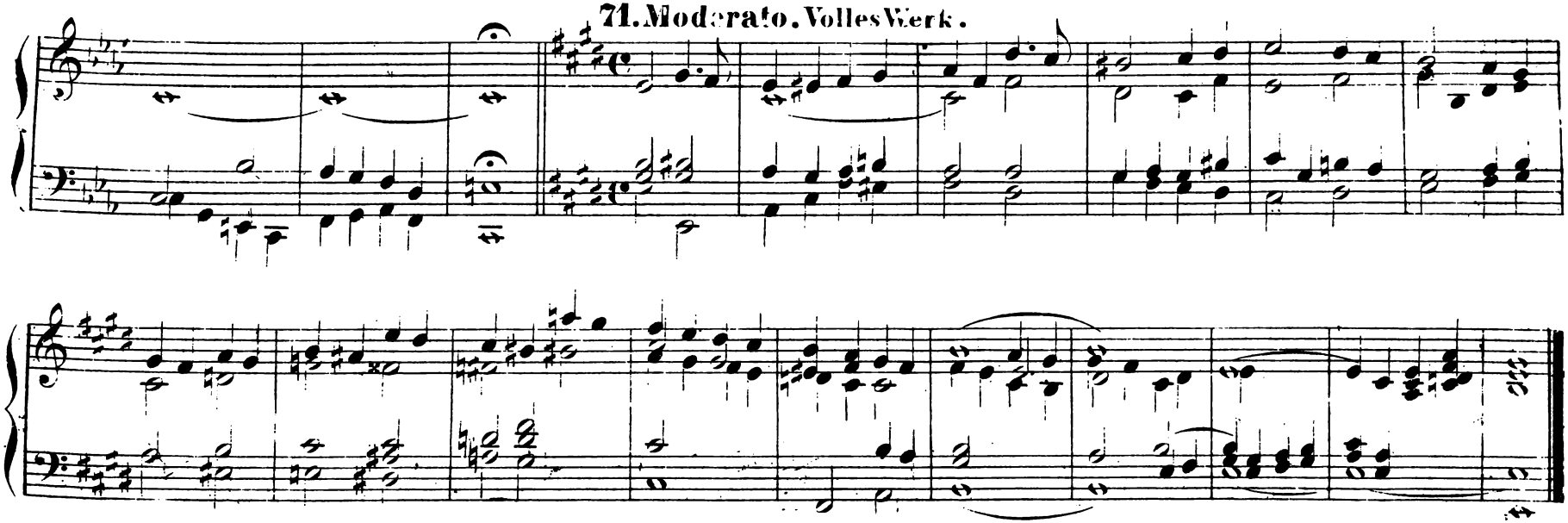
69. **Alla breve. Moderato.** 4achtfüssige Stimmen und 1vierfüssige nicht zu helle Stimme.




70. Patetico. Volles Werk mit Ausnahme der
Mixturen.



71. Moderato. Volles Werk.



MODULATIONEN.

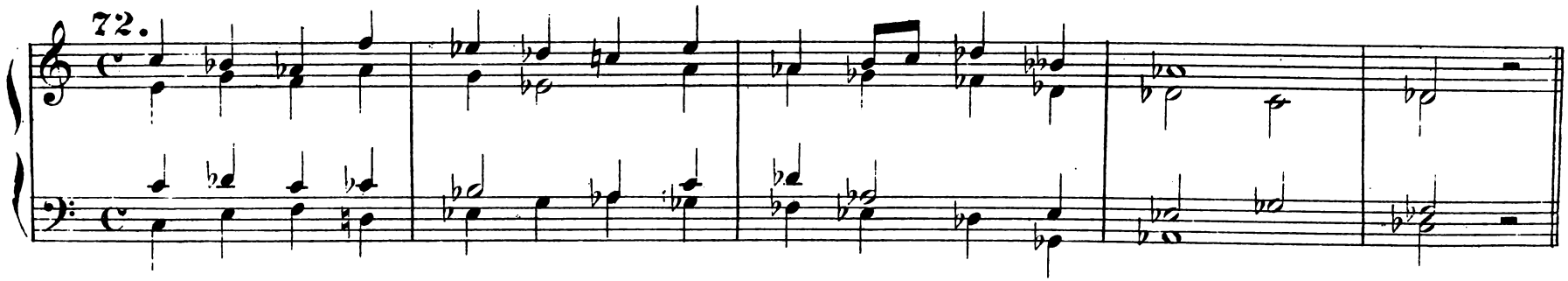
Bringt man die im letzten Heft besprochene Art zu moduliren in einen Modulationssatze wiederholt in Anwendung, so kann man bei zweckmässiger Disposition in jede beliebige Tonart gelangen. Einige Beispiele, bei denen entferntere Verwandschaftsgrade in Aussicht genommen werden, dass anschaulich machen.

Es sei Aufgabe von C dur nach Cis moll zu moduliren.

Disposition: C dur, F moll, As dur, Des moll = Cis moll: (kann in diesem Falle als Des moll geschrieben werden, um die enharmonische Verwechselung in der Notation zu umgehen.)

Moritz Brosig, Op. 32. Lief. 4.

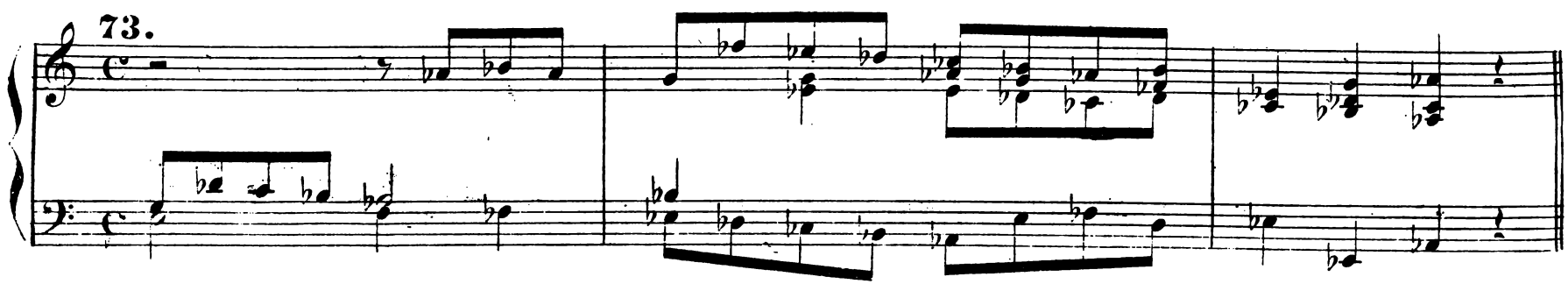
72.



Aufgabe. Von C dur nach Gis moll (= As moll.)

Disposition: C dur, F moll: Von hier statt nach As dur nach As moll = Gis moll.

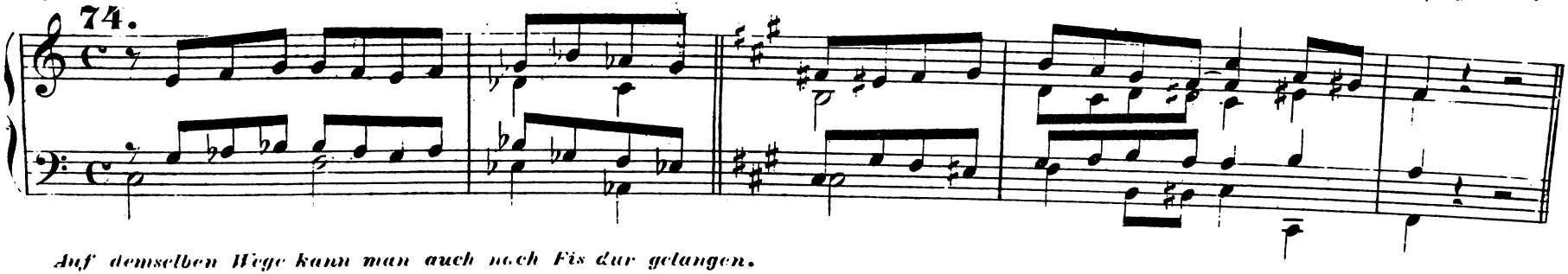
73.



Aufgabe. Von C dur nach Fis moll.

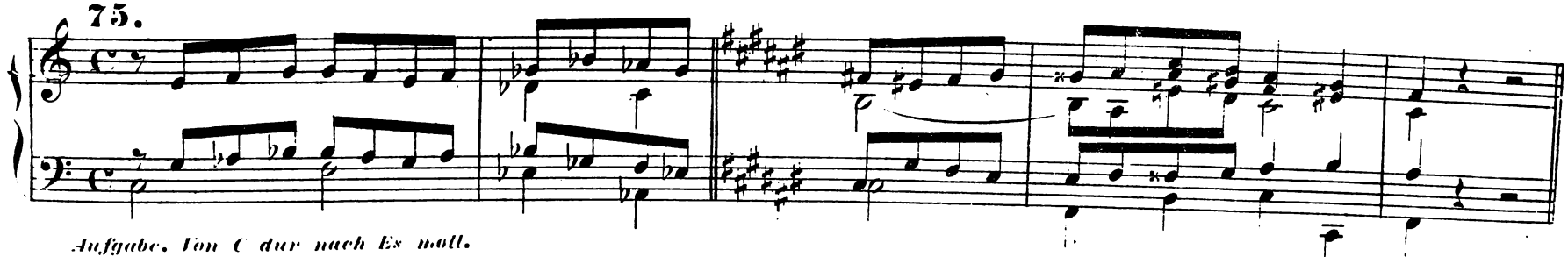
Disposition: C dur, F moll, Des dur, Dreiklang der 6ten Stufe von F moll und enharmonisch in Cis dur verwandelt, gleichzeitig Dominantenharmonie von Fis moll.

74.



Auf demselben Wege kann man auch nach Fis dur gelangen.

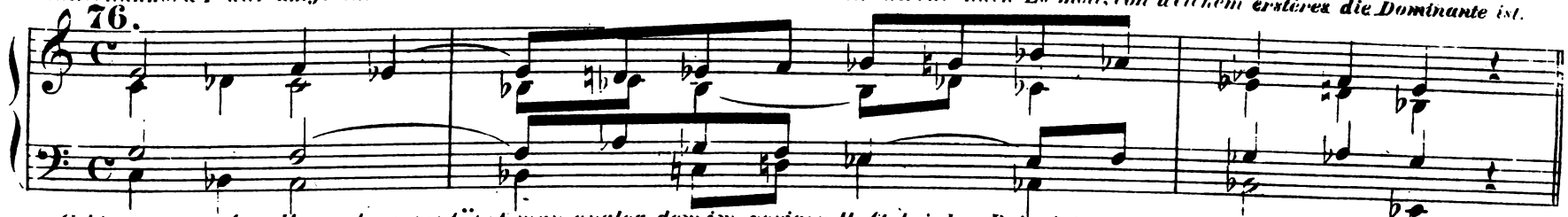
75.



Aufgabe. Von C dur nach Es moll.

Disposition: C dur. Wendung mittelst des kleinen Nonenakkordes nach F moll, aus Rücksicht auf die folgende Tonart (B dur), zum Dominantenakkord F dur umgestaltet. Von B dur aus wendet sich die Modulation direkt nach Es moll, von welchem ersteres die Dominante ist.

76.

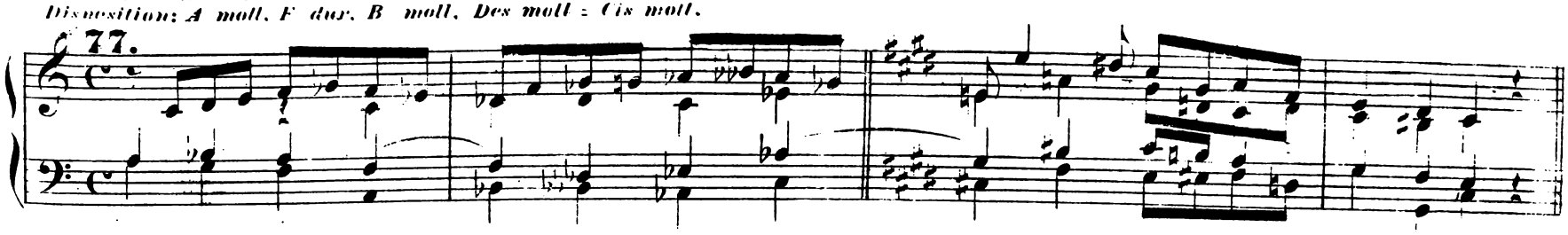


Geht man von A moll aus, dann verfährt man analog dem im vorigen Heft bei den Beispielen 57 bis 62 Gesagten, wie aus nachstehenden Beispielen zu ersehen.

Von A moll nach Cis moll.

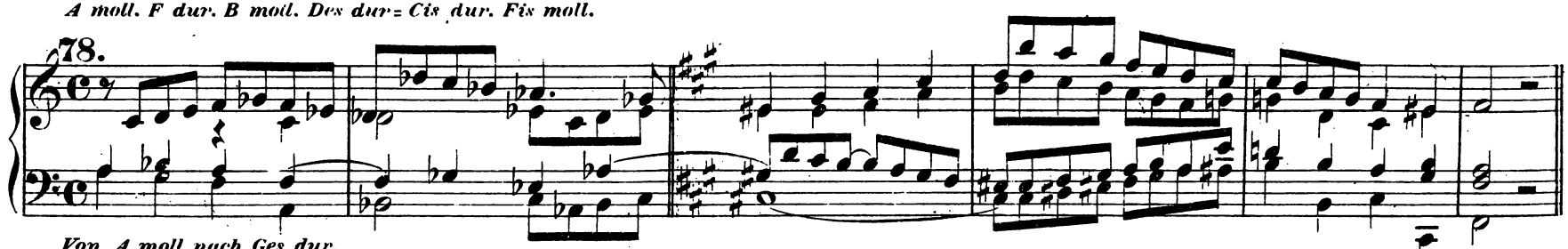
Disposition: A moll, F dur, B moll, Des moll = Cis moll.

77.



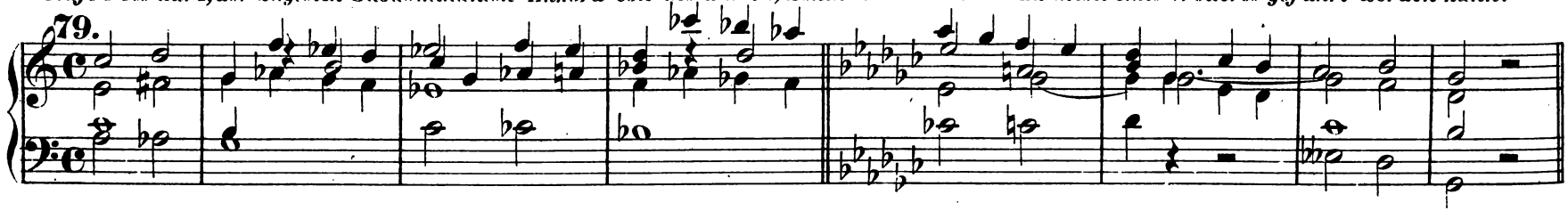
Will man von A moll nach Fis moll, so kann man ziemlich denselben Weg einschlagen. Die Disposition gestaltet sich dann folgendermaassen:
A moll. F dur. B moll. Des dur = Cis dur. Fis moll.

78.



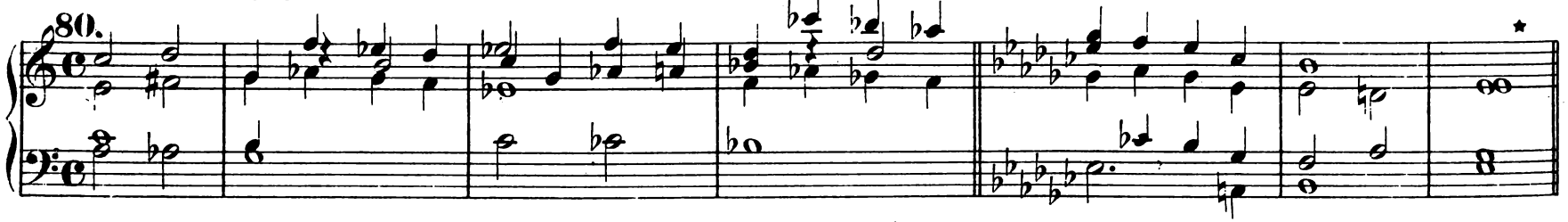
Von A moll nach Ges dur.
Disposition: A moll. Wendung nach dem G dur, Dreiklang als Dominantakkord, nicht nur von C dur, sondern auch von C moll; darauf Wendung nach dem B dur Dreiklang als Dominantakkord von Es moll; unregelmässige Auflösung des Hauptseptimen Akkordes in den Dreiklang der 6ten Stufe - Ces dur -, der zugleich Subdominanten Akkord von Ges dur ist, wohin alsdann die Modulation ohne Weiteres geführt werden kann.

79.



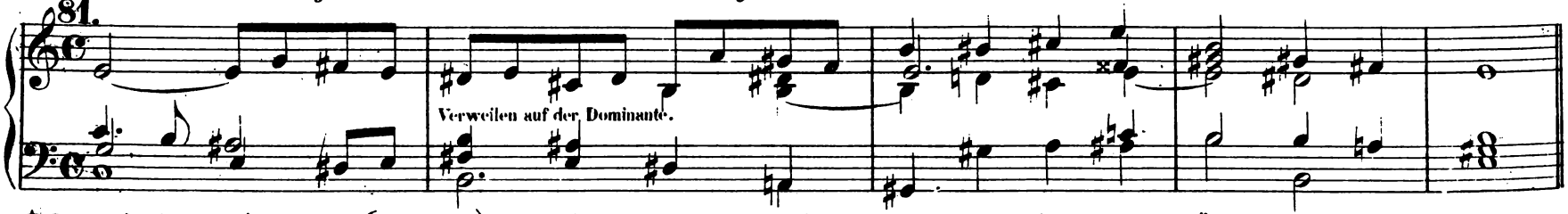
Auf demselben Wege gelangt man auch nach Es moll, wenn der Schluss geändert wird.

80.



Modulationen in entlegenere Tonarten lassen sich ferner dadurch bewerkstelligen, dass man auf dem Dominant - Akkord einer nächstverwandten Tonart verweilt, und sich sodann, statt in diese, in die entfernter liegende identische wendet. Da dieses Verweilen den Zweck hat die Ausgangstonart in den Hintergrund zu stellen und dem Ohr zu entfremden, so müssen hierbei selbstverständlich solche Harmonieen gewählt werden, die nicht rückwirkende Beziehungen haben.
In nachstehendem Beispiele führt die Modulation zunächst nach E moll; durch das Verweilen auf dem Dominant - Akkord wird die Ausweichung nach der weiterliegenden identischen Tonart E dur ermöglicht.

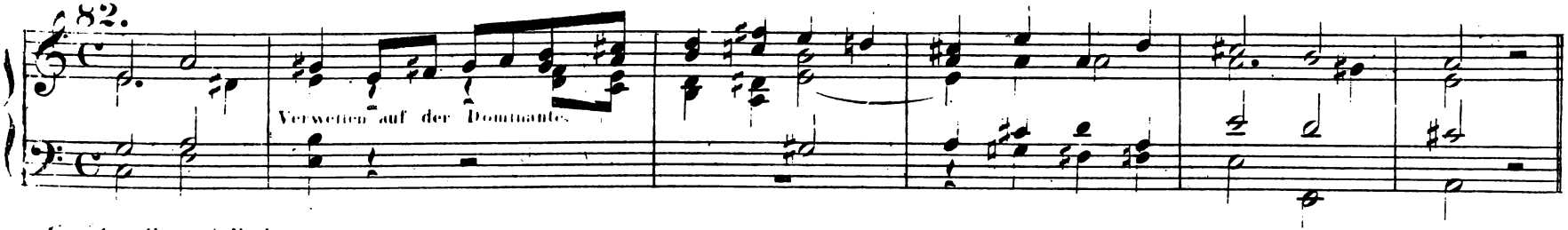
81.



* *Dass alle diese Modulationen (№ 72 - 80) auf andern, bisweilen viel kürzeren Wegen ausgeführt werden können, versteht sich von selbst. Es sollte hier nur die grosse Ergiebigkeit des in Rede stehenden Modulationsmittels dargethan werden.*

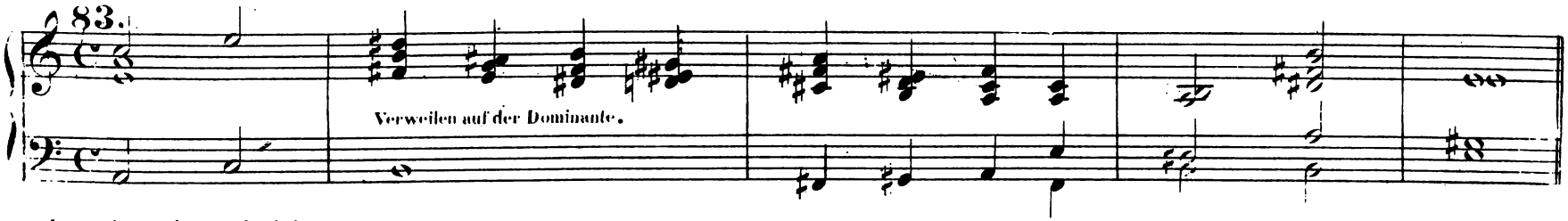
Von C dur nach A dur.

82.



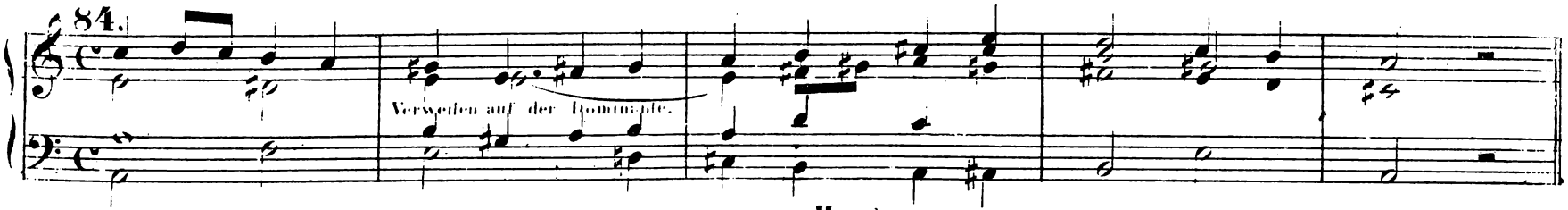
Von A moll nach E dur.

83.



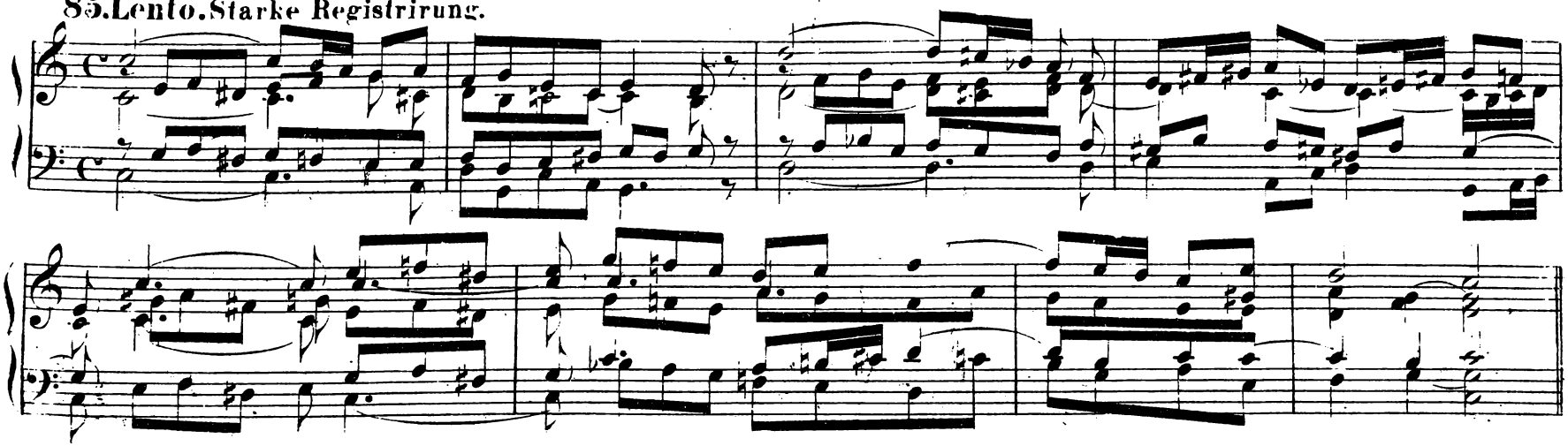
Von A moll nach A dur.

84.

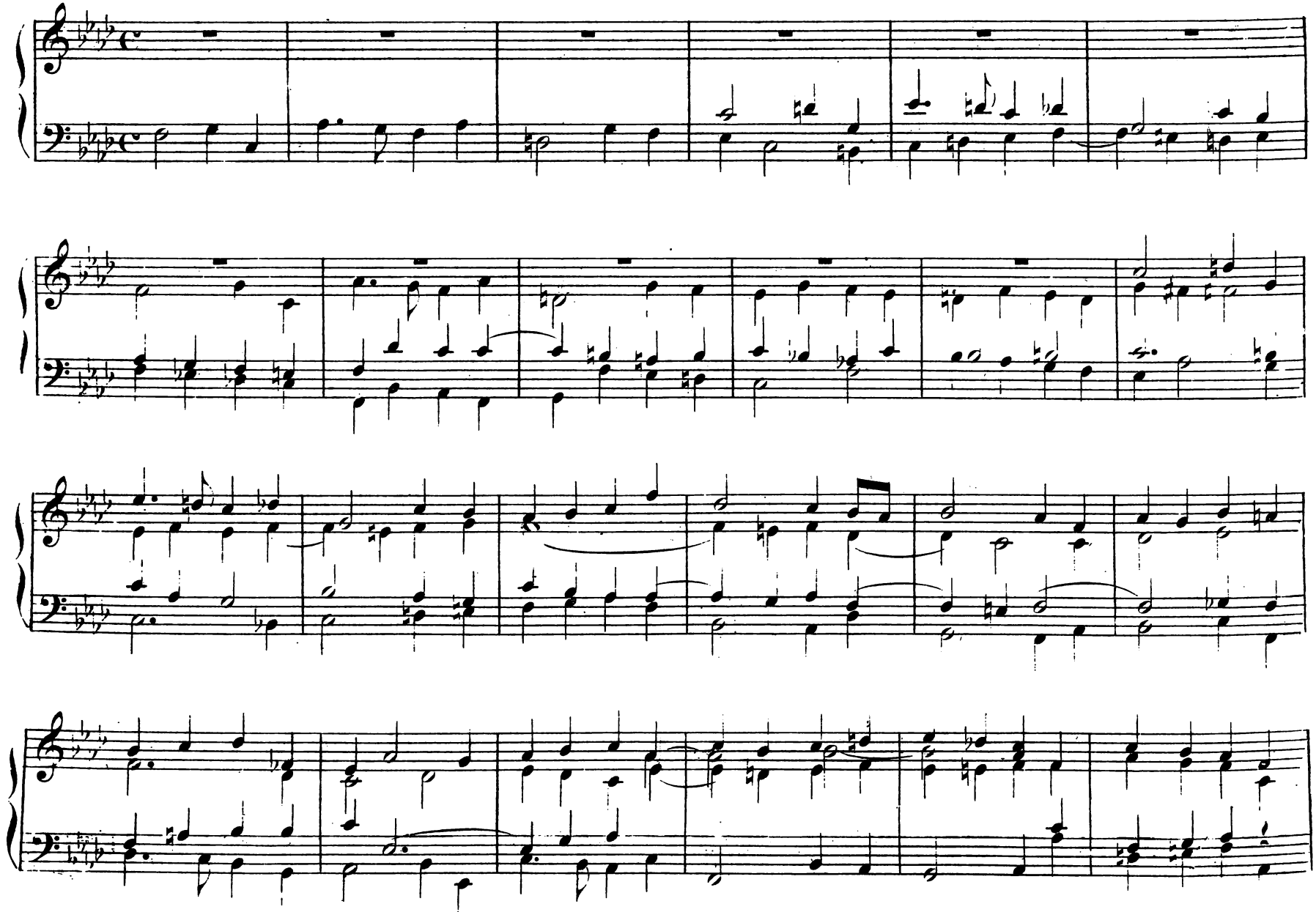


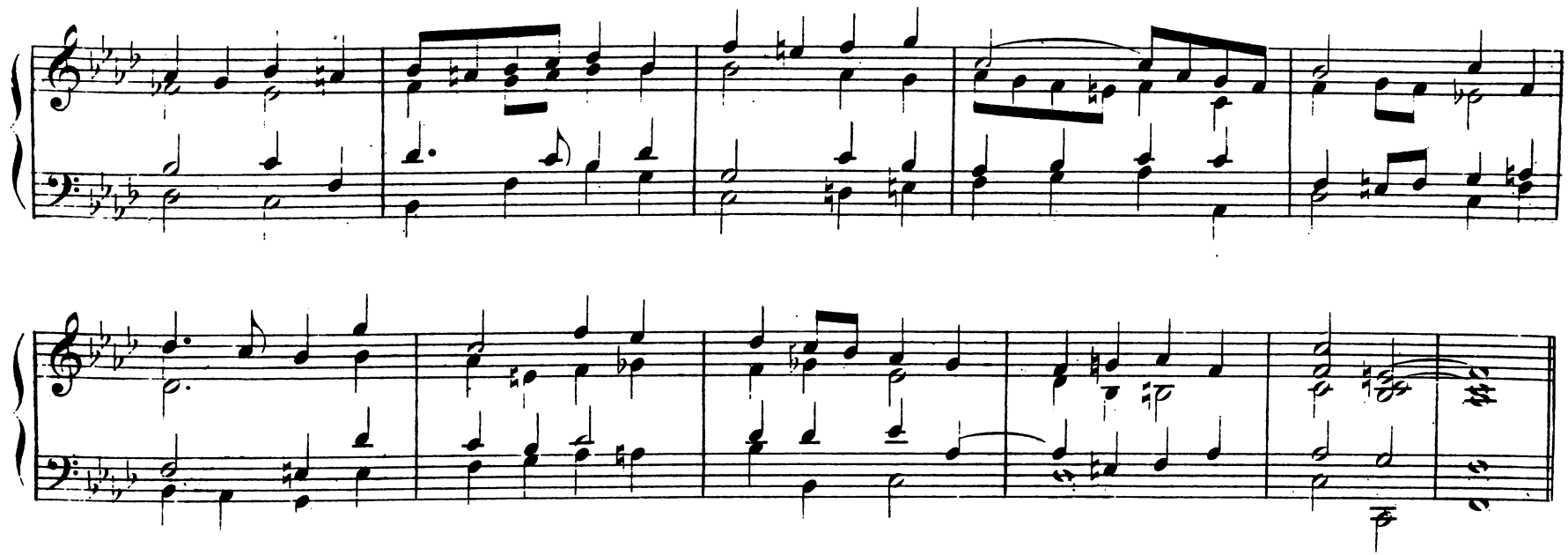
ORGELSTÜCKE.

85. Lento. Starke Registrirung.

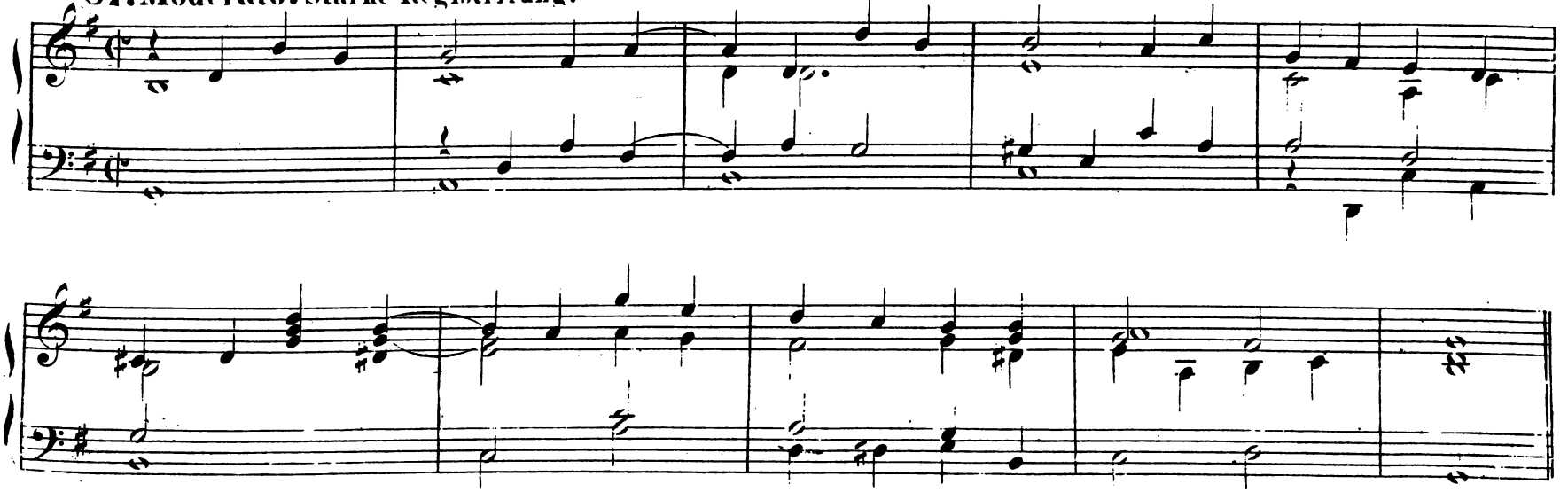


86. Moderato. Starke Registrirung ohne Mixturen.

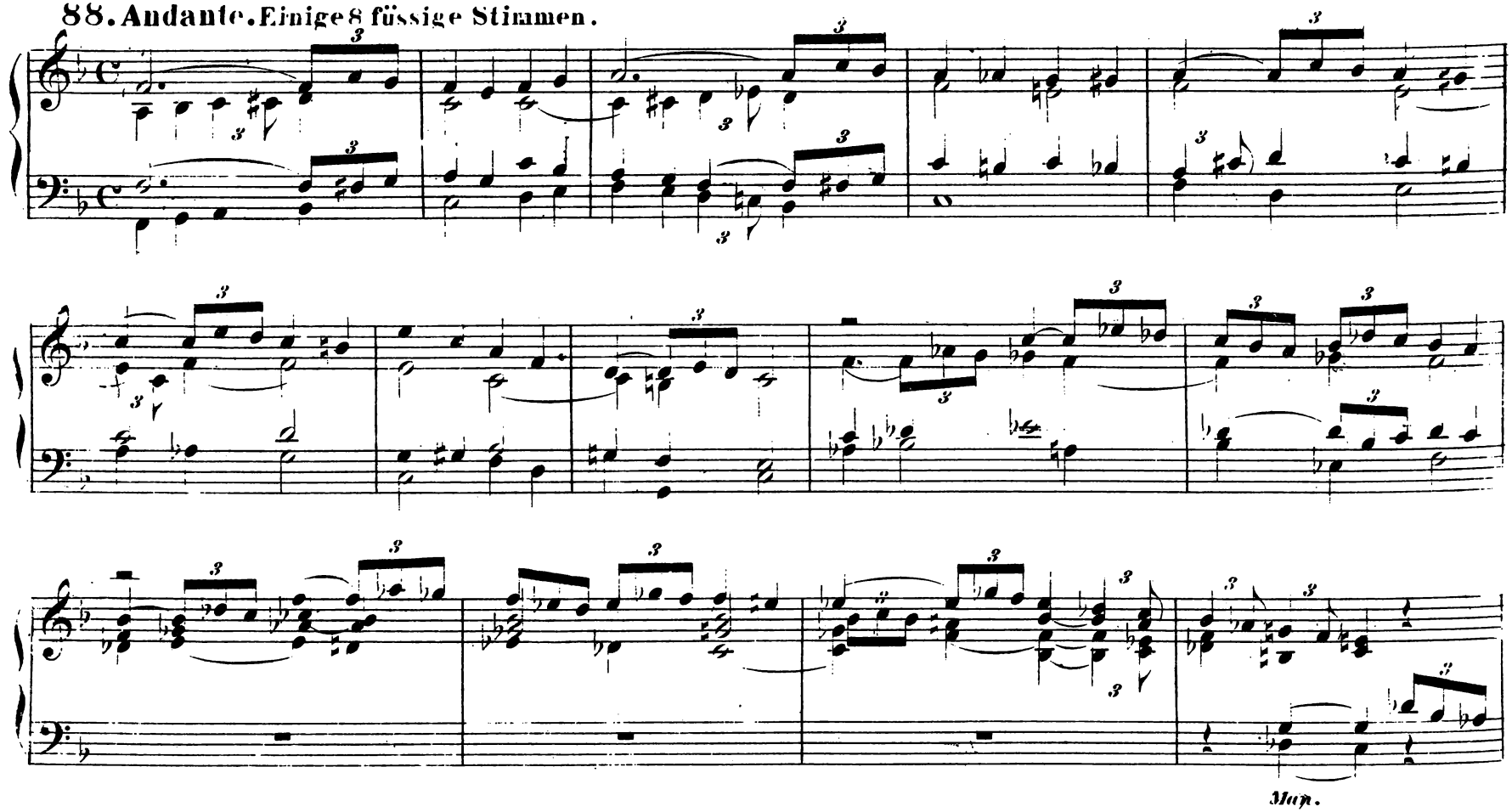




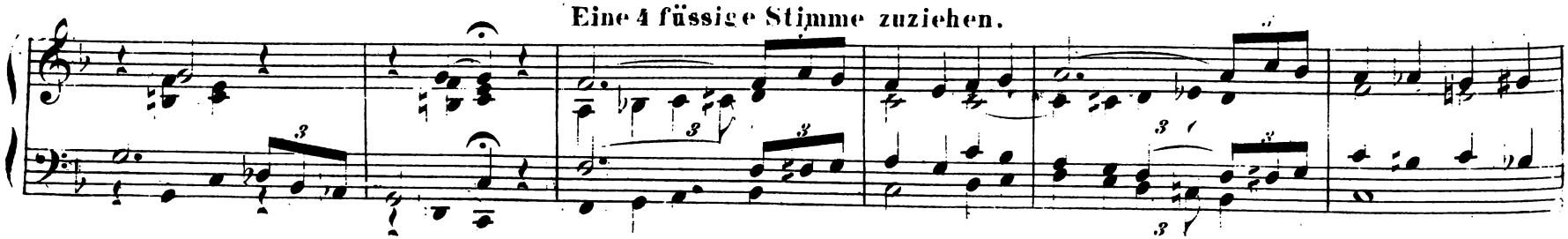
87. Moderato. Starke Registrirung.

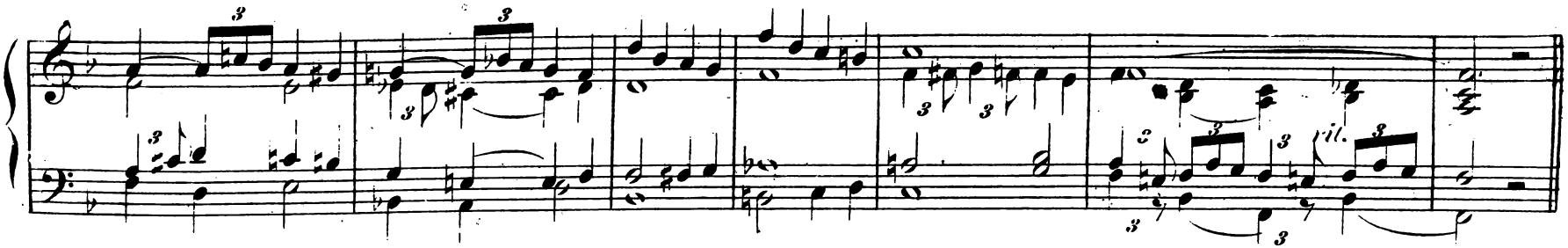


88. Andante. Einige 8 füssige Stimmen.

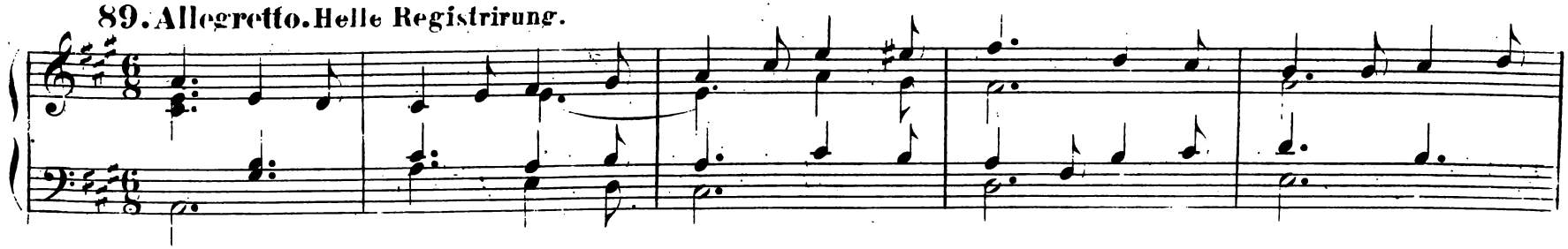


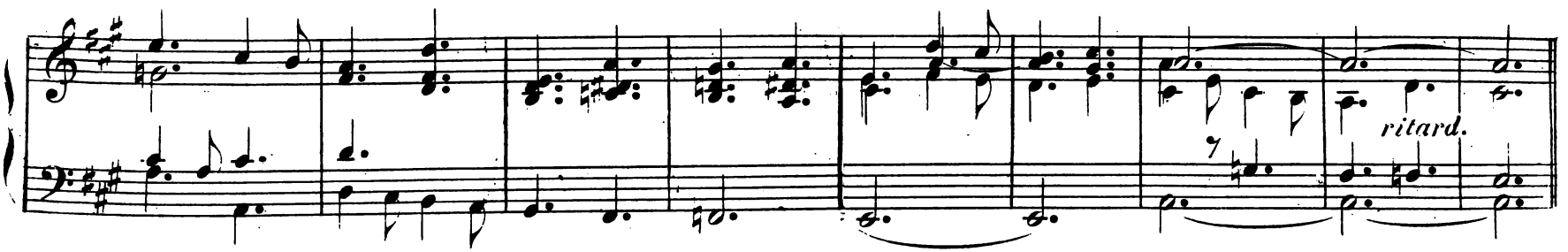
Eine 4 füssige Stimme zuziehen.



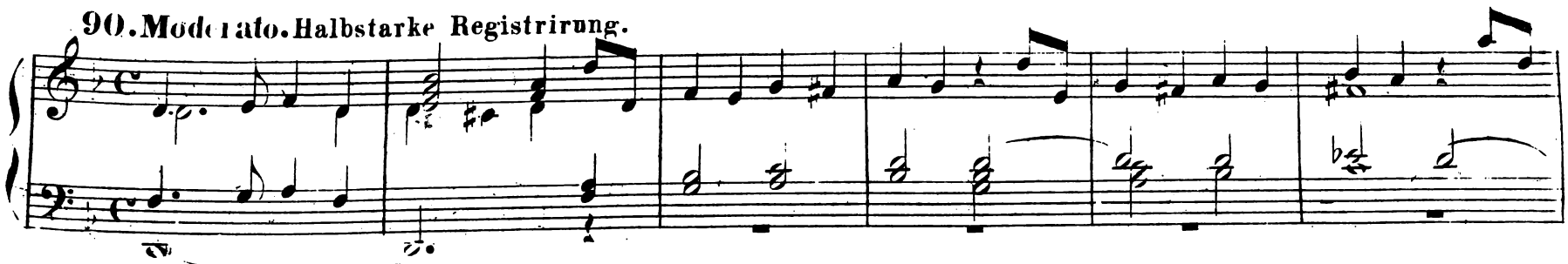


89. Allegretto. Helle Registrirung.





90. Moderato. Halbstarke Registrirung.



Etwas stärker.

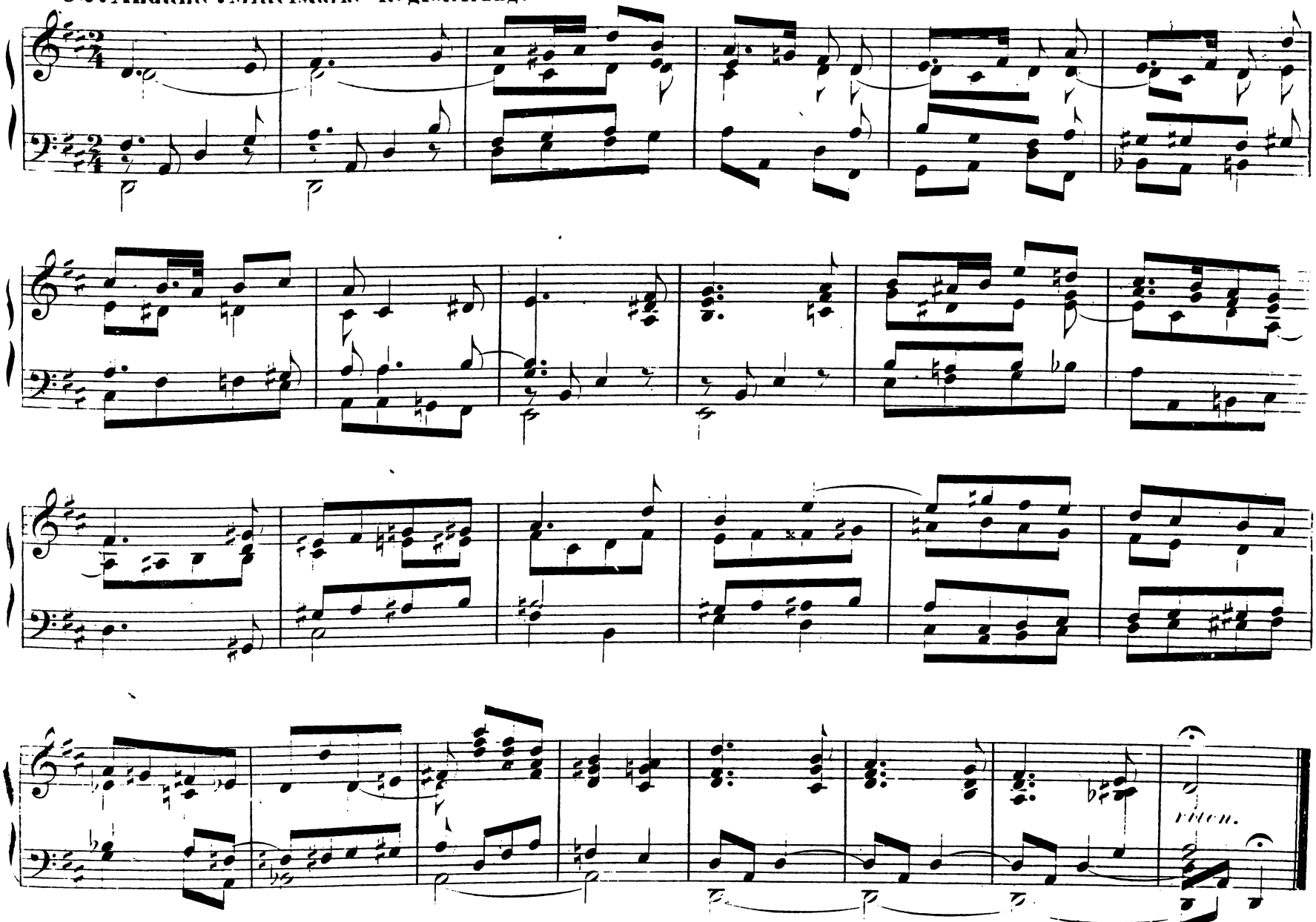
Ped.

ritard.

91. Andante. 8 und 4 füssige Stimmen.

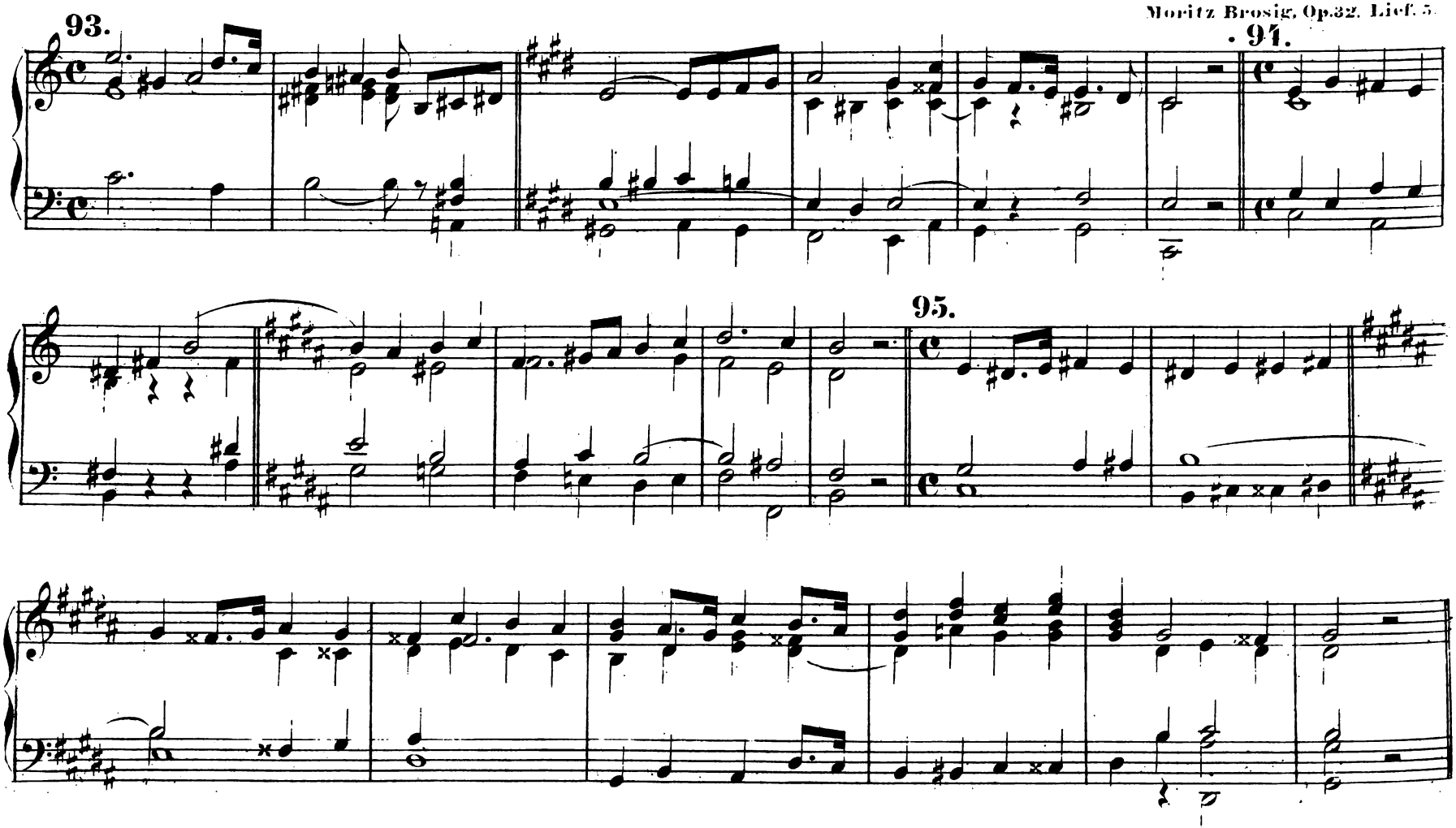
ritard.

92. Andante. Mittelstarke Registrirung.



MODULATIONEN.

Zieht man die weiteren Konsequenzen des in der 4ten Lieferung zuletzt angegebenen Modulationsverfahrens, so gelangt man sehr leicht auch nach Cis moll. H dur. Gis moll. Fis moll. D dur und H moll, weil diess die nächstverwandten Tonarten von E dur und A dur sind.



96.

97.

98.

Als ein wirksames Mittel für Modulation erweist sich ferner Mehrdeutigkeit des Hauptseptimen Akkordes, welcher ebenso klingt wie ein kleiner Nonenakkord in zweiter Umkehrung ohne Grundton, mit erniedrigter Grundquint (Grundton.)

99.* 100. 101.

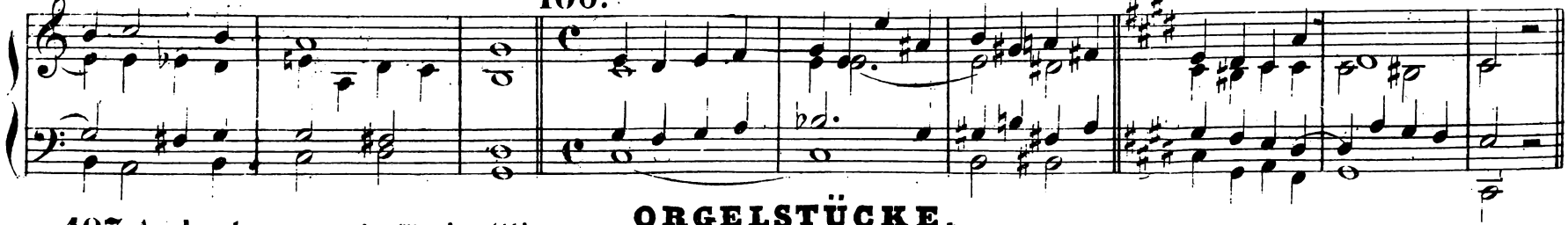
102.

103. 104. 105.

* *Diese Beispiele sollen zugleich als Anleitung dienen, wie man mit demselben Akkorde, bei fast gleichem Anfang, in verschiedene Tonarten gelangen kann.*

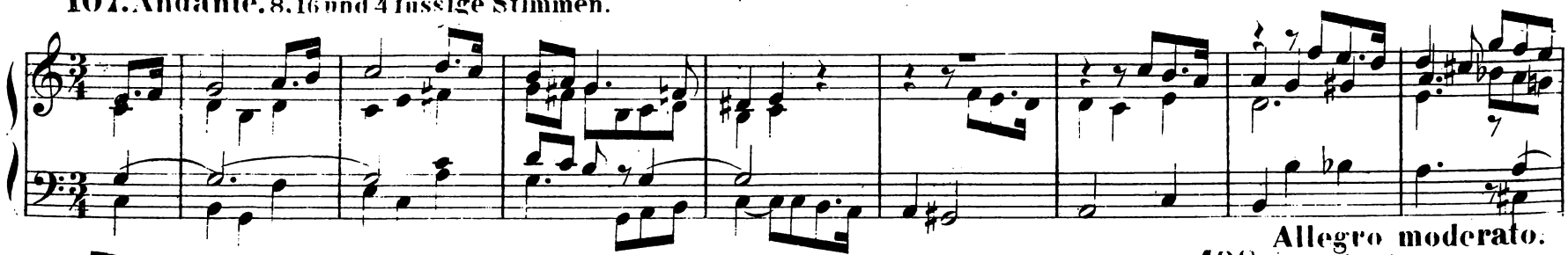
** *Die regelmässige Auflösung dieses Akkordes führt in den Fis dur Dreiklang; da aber hierbei Quintenparallelen entstehen, so löst man, namentlich bei den Schlussformeln, zuerst nur 2 Intervalle, die andern beiden hingegen später auf; oft sogar in andern Stimmen, wie in diesem Beispiele.*

106.



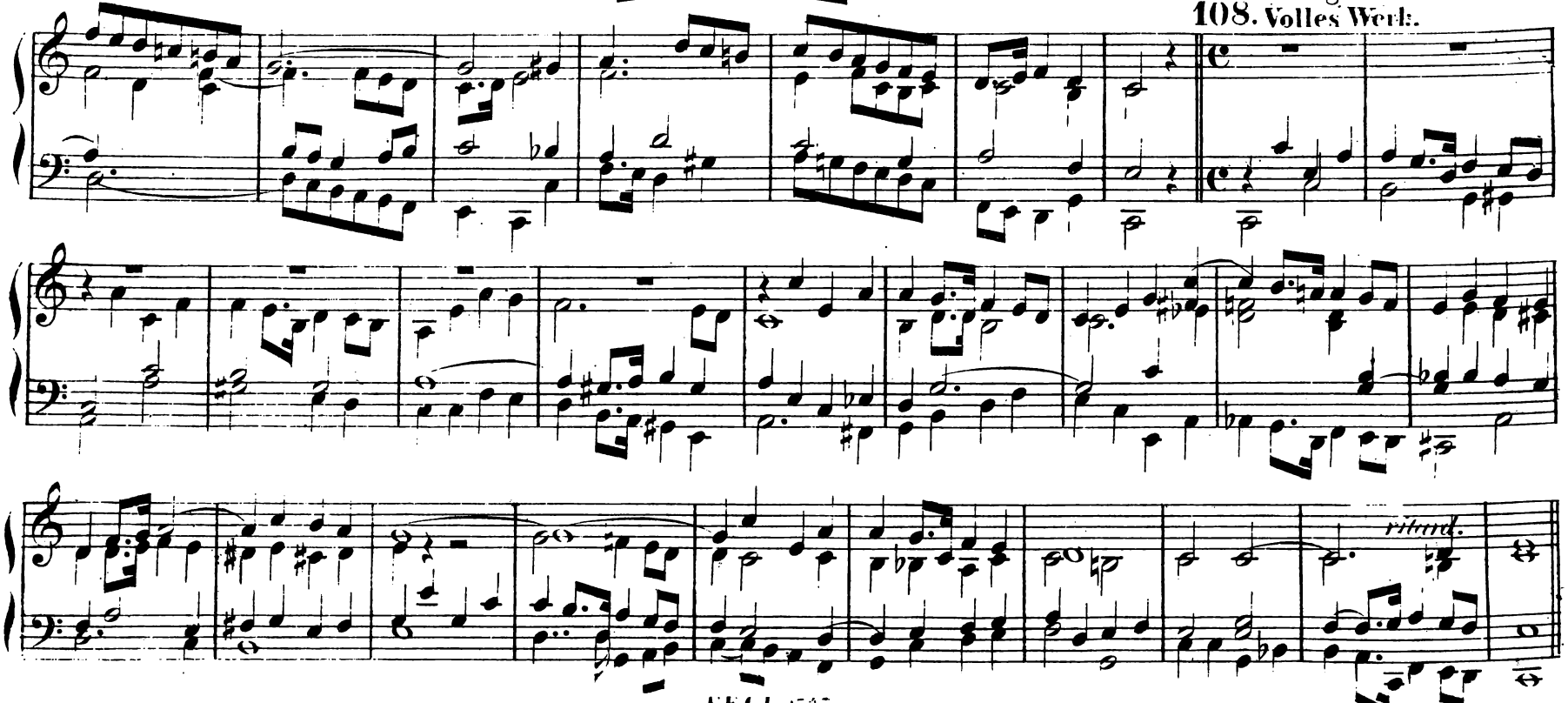
ORGELSTÜCKE.

107. Andante. 8, 16 und 4 füssige Stimmen.

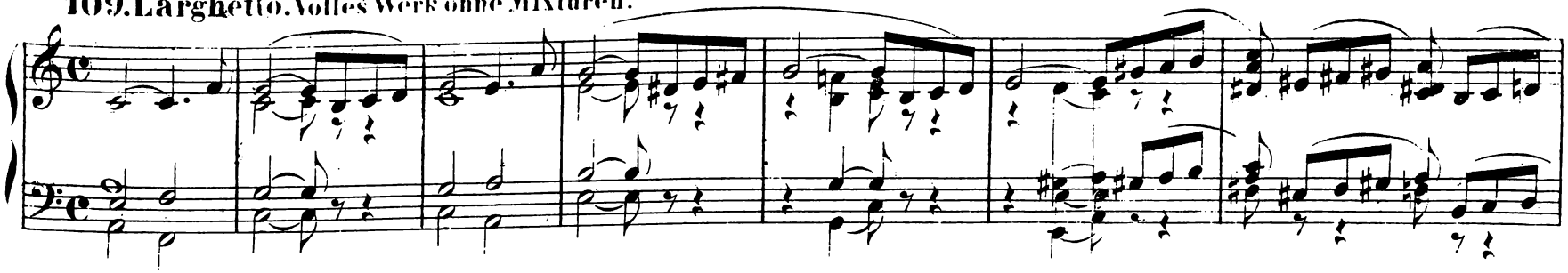


Allegro moderato.

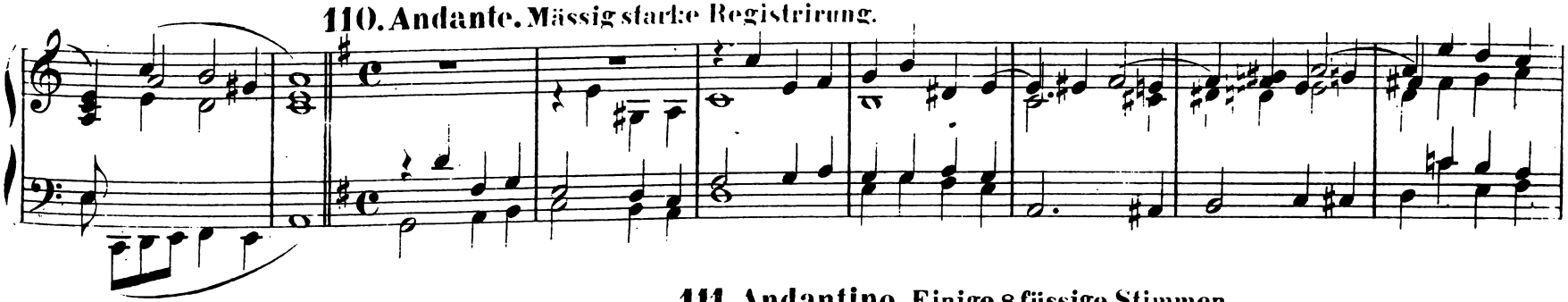
108. Volles Werk.



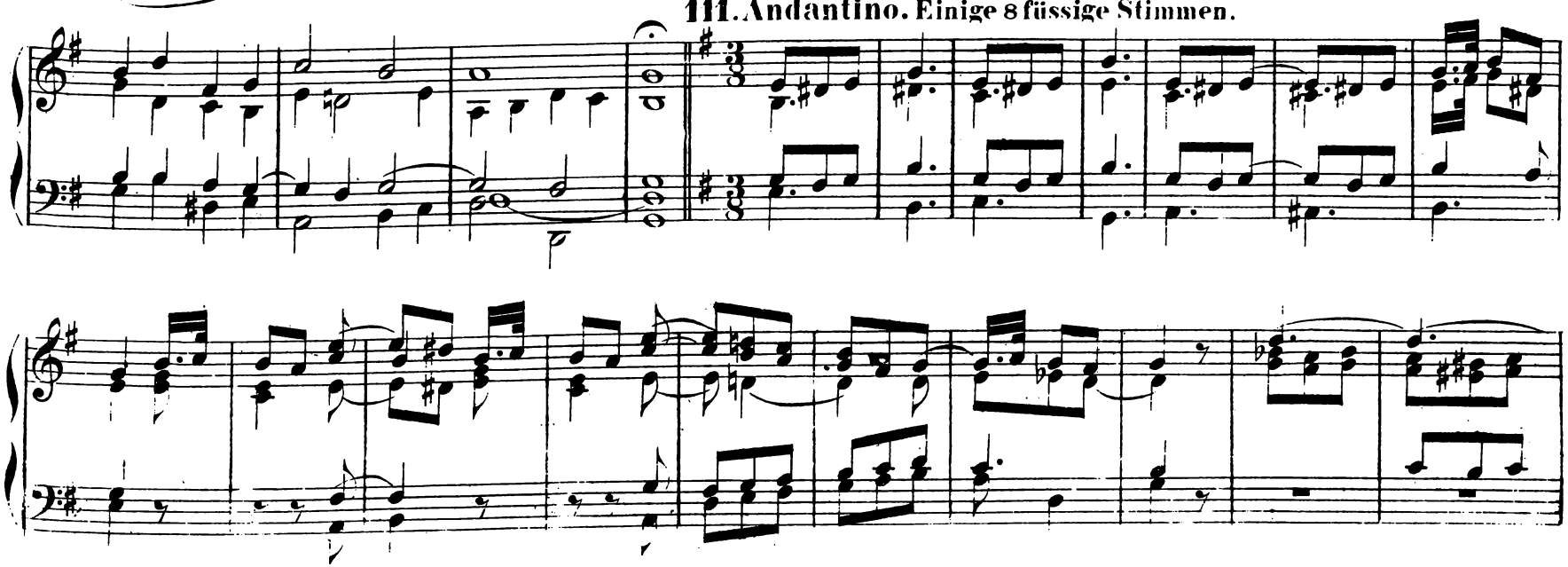
109. Larghetto. Volles Werk ohne Mixturen.

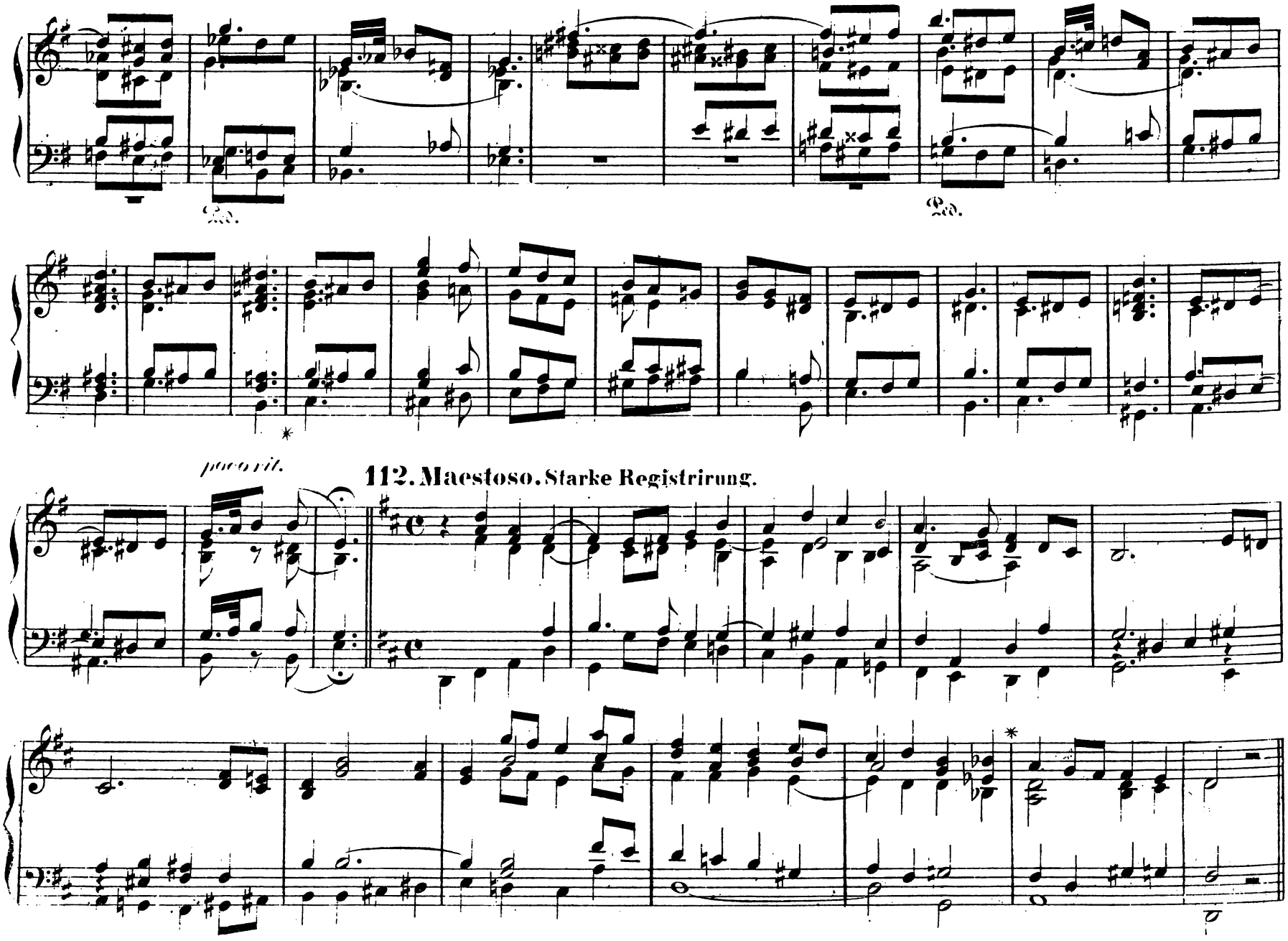


110. Andante. Mässig starke Registrirung.

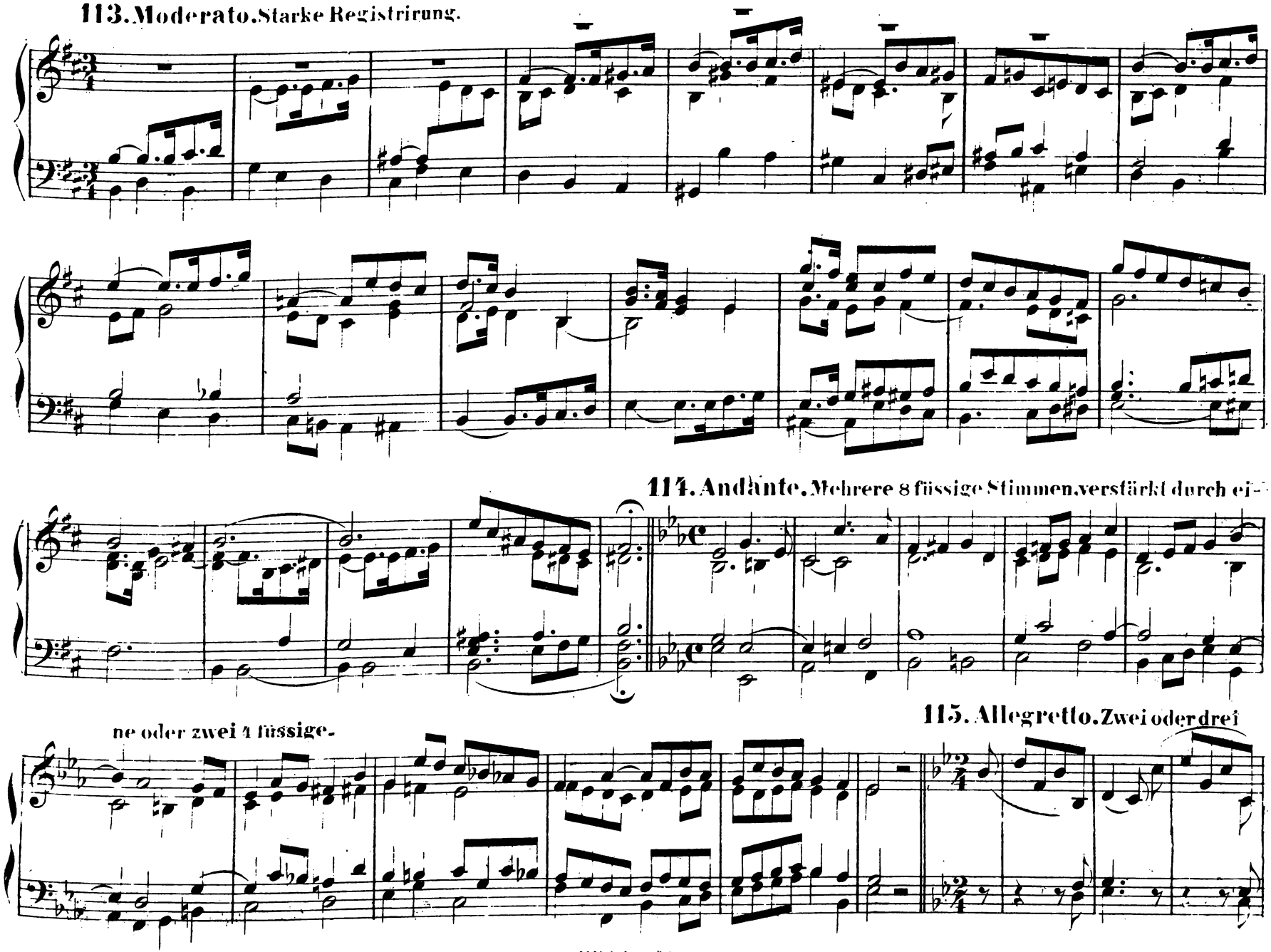


111. Andantino. Einige 8 füssige Stimmen.

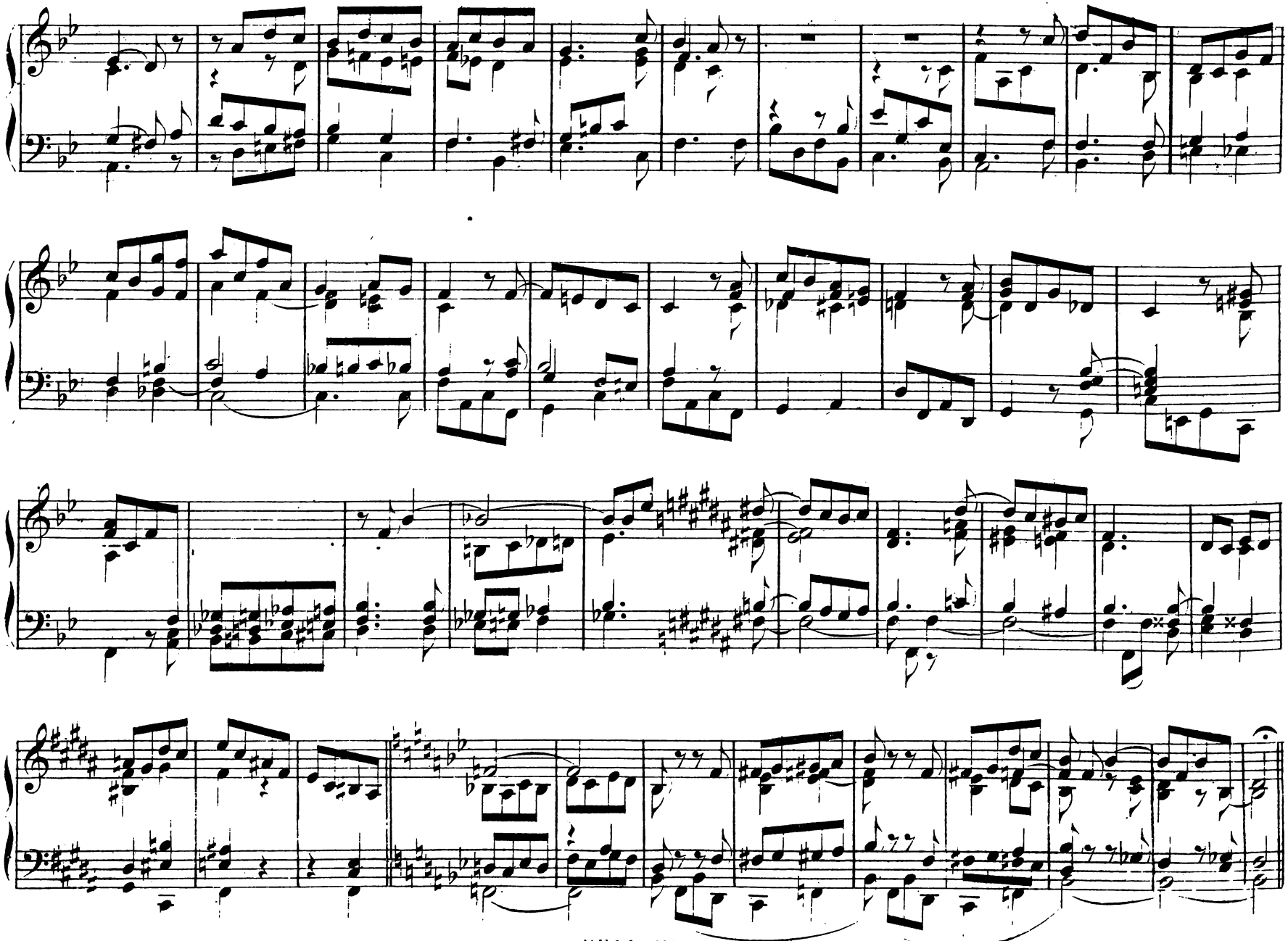




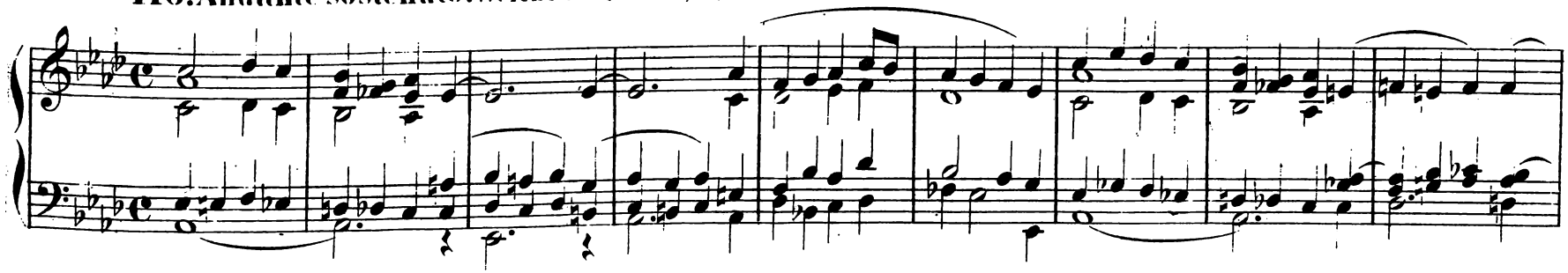
* Bewusste Quintenfortschreitungen.


113. Moderato. Starke Registrirung.
114. Andante. Mehrere 8 füssige Stimmen, verstärkt durch eine oder zwei 4 füssige.
115. Allegretto. Zwei oder drei

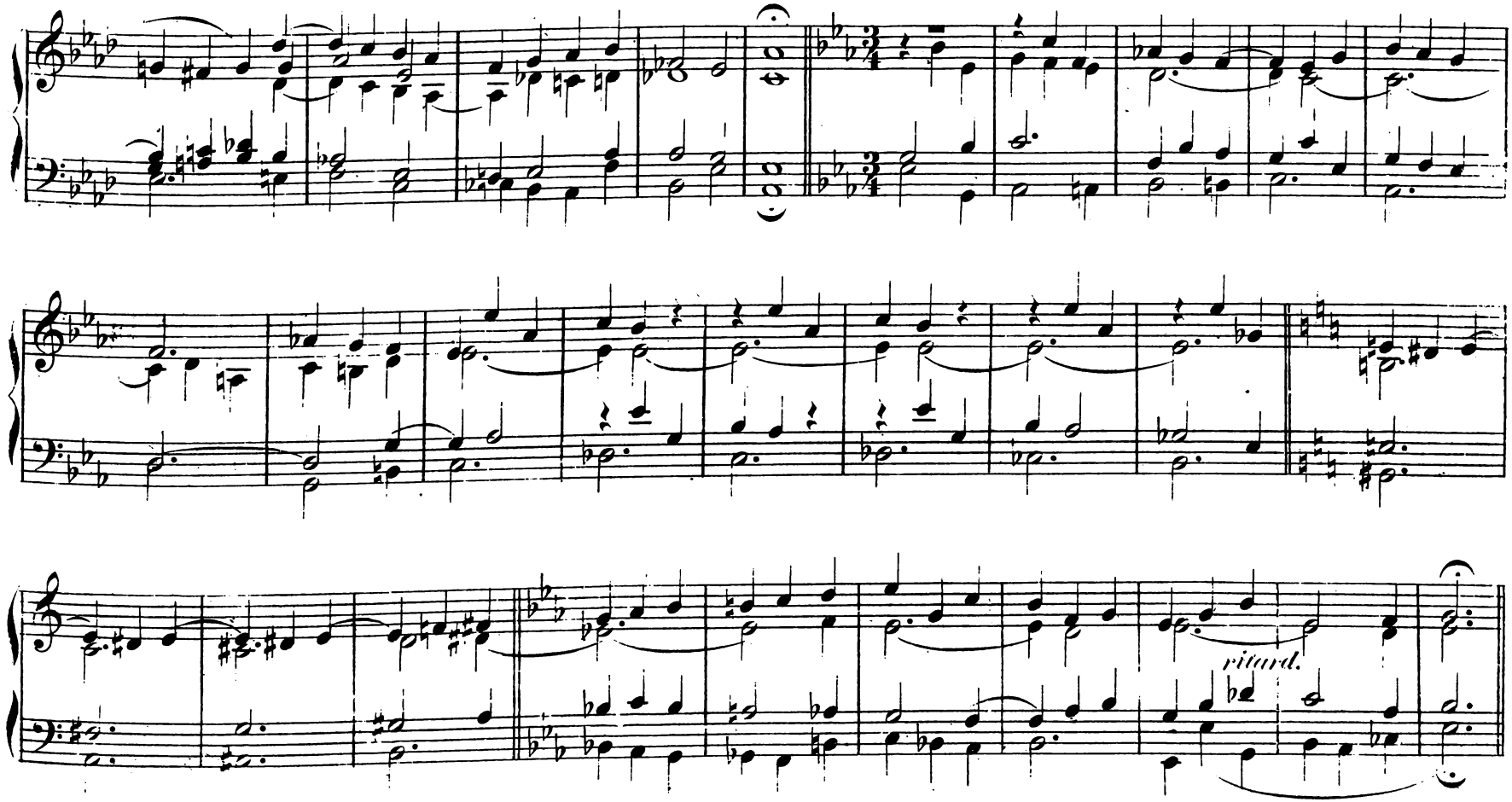
8 fässige Stimmen.



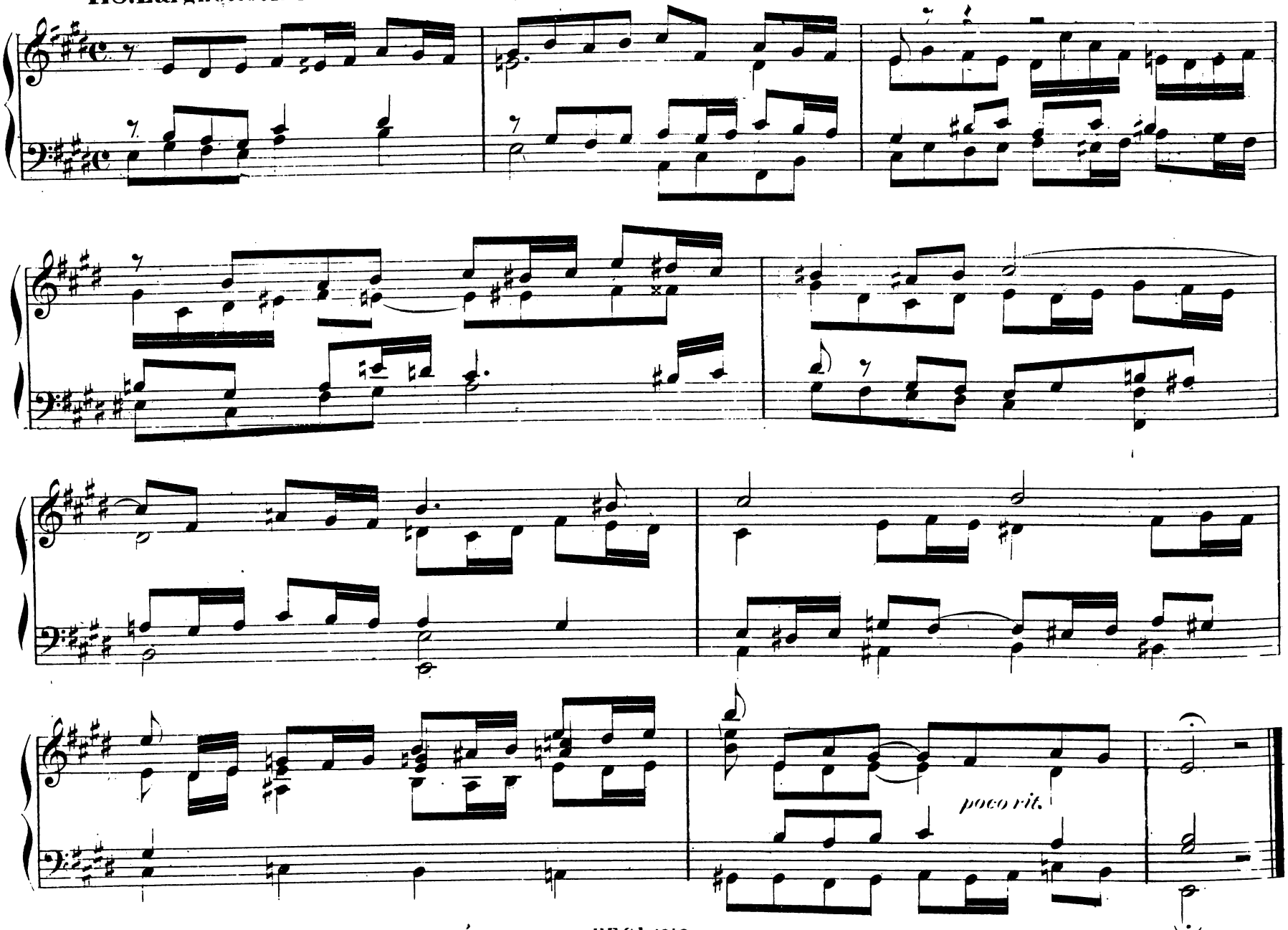
116. Andante sostenuto. Weiche Registrirung.



117. Andantino. Einige 8 füssige Stimmen.



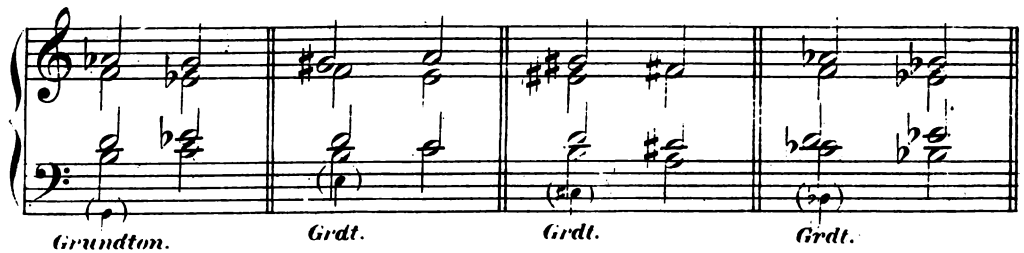
118. Larghetto. Helle, nicht zu starke Registrirung.



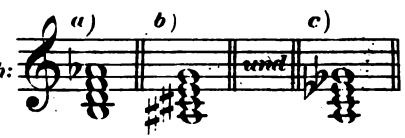
MODULATIONEN.

Moritz Brosig, Op. 32. Lief. 6.

Eine andere mehrdeutige, für Modulationen sehr wichtige Harmonie, ist der kleine Nonenakkord ohne Grundton, (der verminderte Septimenakkord,) welcher immer auf vier verschiedene Molltonarten bezogen werden kann, je nachdem dieser oder jener Ton des Akkordes als None gedacht, und demgemäss behandelt wird, wie aus folgender Zusammenstellung zu ersehen:



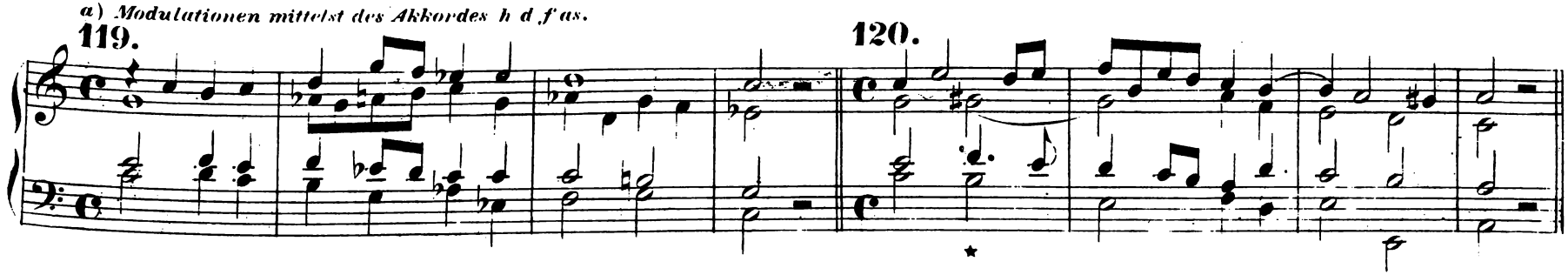
Da es dem Tönen nach nur drei verschiedene verminderte Septimenakkorde giebt, alle übrigen Zusammenstellungen enthalten immer wieder dieselben Töne und sind nur Umkehrungen derselben) nämlich:



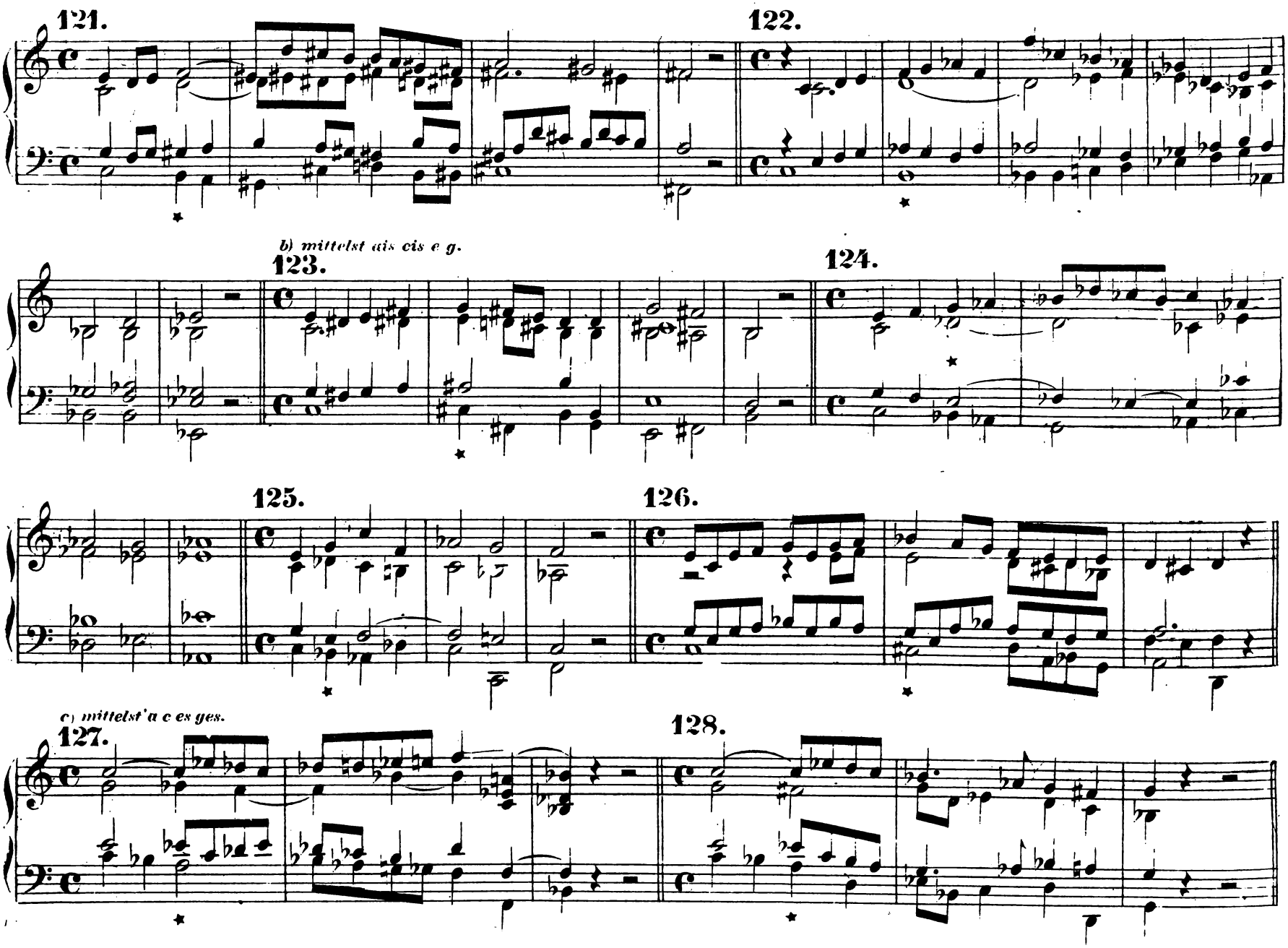
von denen jeder (analog obigem Beispiele) in vier verschiedene Molltonarten führt, so kann man mittelst dieser drei Akkorde von einer gegebenen Tonart aus in alle zwölf Molltonarten, – und da ferner Parralleltonarten einander so nahe stehen, dass deren modulatorische Verbindung durchaus keine Schwierigkeiten macht, – überhaupt in alle vier und zwanzig Tonarten moduliren, wie weiter unten gezeigt werden wird. Dass hierbei jede Umkehrung der in Rede stehenden Akkorde verwendbar ist, versteht sich von selbst; man wird aber natürlich immer die am liebsten wählen, welche sich der der Modulation zu Grunde liegenden musikalischen Idee am besten anschliesst. Oft kann man die für die Modulation zweckmässigste Umkehrung dadurch erreichen, dass man auf dem Modulationsakkorde verweilt und dabei die Stimmen wechseln lässt, wie in № 121 und 124.

a) Modulationen mittelst des Akkordes h d f as.

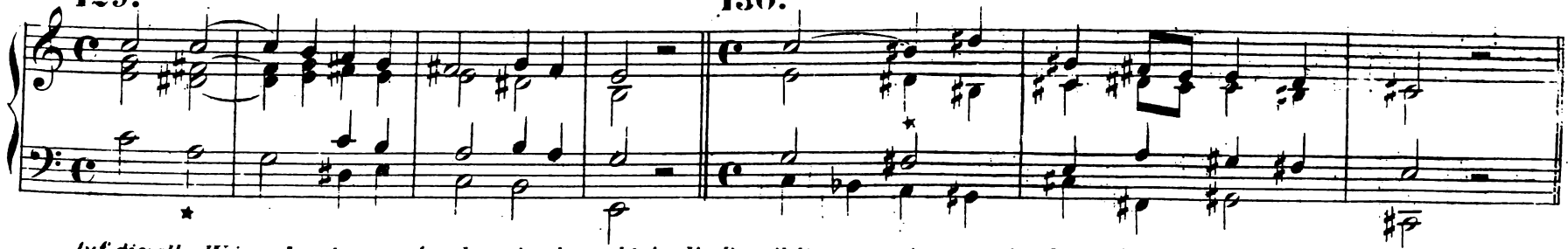
119.



120.


121.
122.
b) mittelst ais cis e g.
123.
124.
125.
126.
c) mittelst'a c es ges.
127.
128.

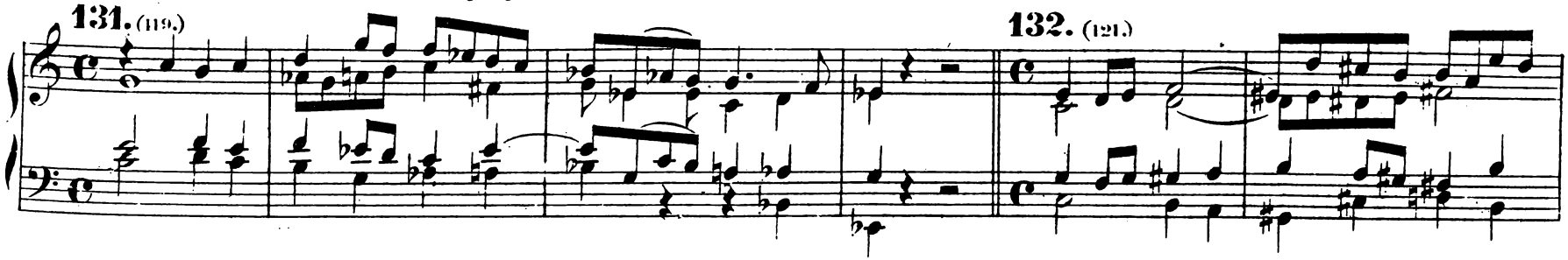
129. **130.**



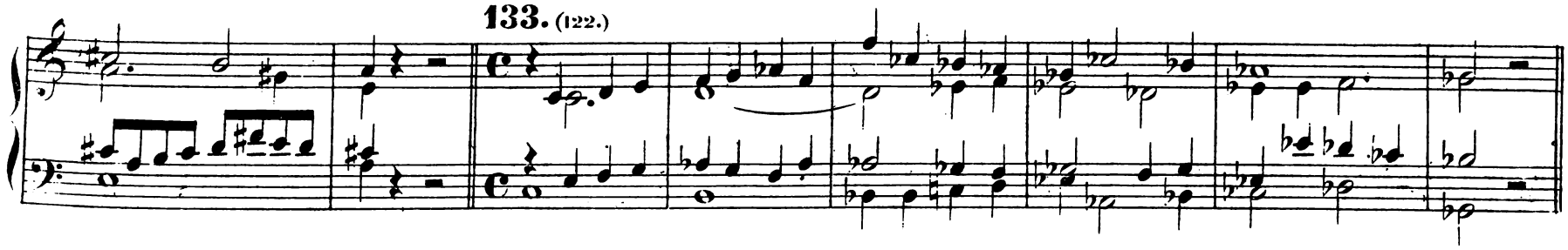
Auf dieselbe Weise gelangt man, wie schon oben bemerkt, in die Paralleltonarten der vorstehenden 12 Molltonarten, also in sämmtliche Dur tonarten.

Anmerk. Die folgenden Beispiele sind mit den in Parenthese angegebenen Nummern zu vergleichen. № 120 musste unberücksichtigt bleiben, weil die Parallele von A moll, die Ausgangstonart ist.

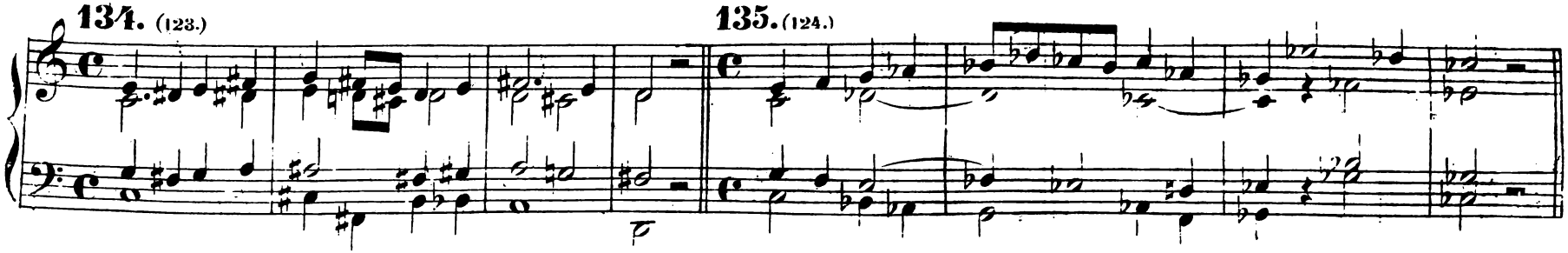
131. (119.) **132.** (121.)



133. (122.)

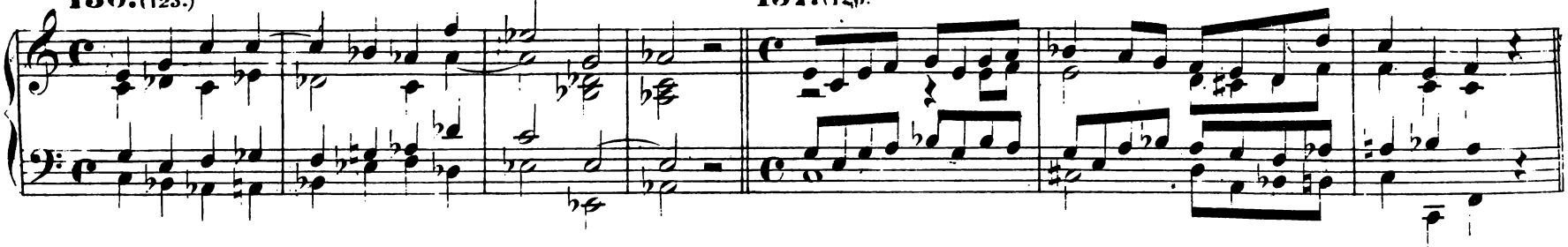


134. (123.) **135.** (124.)



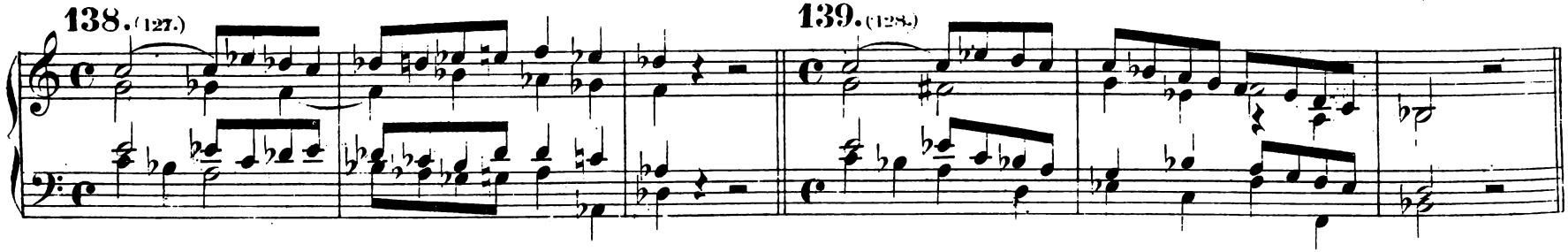
136. (125.)

137. (126.)



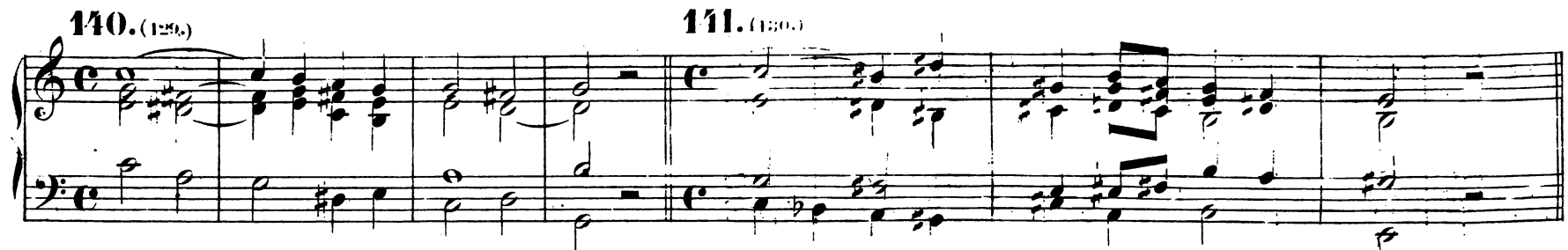
138. (127.)

139. (128.)



140. (129.)

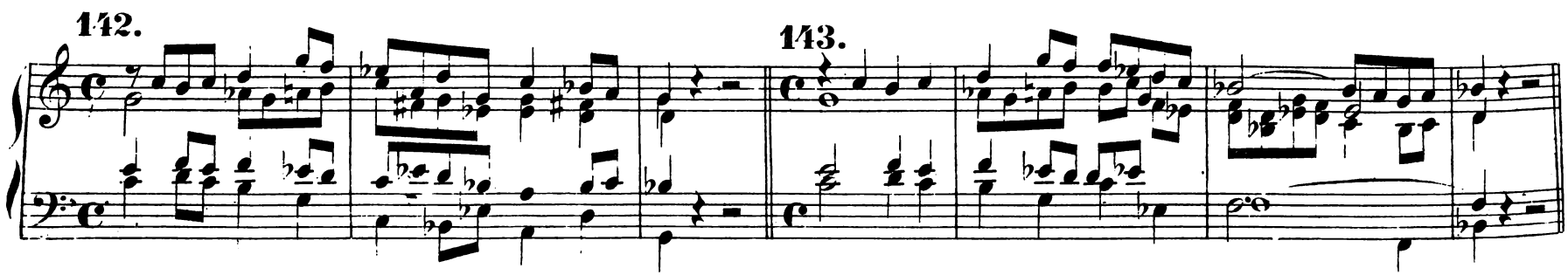
141. (130.)



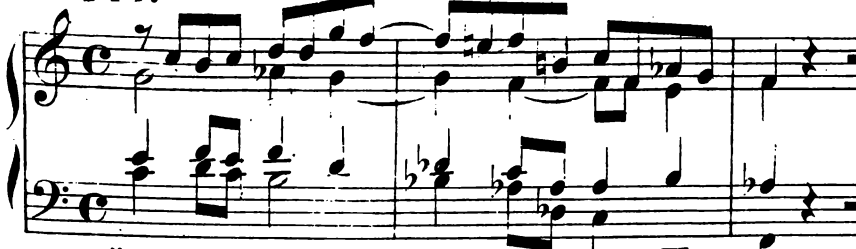
Geht schon aus vorstehenden Beispielen die grosse Bedeutung des verminderten Septimenakkordes für Modulation zur Genüge hervor, so wird dieselbe noch dadurch erhöht, dass man sehr leicht alle diese Modulationssätze nach der mit den Schlusstonarten im ersten Grade verwandten Tonarten führen kann. Es soll dies an einem Beispiele, und zwar an № 119 gezeigt werden.

142.

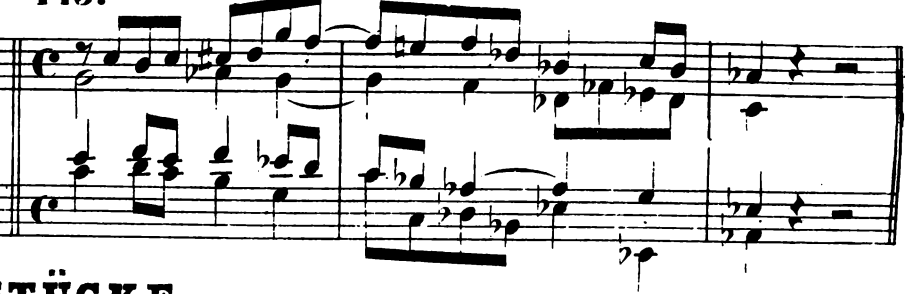
143.



144.



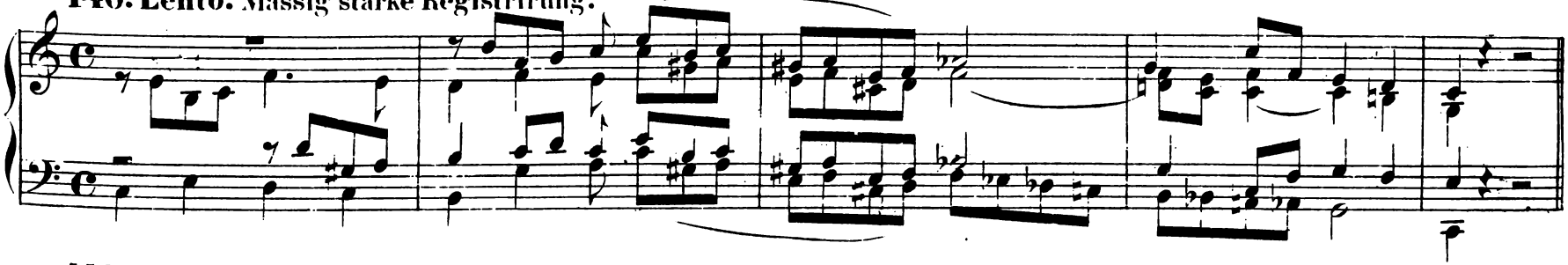
145.



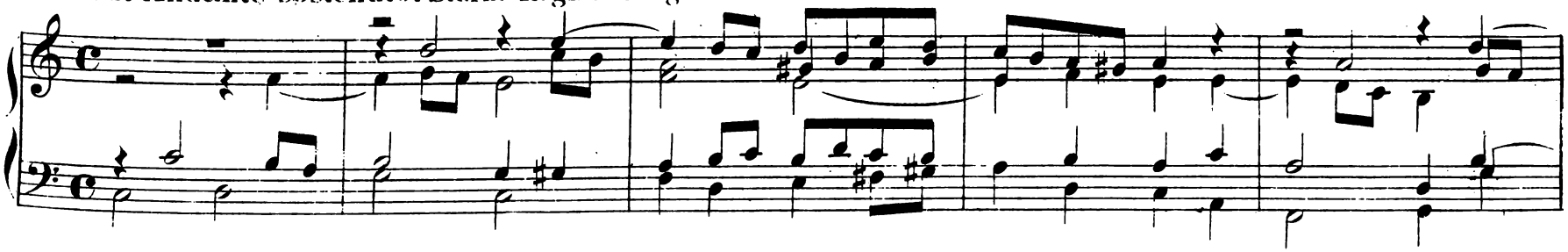
Diese Übung ist an andern Beispielen fortzusetzen.

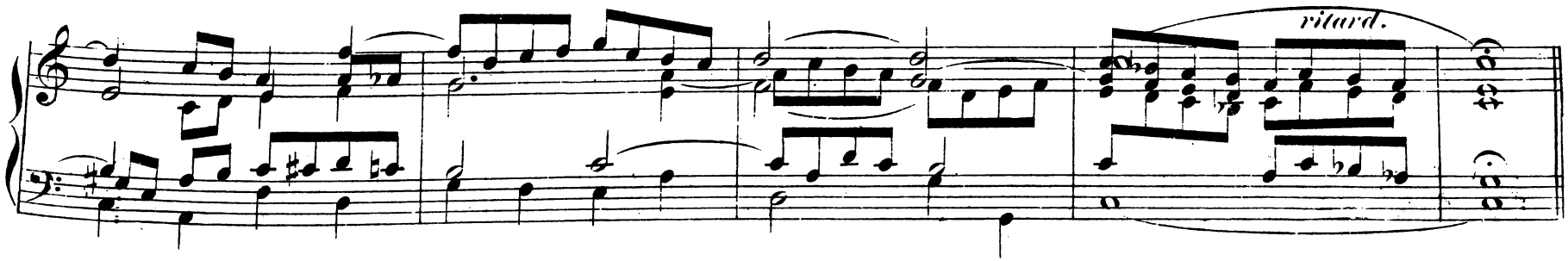
ORGELSTÜCKE.

146. Lento. Mässig starke Registrirung.

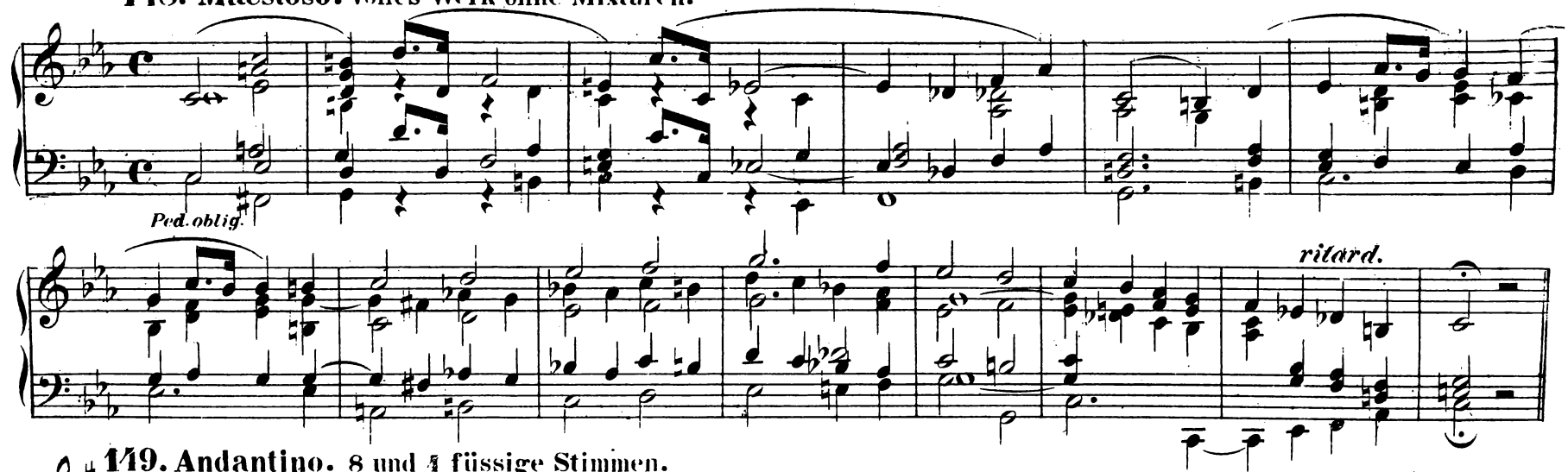


147. Andante sostenuto. Starke Registrirung.

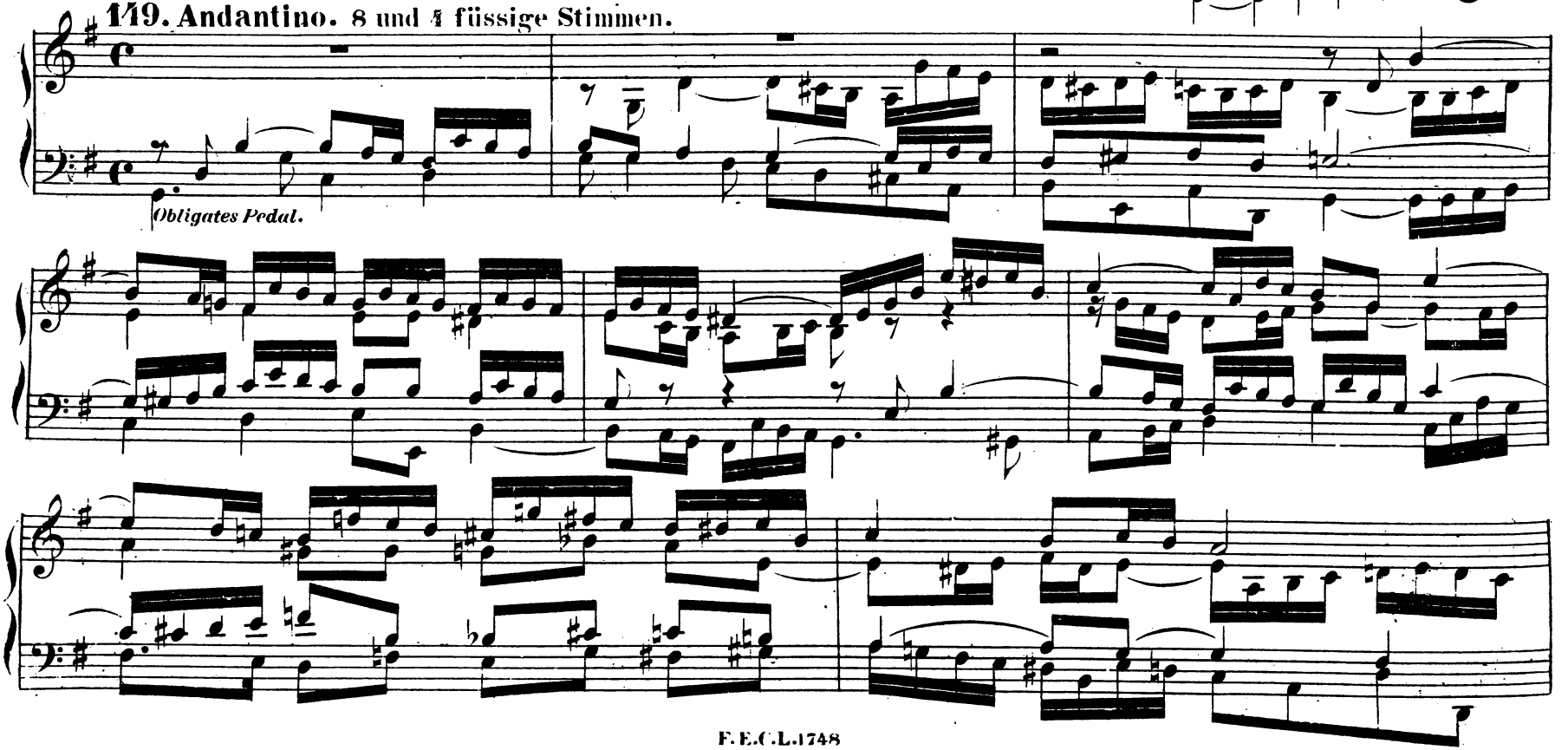


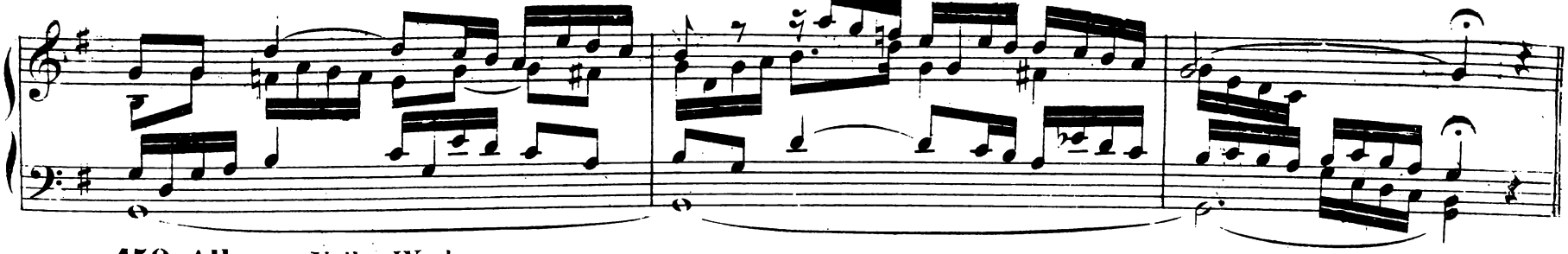


118. Maestoso. Volles Werk ohne Mixturen.

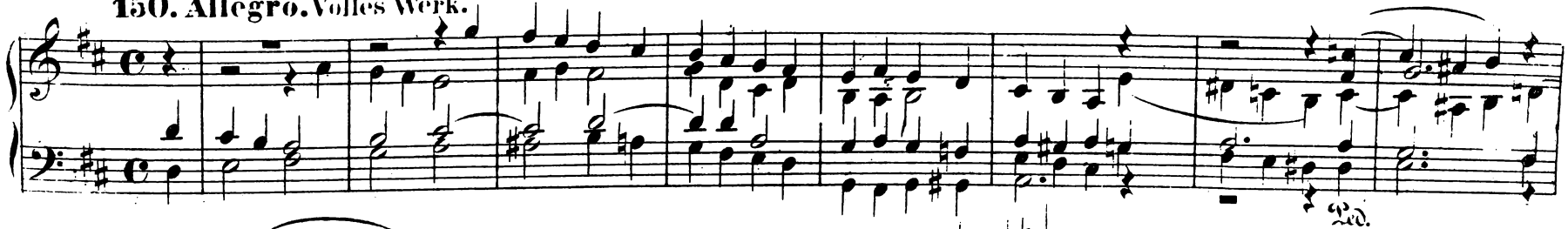


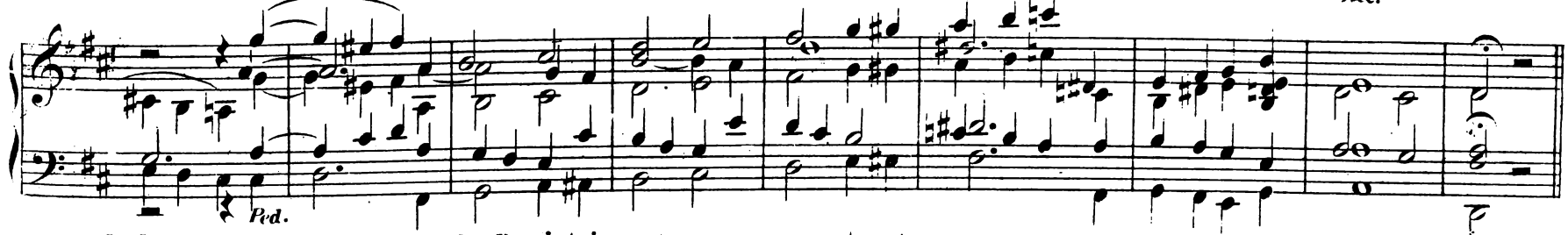
119. Andantino. 8 und 4 füssige Stimmen.



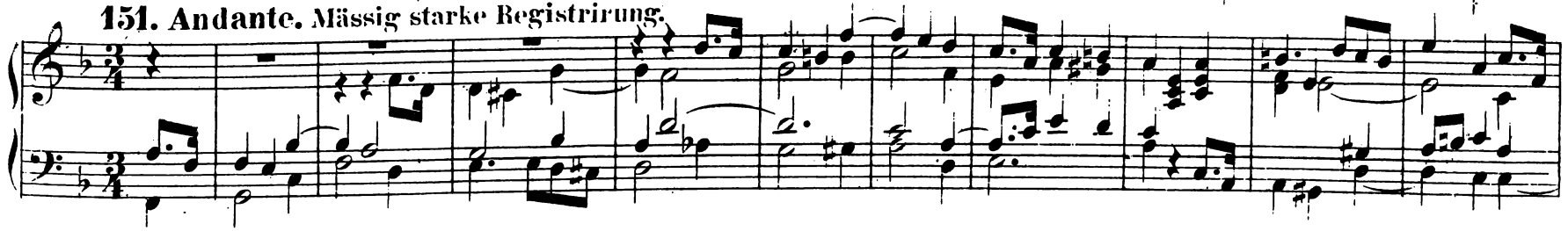


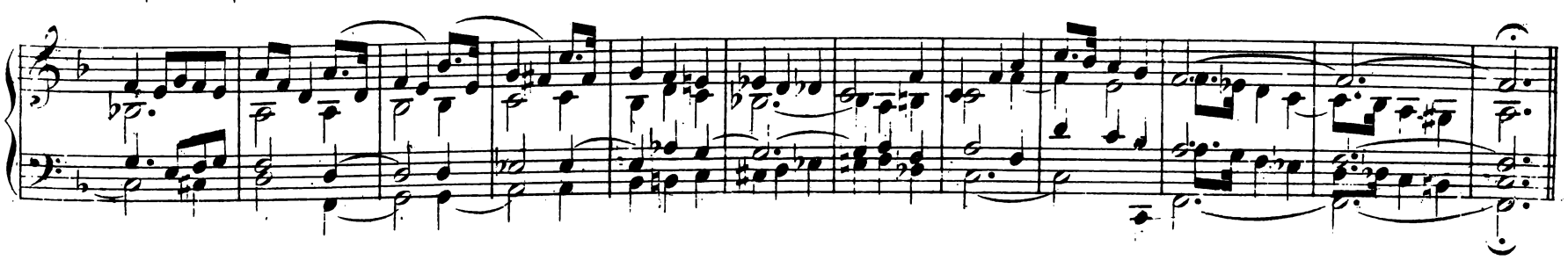
150. Allegro. Volles Werk.



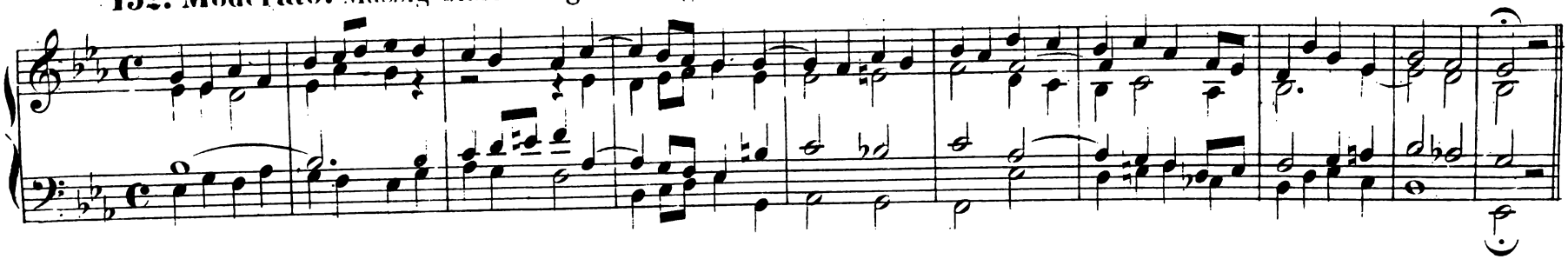


151. Andante. Mässig starke Registrirung.

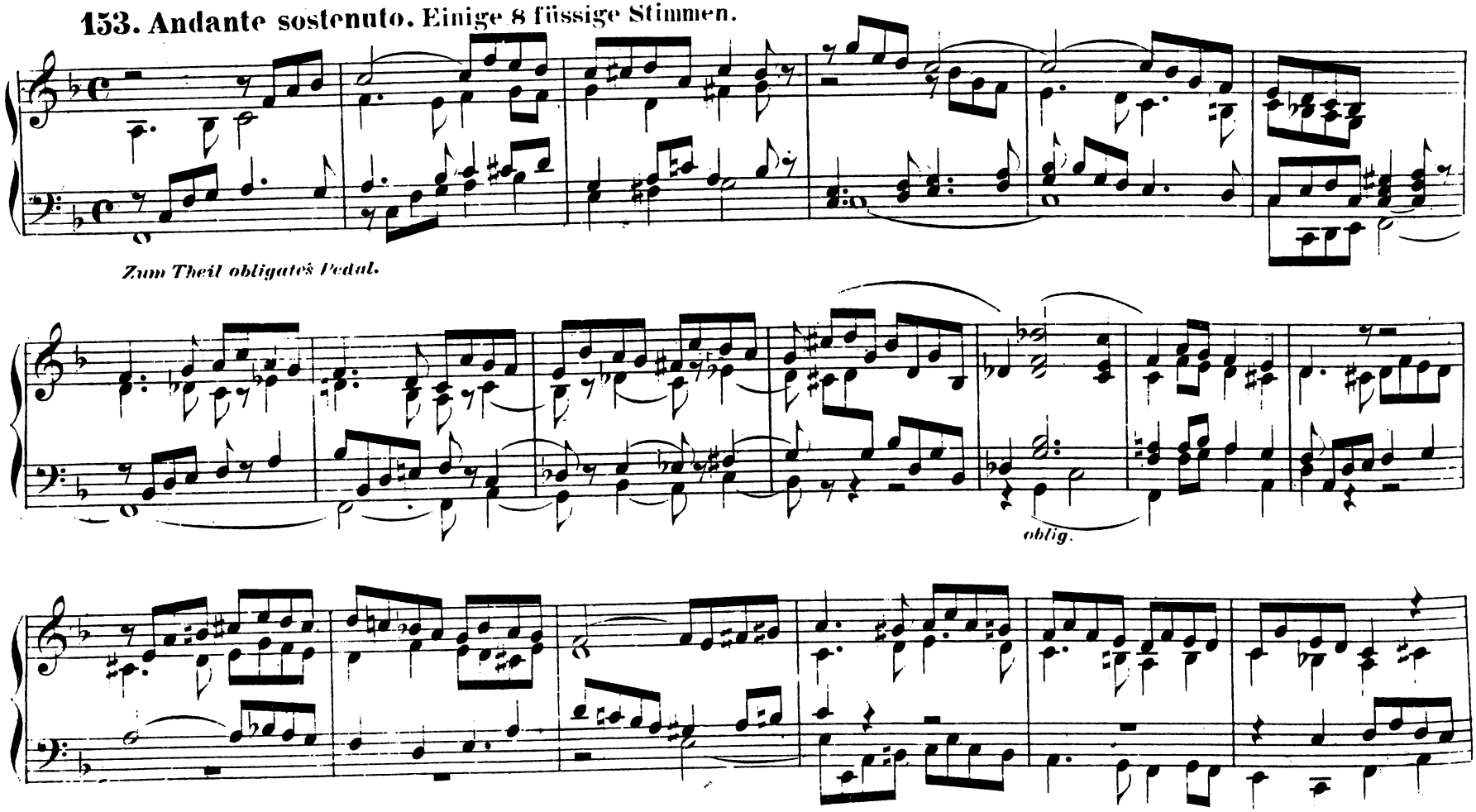


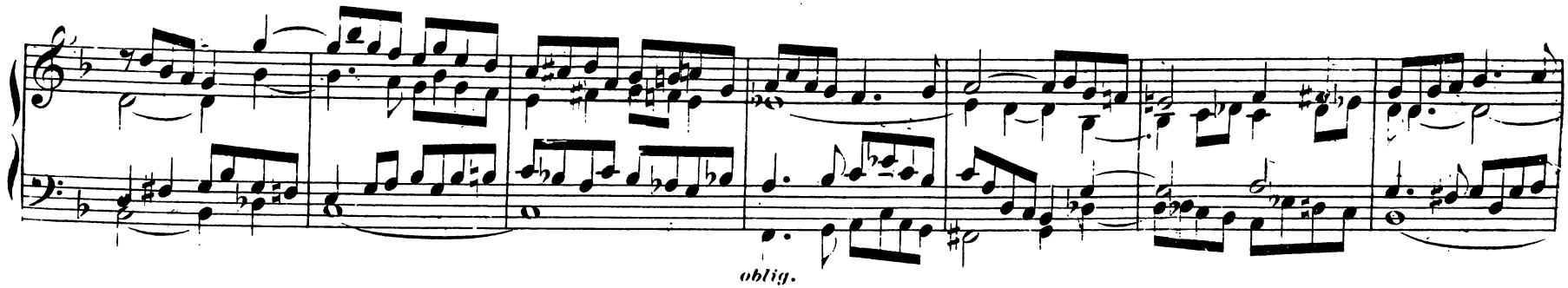


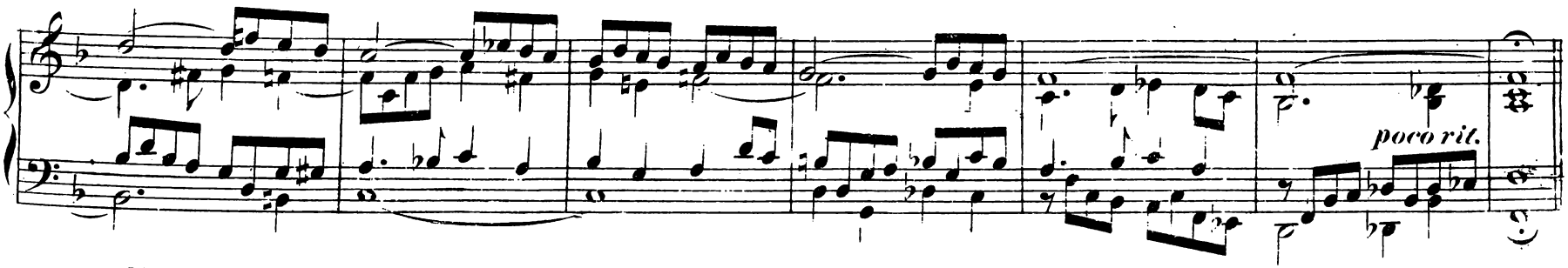
152. Moderato. Mässig starke Registrirung.



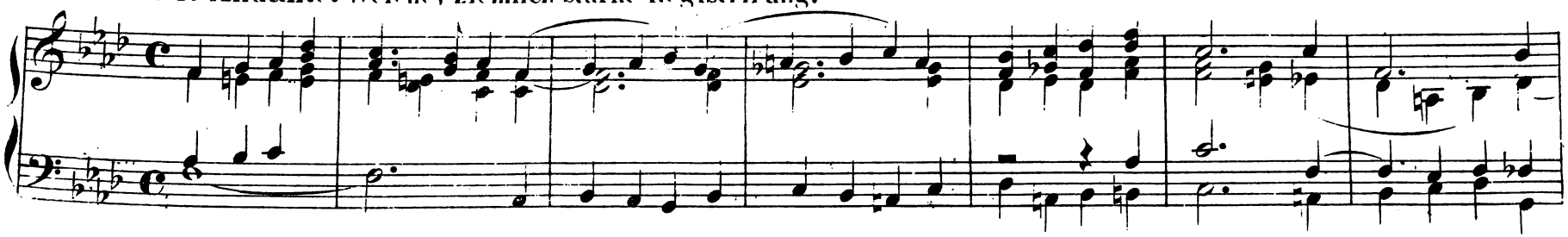
153. Andante sostenuto. Einige 8 füssige Stimmen.

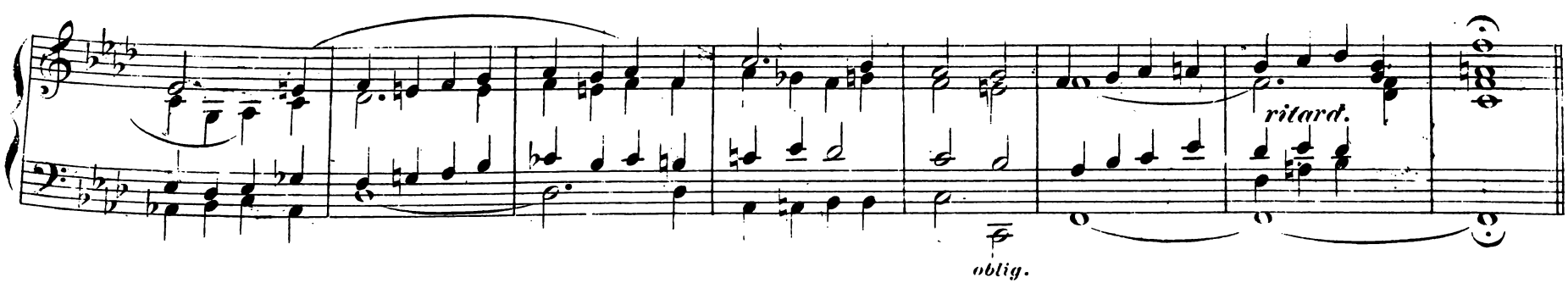






151. Andante. Weiche, ziemlich starke Registrirung.

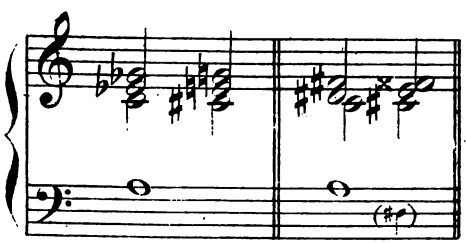




MODULATIONEN.

Moritz Brosig, Op. 32. Lfrg. 7.

Weitere Vortheile für Modulation gewährt der kleine Nonenakkord ohne Grundton, wenn man die drei oberen Töne desselben einen halben Ton hinaufschreiten lässt. Die daraus entstehende Harmonie kann man sowohl als Hauptseptimenakkord, wie auch als kleinen Nonenakkord, ohne Grundton mit erniedrigter Grundquinte verwenden.

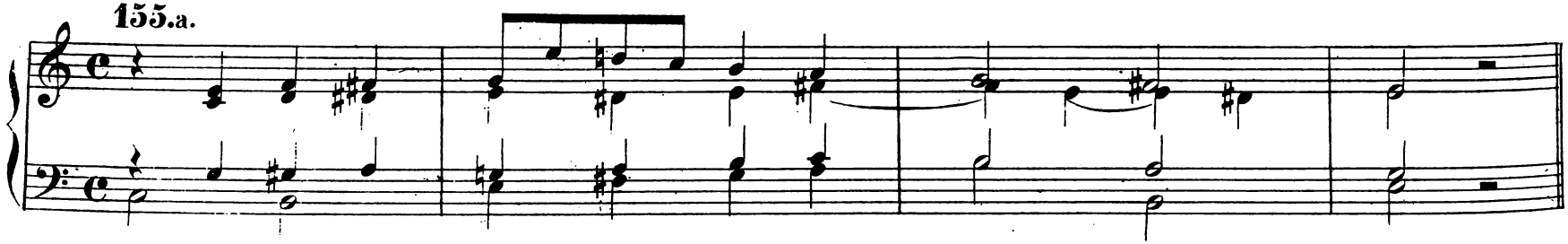


Grdt.

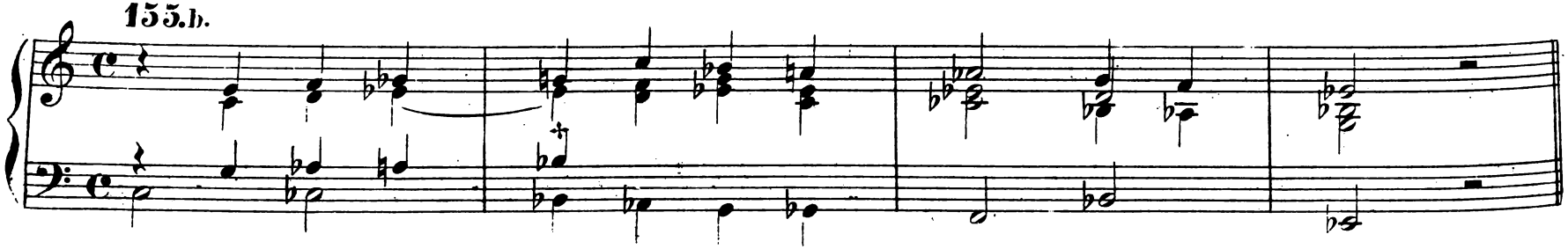
Der zuletzt stehende Akkord löst sich bei dem jetzigen Modulationsverfahren, ebenso wie in den Beispielen 99, 100, 102 u.s.w. der vorhergehenden Lieferung, nicht regelmässig, sondern in einen Quartsextakkord auf.

In den nachstehenden unter b angeführten Beispielen ist der Auflösungsakkord mit ✢ bezeichnet.

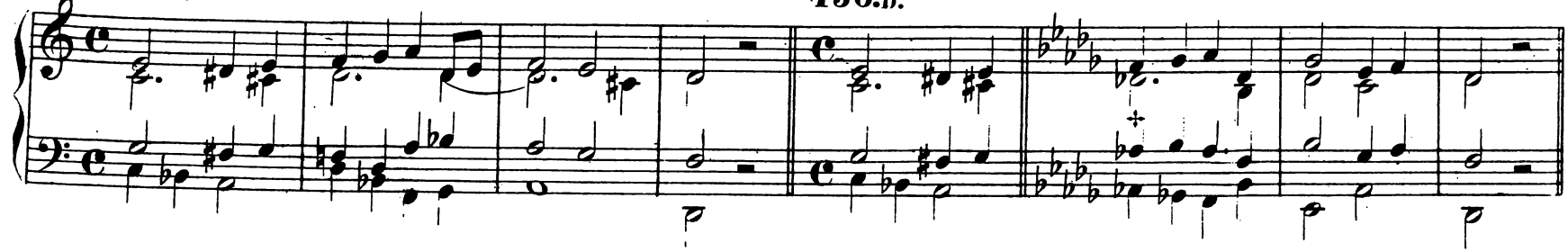
155.a.



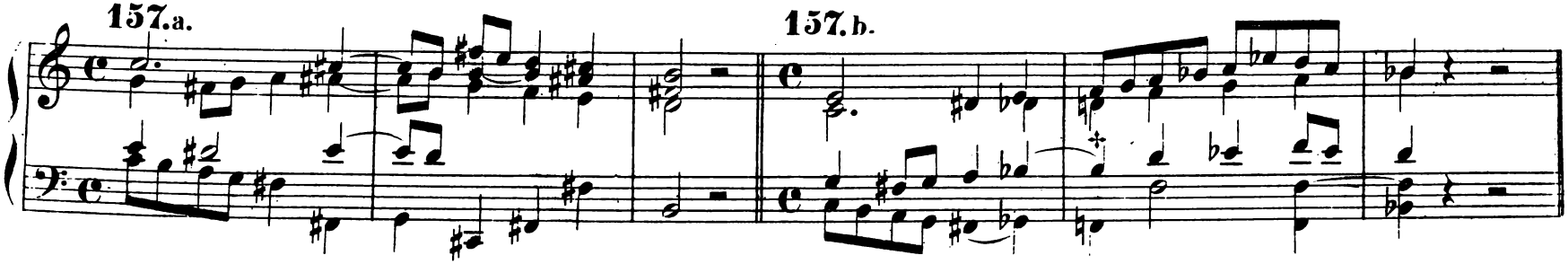
155.b.



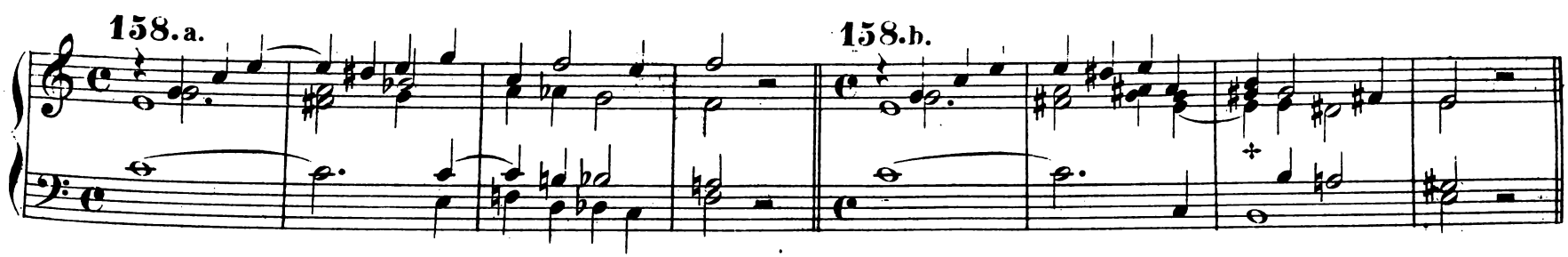
156.a. 156.b.



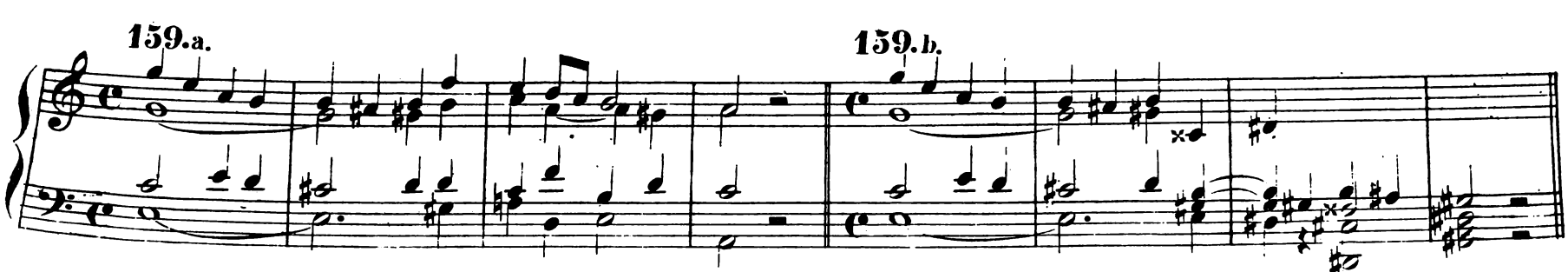
157.a. 157.b.



158.a. 158.b.

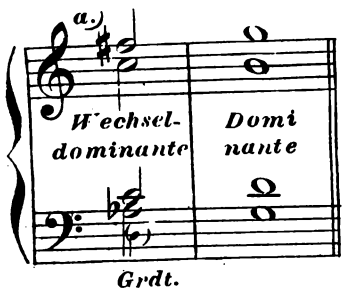


159.a. 159.b.

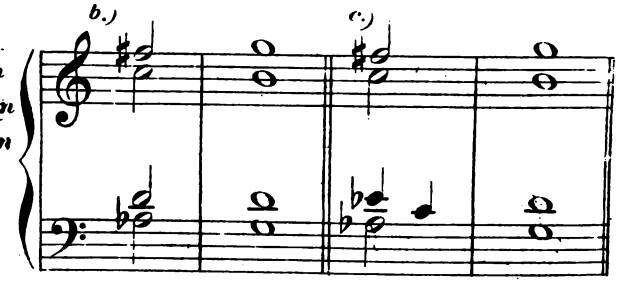


Aus der Vergleichung der Beispiele a und b unter einer Nummer ersieht man, wie die Mehrdeutigkeit des Modulationsakkordes es möglich macht, sowohl in die nächsten, wie in die entferntesten Tonarten zu gelangen.

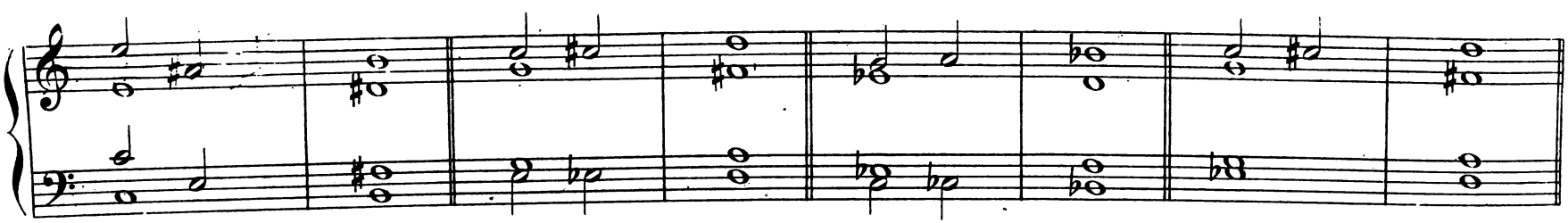
Als Modulationsmittel ist ferner zu nennen, die Umwandlung eines Dur oder Molldreiklangs in einen sogenannten übermässigen Sextakkord. Bekantlich wird die 2te Umkehrung des Hauptseptimenakkordes auf der Wechseldominante (Dominante von der Dominante) ohne Grundton, mit erniedrigter Grundquinte so genannt. Sie findet ihre regelmässige Auflösung in dem Dominantakkorde der gerade herrschenden Tonart, z. B.



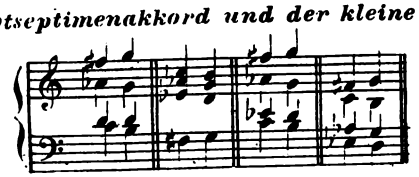
*Nimmt man statt der verdoppelten Septime c den Grundton d so entsteht mit übermässiger Sept. ein Terz-Quartakkord, setzt man an die Stelle des Grundtones die kleine Nonec, so erhält man einen Quint-Sextakkord mit übermässiger Sext, wie folgt.**



Von der unter c angegebenen Harmonie ist bereits in diesem und dem verhergehenden Hefte die Rede gewesen. Auch die beiden andern Formen (unter a und b) sind schon vielfach, jedoch nur als beiläufige harmonische Verbindungsmittel angewendet worden. Das Charakteristische des jetzigen Verfahrens besteht lediglich darin, dass die unter a angeführte Form speziell das Modulationsmittel bildet, und dass es jetzt Aufgabe ist, den für die beabsichtigte Modulation zu dieser Umgestaltung geeigneten Dur- oder Molldreiklang zu finden.



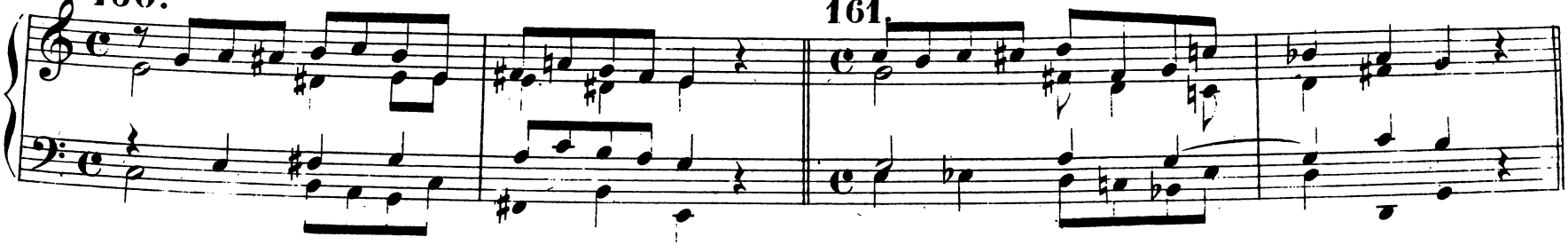
**Die älteren Theoretiker haben diesen Akkorden, welche sehr häufig gerade in dieser Stellung vorkamen, wahrscheinlich nur darum diese Namen beigelegt, um technische Ausdrücke zur schnellen Bezeichnung zu haben. In unserer heutigen Musik werden der Hauptseptimenakkord und der kleine Nonenakkord mit erniedrigter Grundquinte in allen möglichen Umkehrungen gebraucht; z. B.*



Man übersehe hierbei nicht, dass der tiefste Ton des übermässigen Sextakkordes immer eine kleine Sekunde höher liegt, als die Dominante der Tonart, in die man zu moduliren beabsichtigt. Will man also z. B. nach D, (dur oder moll), so heisst er b, und der Akkord selbst $^{gis}_{b}$ d u. s. w.

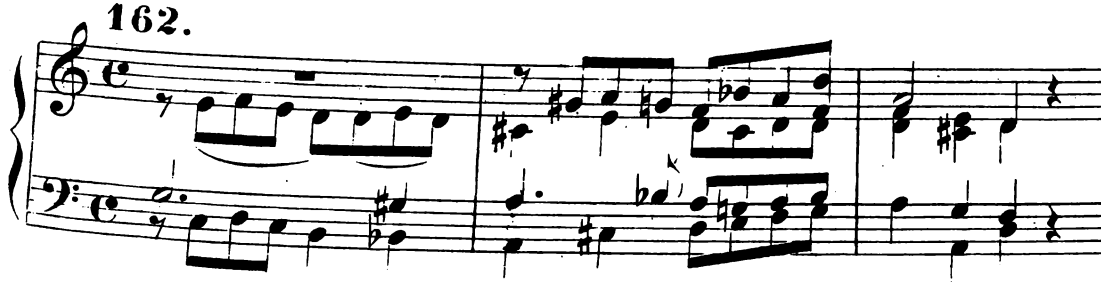
Folgende Uebergänge in nahe verwandte Tonarten lassen sich zunächst von C dur aus sehr leicht mit Hülfe des in Rede stehenden Modulationsmittels ausführen und dienen zugleich als Vorbereitung zu den weiter unten folgenden Modulationen in entferntere Tonarten. (N° 165-171.)

160.

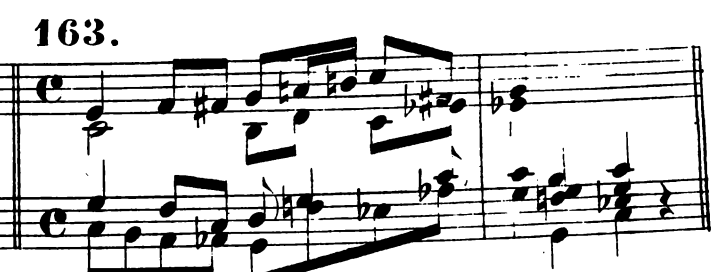


161.

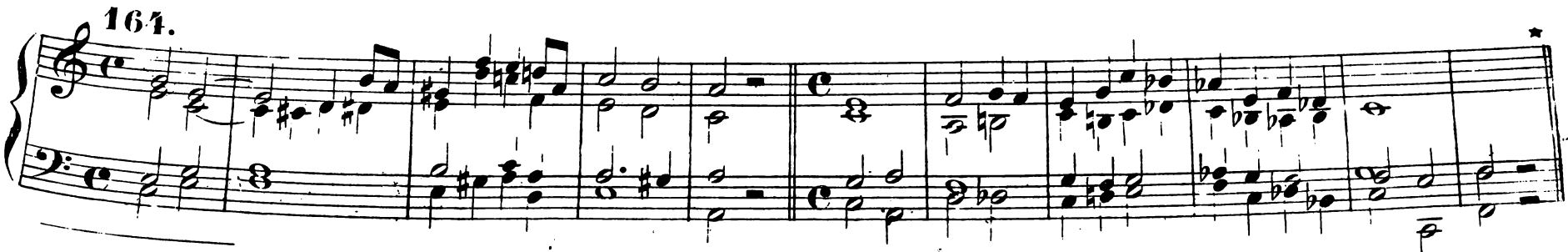
162.



163.



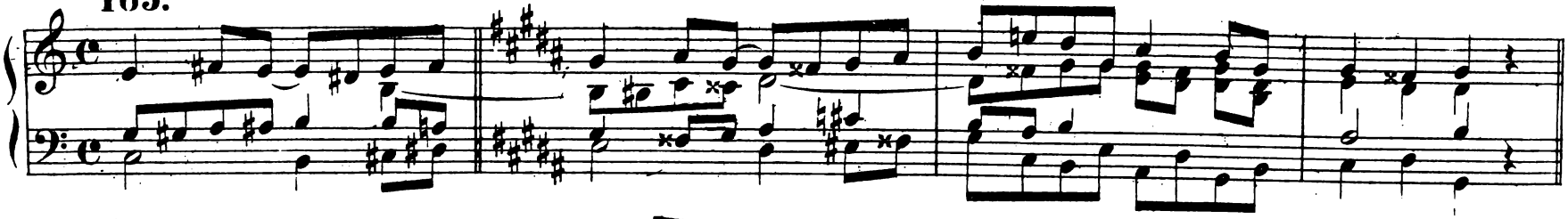
164.



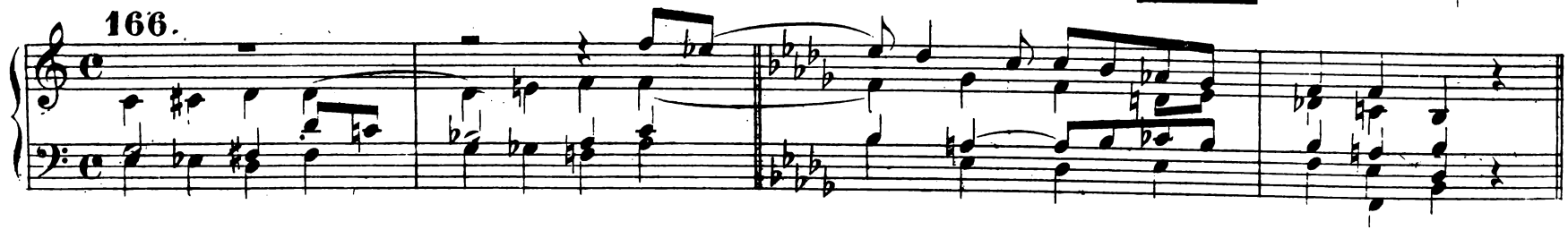
Da das Modulationsverfahren im Wesentlichen dasselbe bleibt, wenn man von Moll ausgeht, so sind die hierher gehörigen Beispiele nicht erst angeführt worden.

Wird das in vorstehenden Beispielen zu Grunde gelegte Modulationsverfahren in einem Modulationssatze wiederholt in Anwendung gebracht, dann stellt sich der grosse Nutzen desselben für Uebergänge in entferntere Tonarten heraus; z. B.:

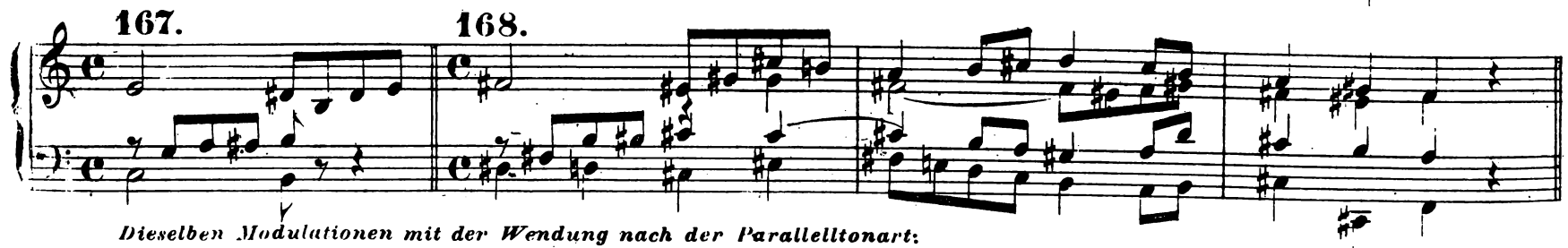
165.



166.

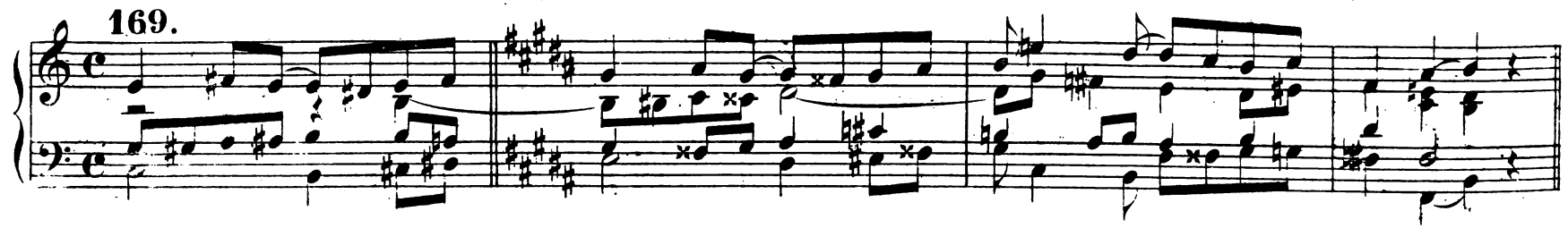


167. **168.**

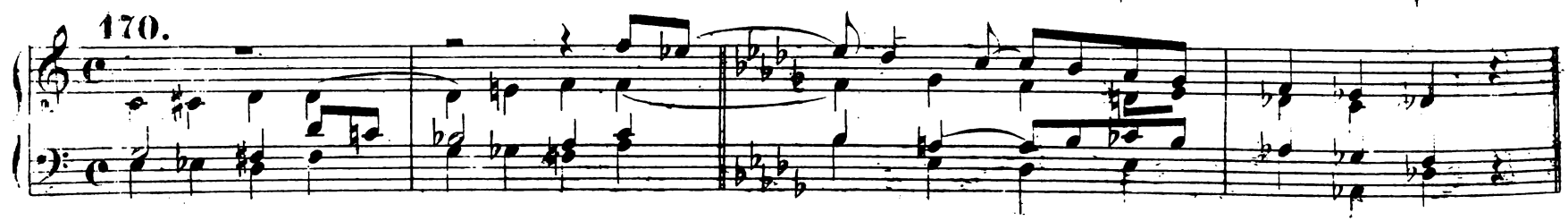


Dieselben Modulationen mit der Wendung nach der Parallelltonart:

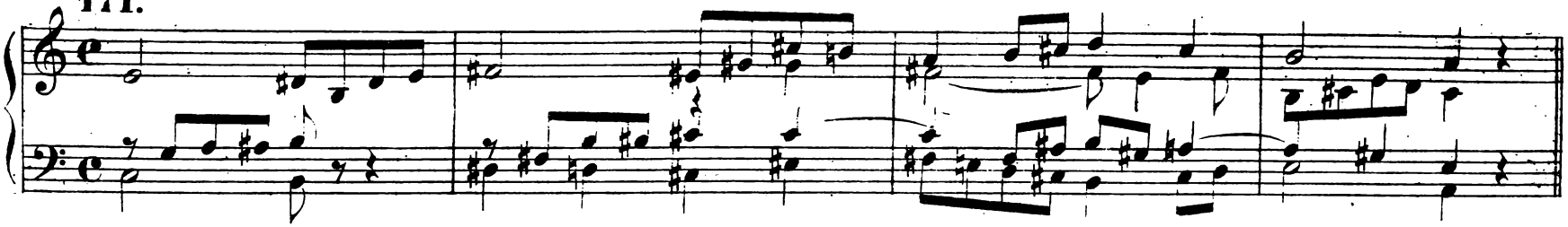
169.



170.

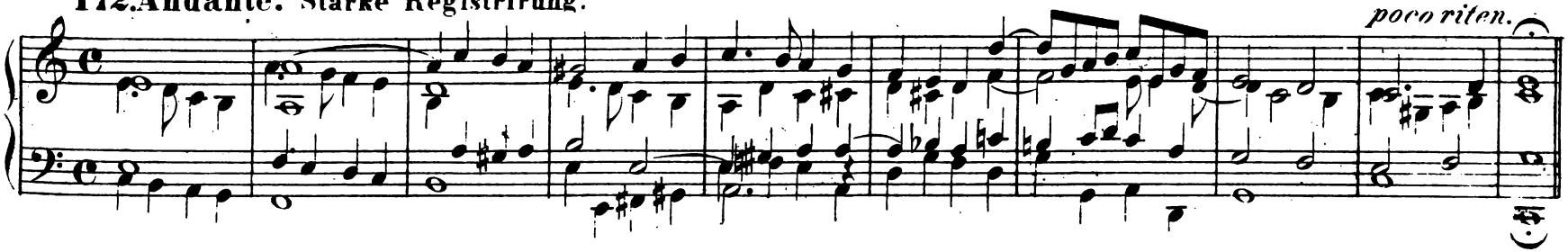


171.

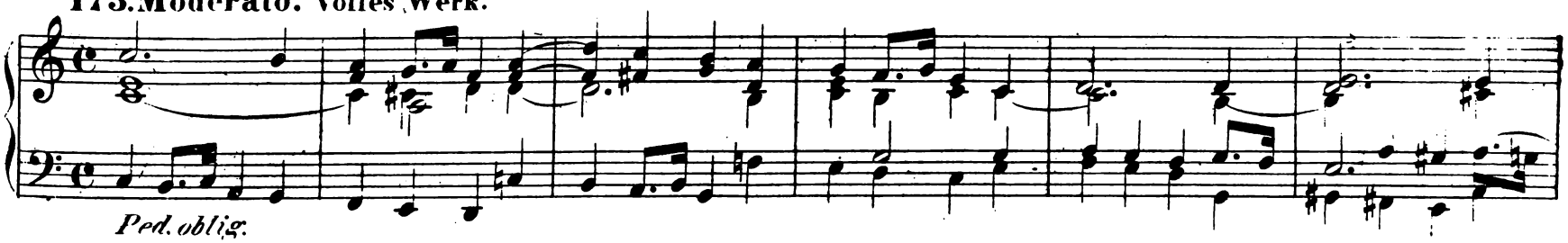


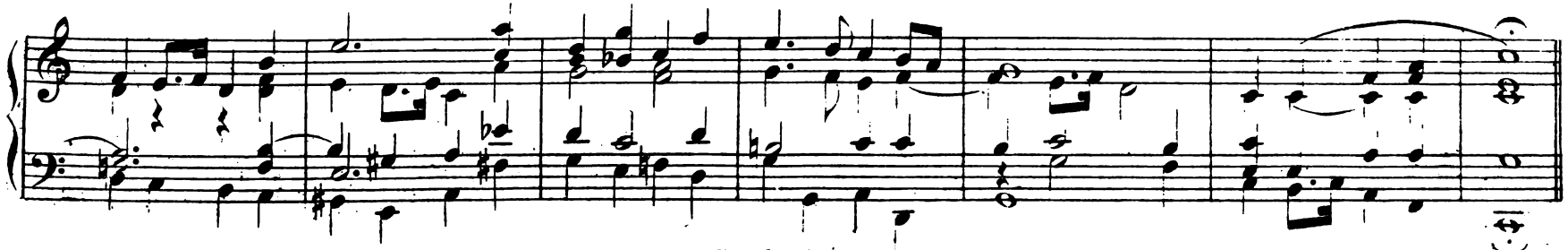
ORGELSTÜCKE.

172. Andante. Starke Registrirung.

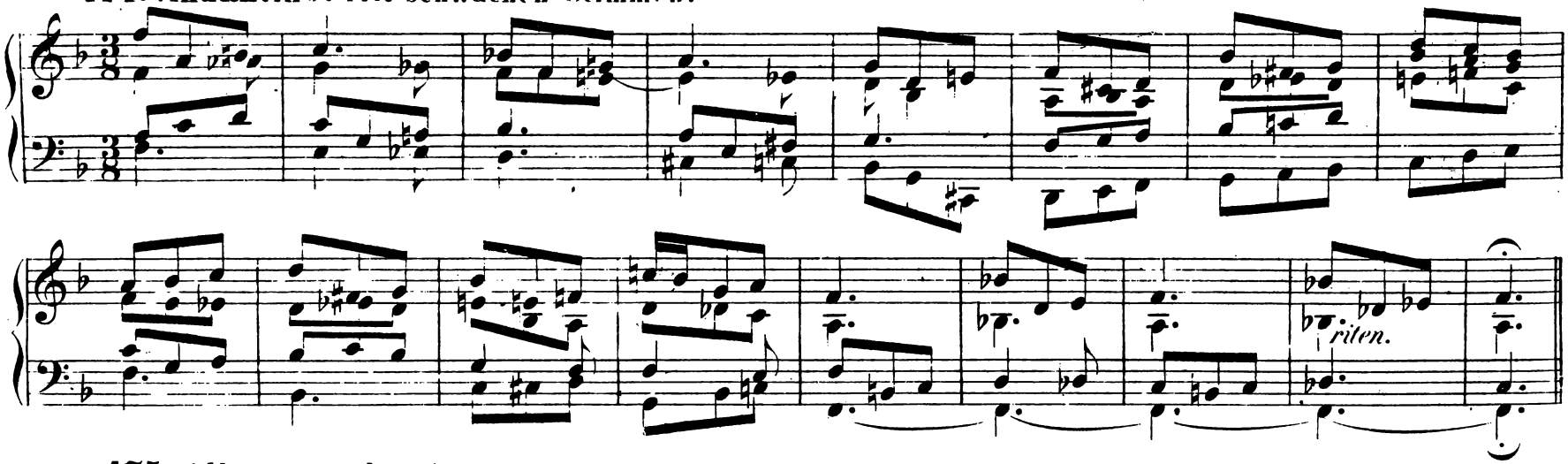


173. Moderato. Volles Werk.

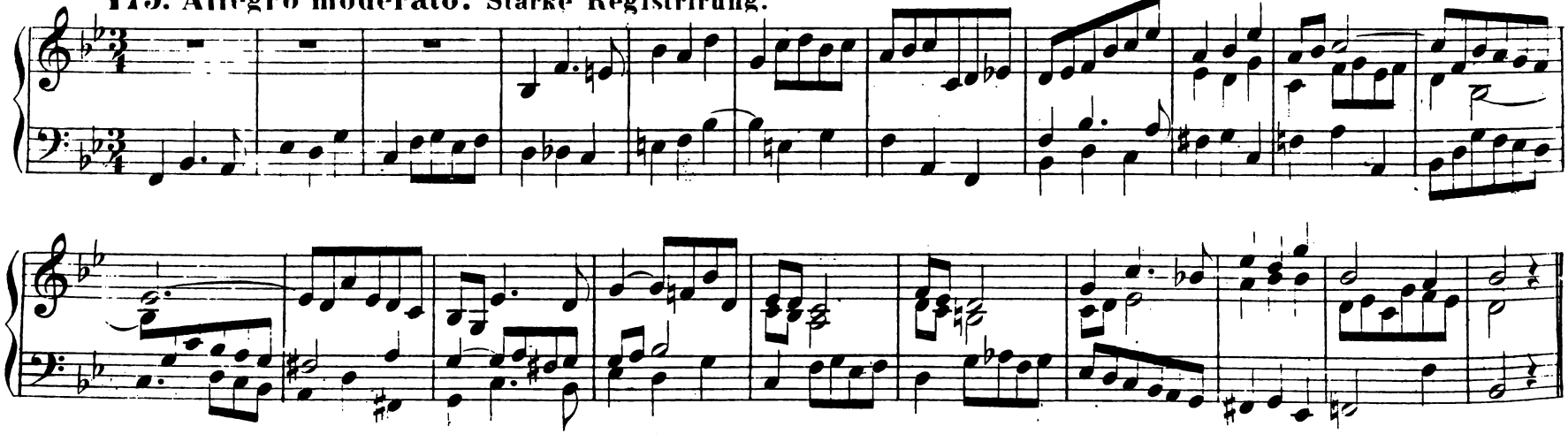




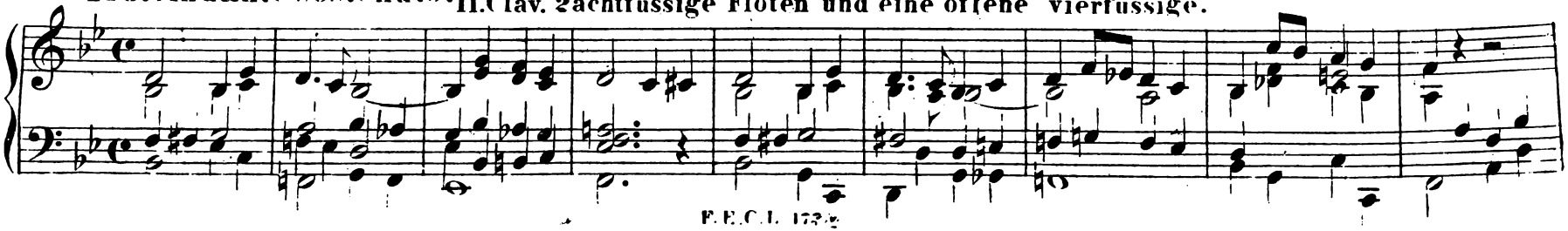
174. Andantino. Mit schwachen Stimmen.

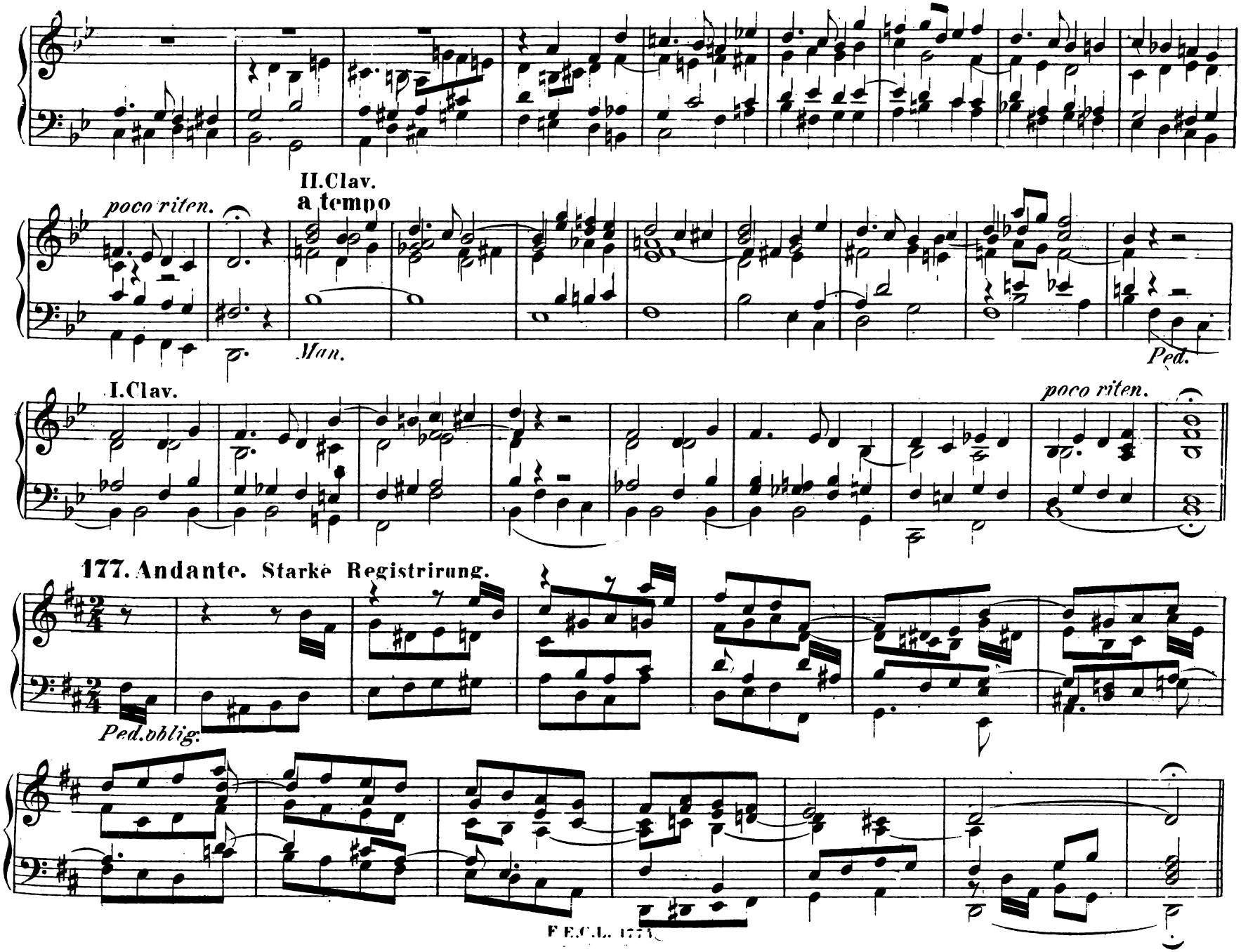


175. Allegro moderato. Starke Registrirung.

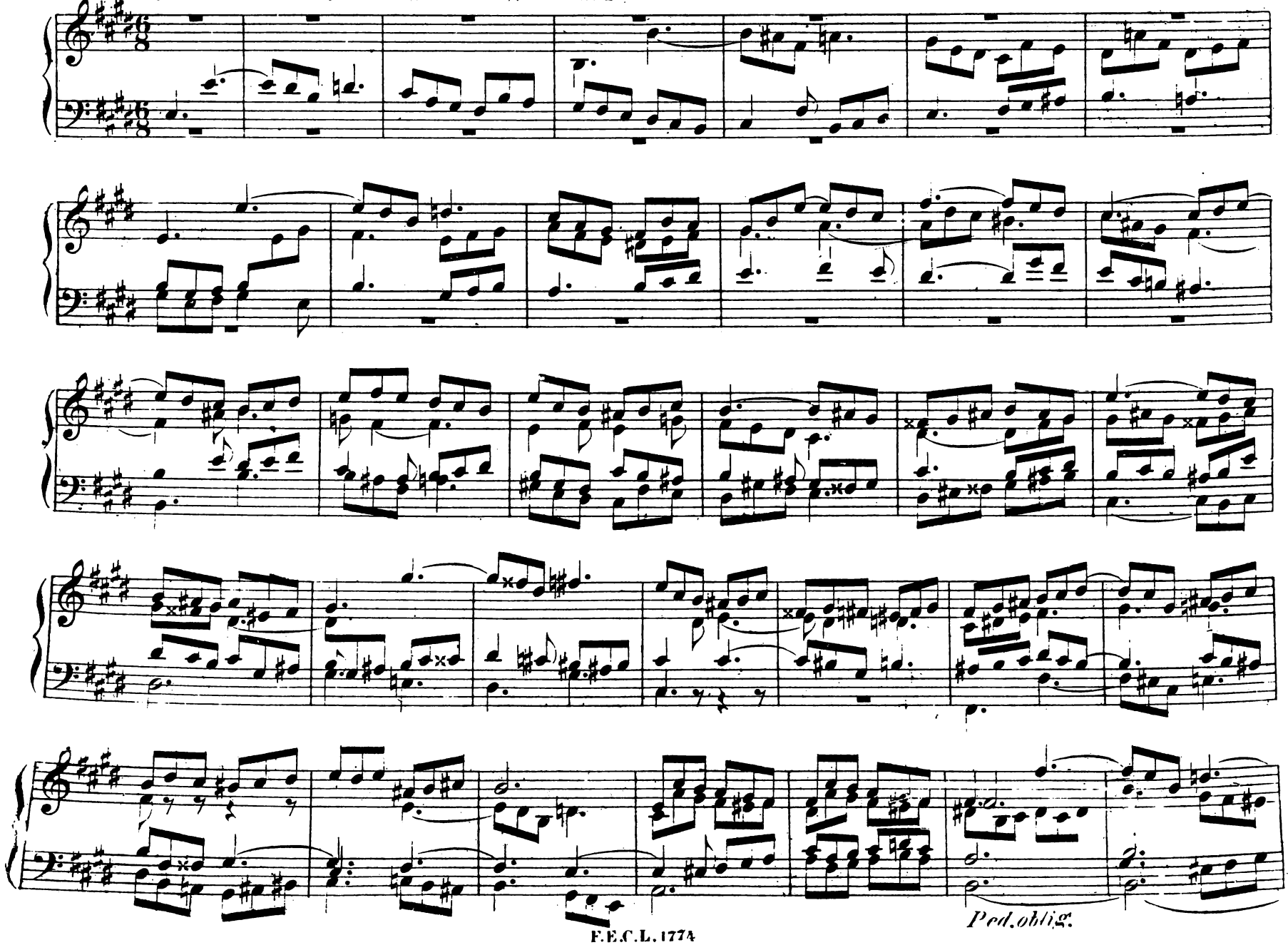


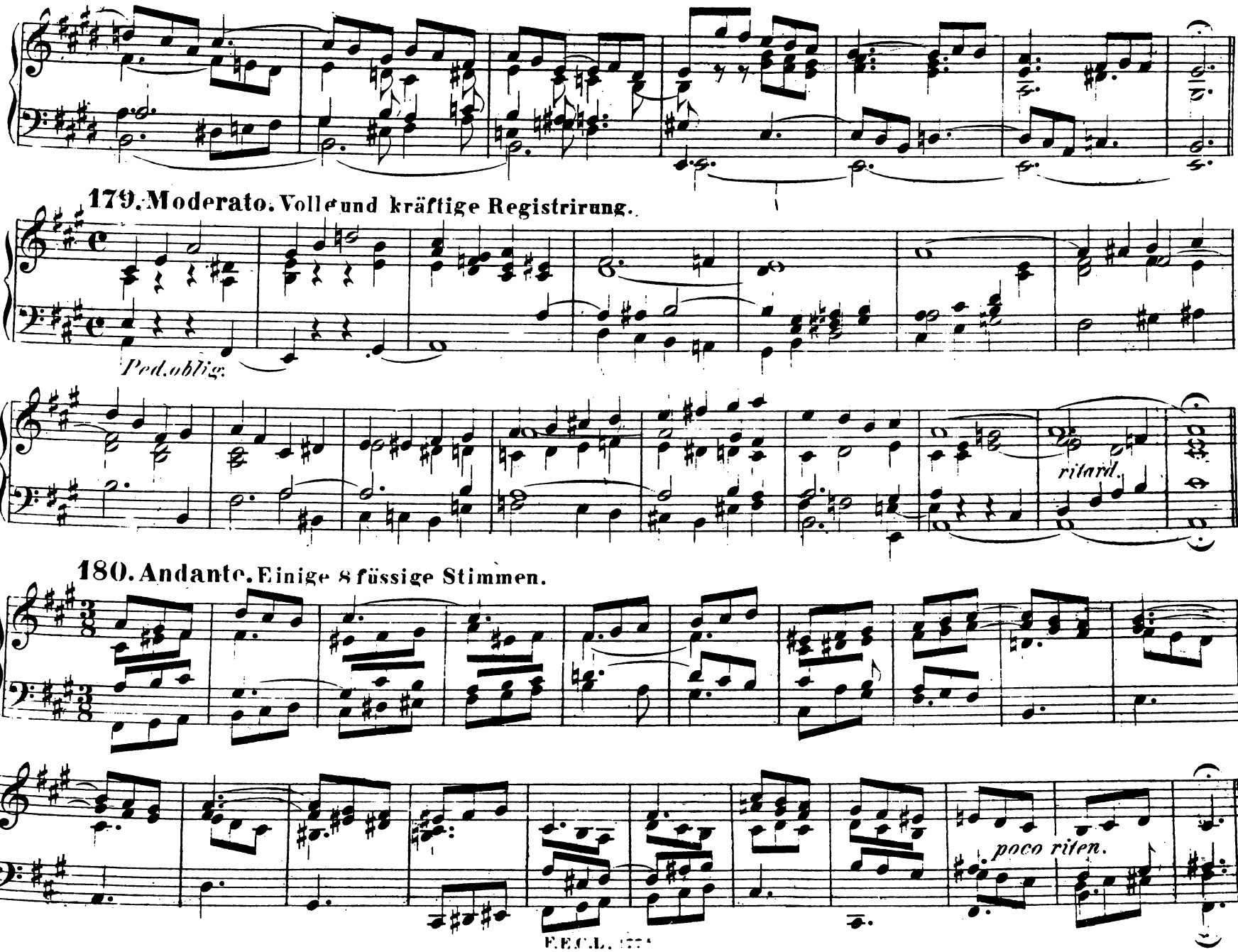
176. Andante sostenuto. I.Clav. Princ. Salic. und Flöte 8Fuss.
II.Clav. 2achtfüssige Flöten und eine offene vierfüssige.




II.Clav.
a tempo
poco riten.
Man.
Ped.
I.Clav.
poco riten.
177. Andante. Starke Registrirung.
Ped. obligat.

178. Andantino. Mittelstarke Registrirung.



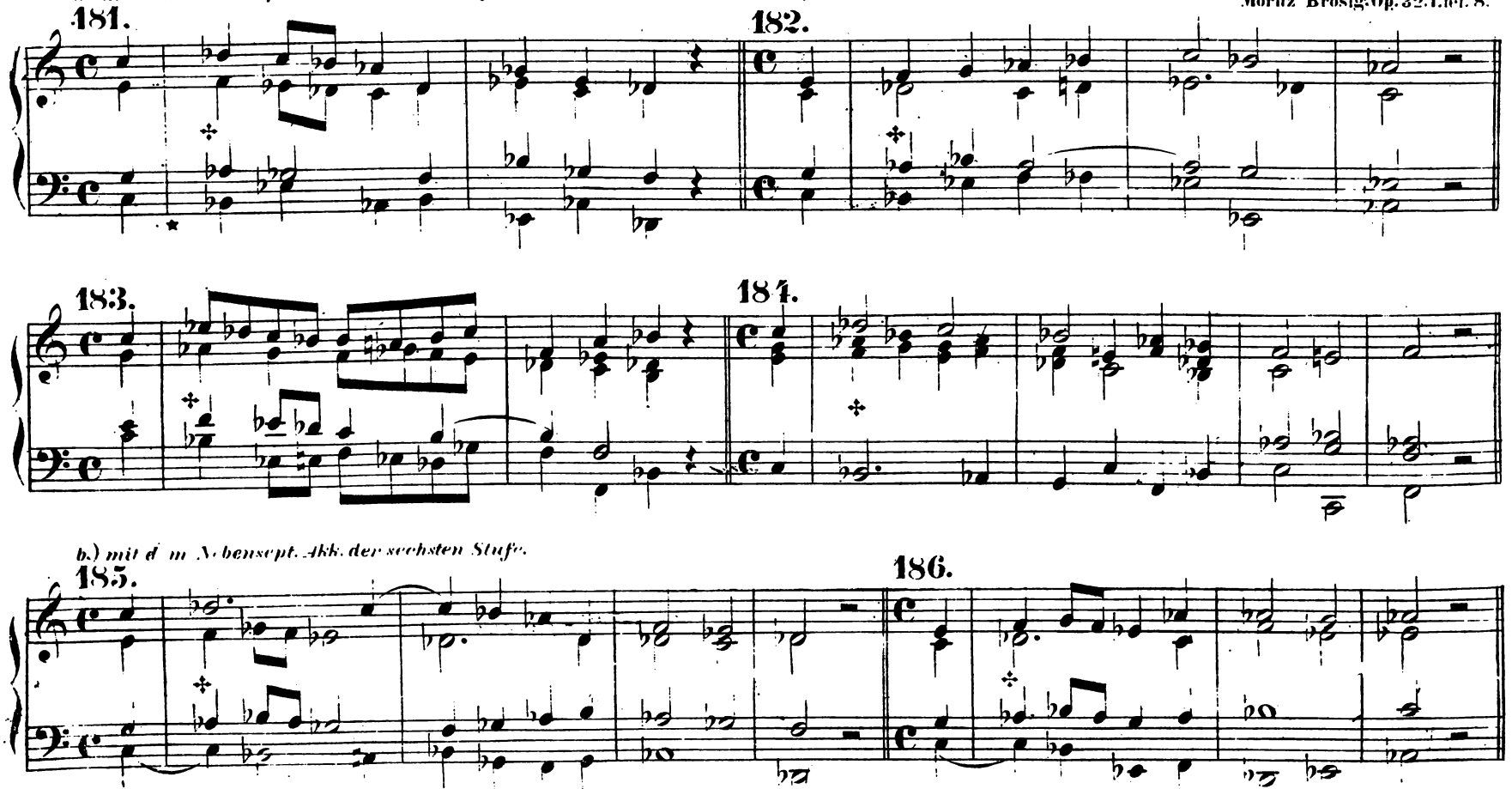

179. Moderato. Volle und kräftige Registrirung.
Ped. oblig.
ritard.
180. Andante. Einige 8 füssige Stimmen.
poco riten.

MODULATIONEN.

Zu Modulationen in die Tonarten der einen Ober-Sekunde und Sext und deren Parallel-Tonarten sind die Nebenseptimen-Akkorde der vierten und sechsten Stufe der Molltonart, welche fünf Stufen tiefer liegt als die Ausgangstonart, ganz besonders geeignet.

a.) mit dem Nebensept. Akk. der vierten Stufe. (Der Akk. ist mit ✣ bezeichnet.)

Moritz Brosig. Op. 32. Lief. 8.



**Diese Akkordfolge findet darin ihre Erklärung, dass der C dur Dreiklang Dominant-Akk. von F moll ist, wohin der Akkord as f d g als Sept. Akk. der vierten Stufe gehört.*

187.

188.

**

Die weiteren Konsequenzen dieses Verfahrens sind leicht zu ziehen, wenn man die Modulation nach früheren Anleitungen weiter führt, z. B.

189. (Zu vergleichen mit №181.)

oder statt der zwei letzten Takte.

190. (Zu vergleichen mit №181.)

oder statt der zwei letzten Takte.

191. (Zu vergleichen mit №182.)

Es sei hier noch bemerkt, dass jede Modulation, die nach einer Molltonart leitet, sehr leicht in die identische Durtonart geführt werden kann, wenn man den Schluss unterbricht, und den sogenannten Kirchenschluss anhängt, welcher bekanntlich auf der Verbindung der Subdominanten- und Tonischen Harmonie basirt; hat man z. B. die Aufgabe, von C dur nach E dur zu moduliren, so wende man sich nach E moll, welches als eine nächstverwandte Tonart schnell zu erreichen ist, und schliesse alsdann in E dur auf die eben angegebene Weise. Es sind auf diesem Wege die Modulationen von C dur, ausser nach E dur, nach A und D dur, und von A moll nach D und E dur sehr leicht auszuführen, wie folgt:

192.

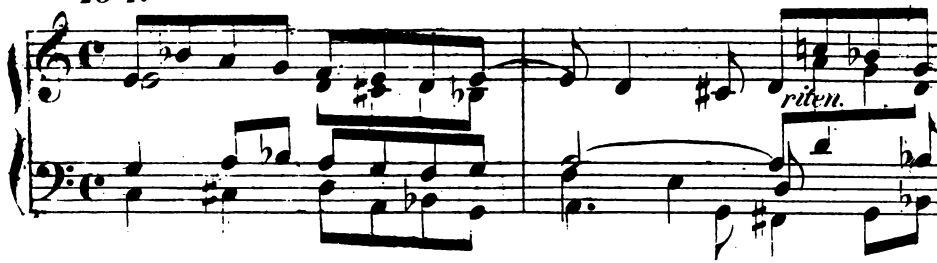
riten.

193.

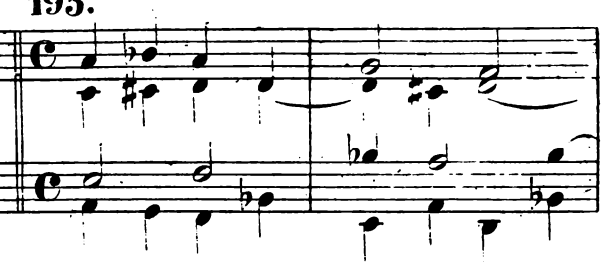
rit.

** *Das Verfahren bleibt ganz dasselbe, wenn von Moll ausgegangen wird.*

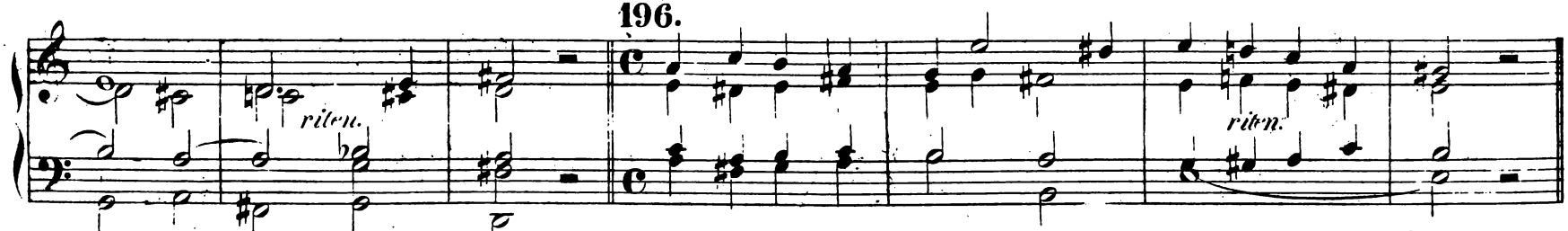
194.



195.



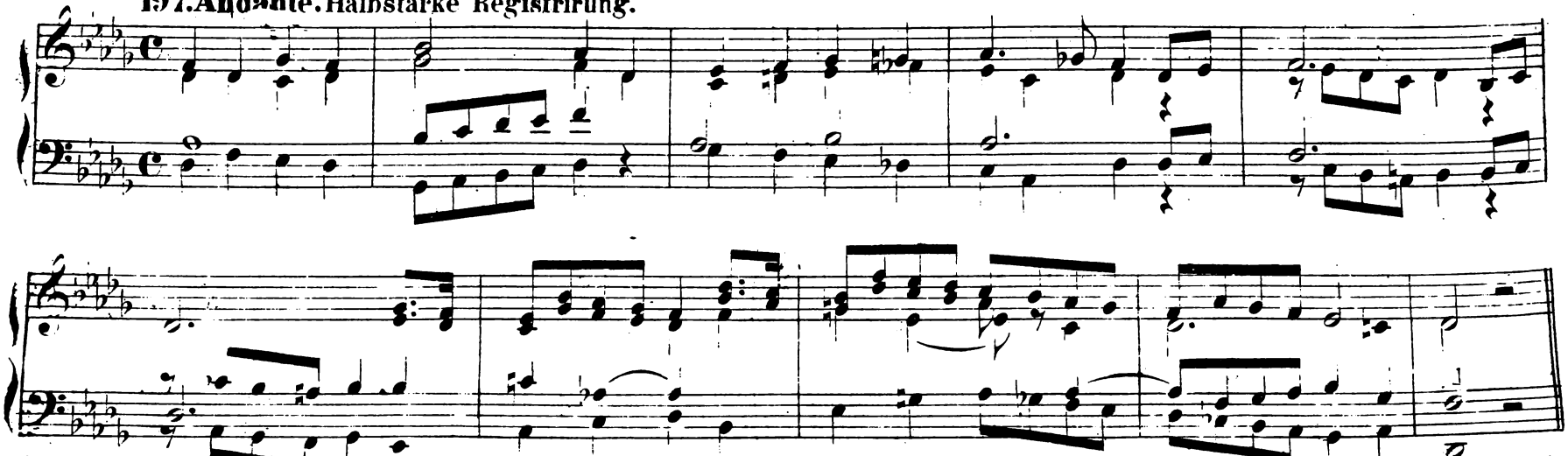
196.



Schliesslich rathe ich, um die möglichste Gewandheit und Vielseitigkeit im Moduliren zu erlangen, jede Ausweichung mehrere Male auf verschiedene Weise auszuführen. ★

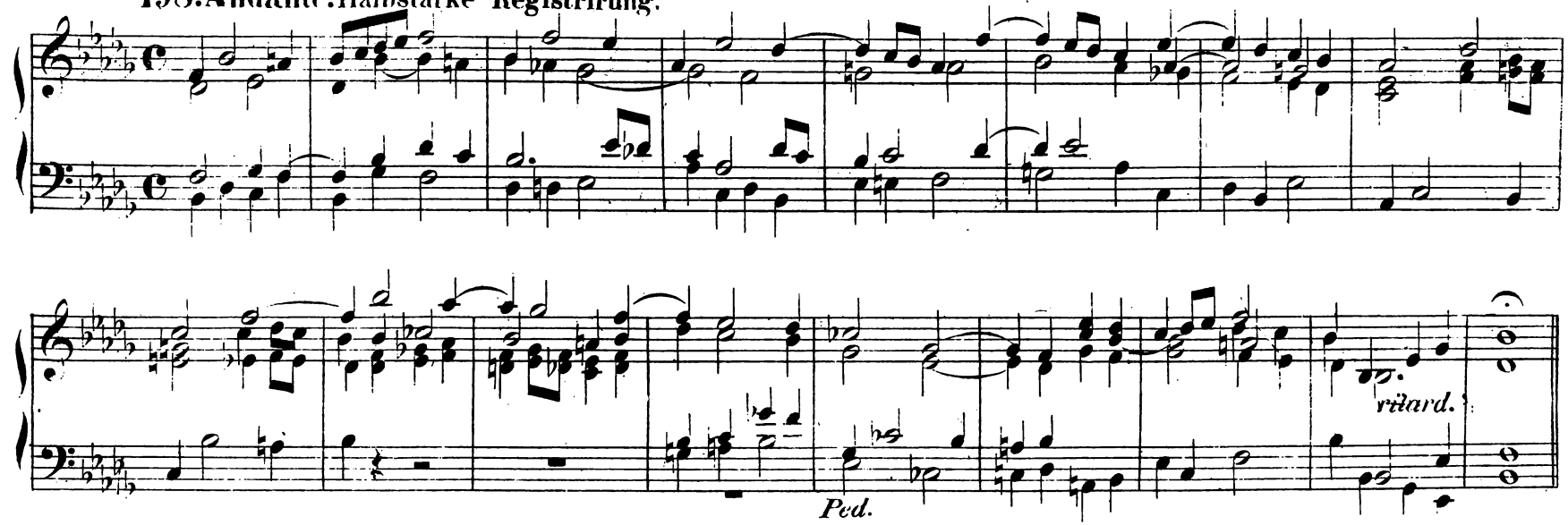
ORGELSTÜCKE.

197. **Andante.** Halbstarke Registrirung.

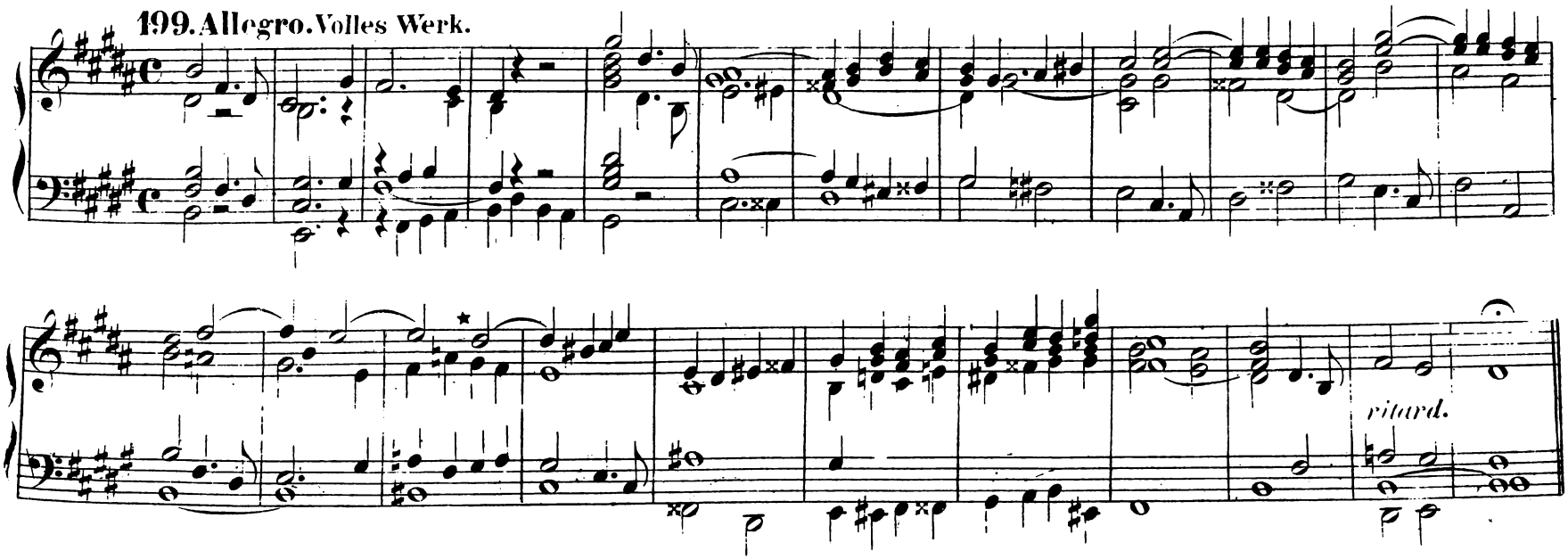


★ *Eine ausführlichere Behandlung des Gegenstandes findet sich in meiner, ebenfalls bei Leuckart in Breslau als Broschüre erschienenen Modulationstheorie.*

198. Andante. Halbstarke Registrirung.

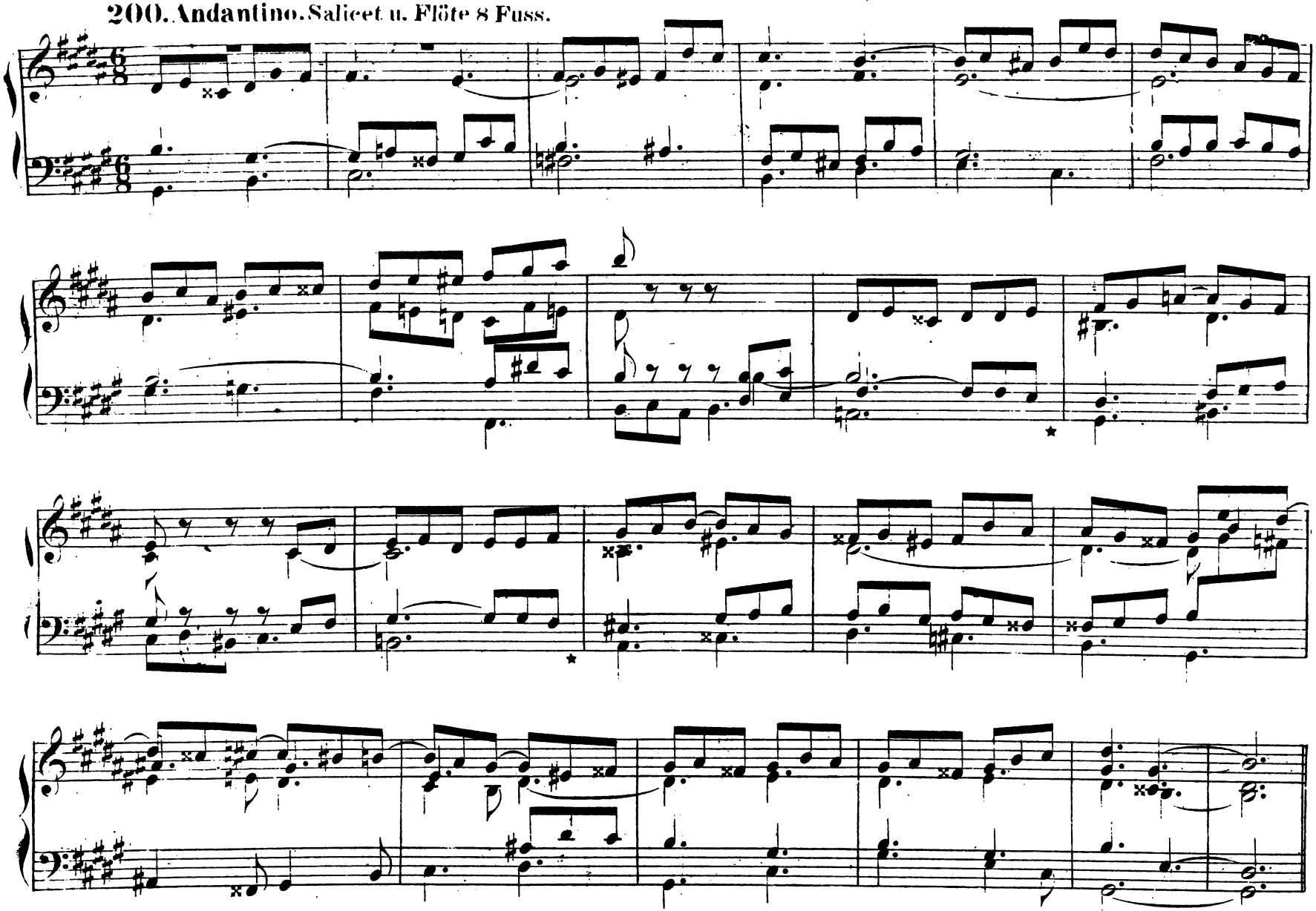


199. Allegro. Volles Werk.



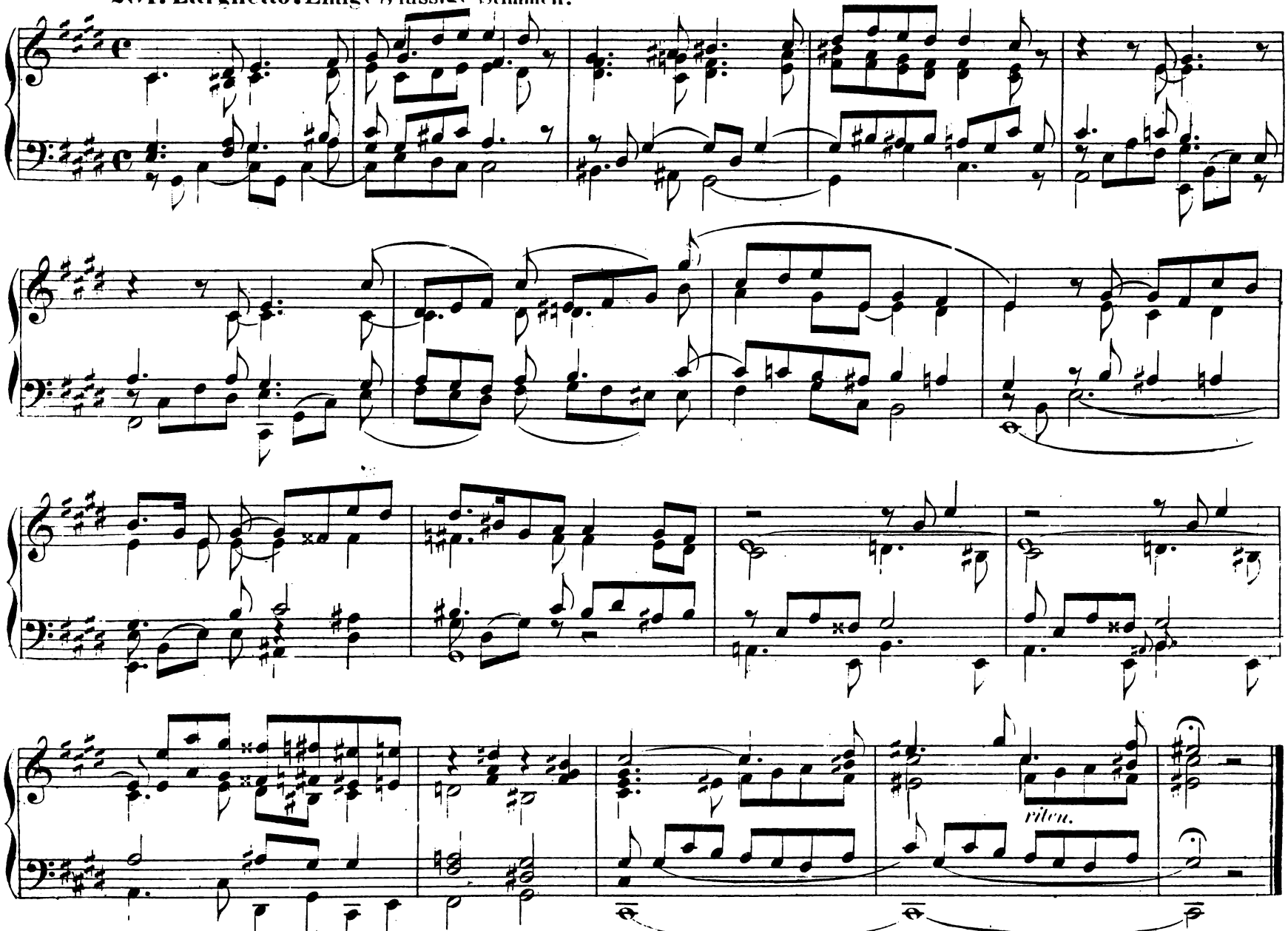
* Quintenfortschreitungen.

200. Andantino. Salicet u. Flöte 8 Fuss.

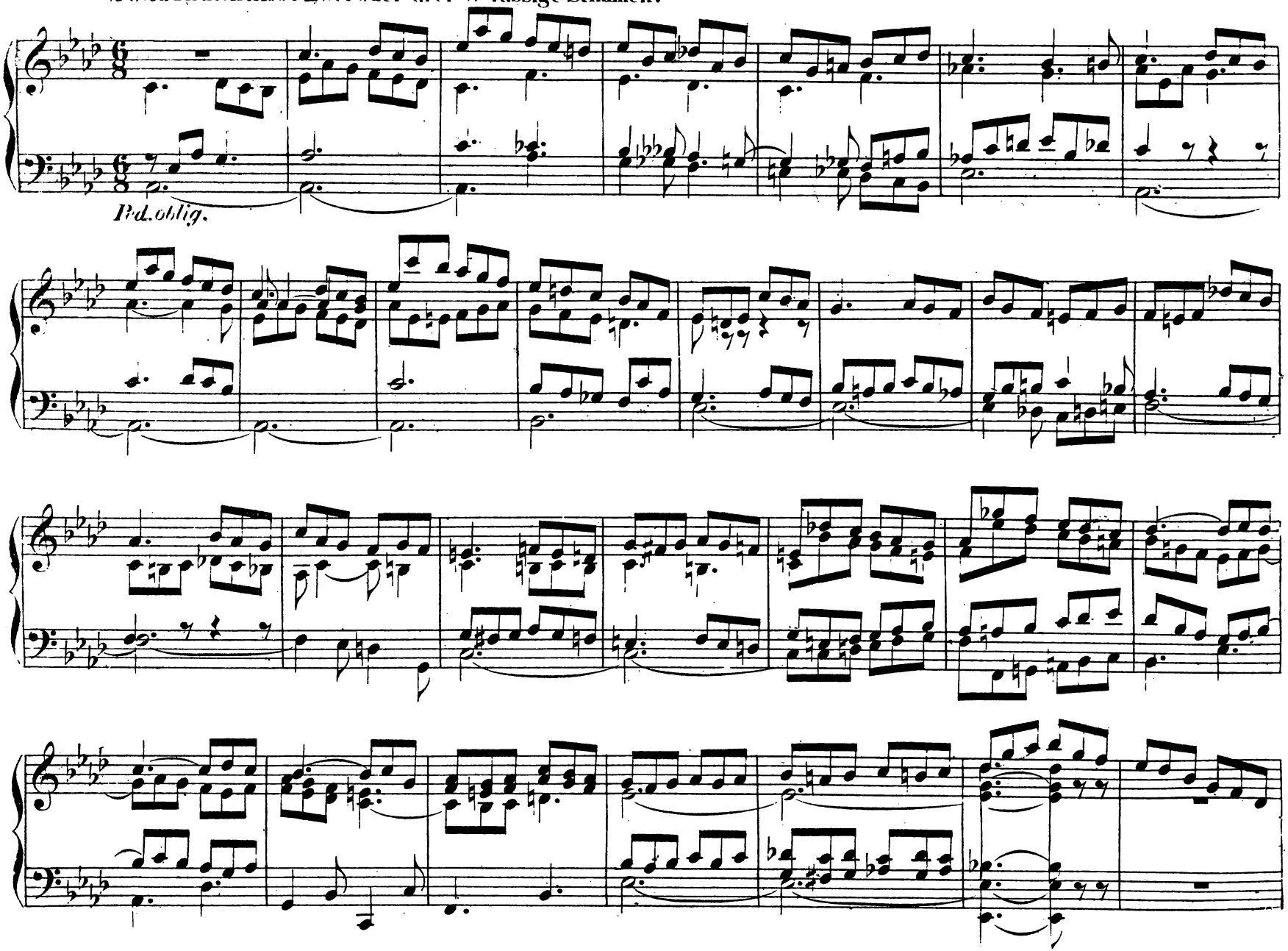


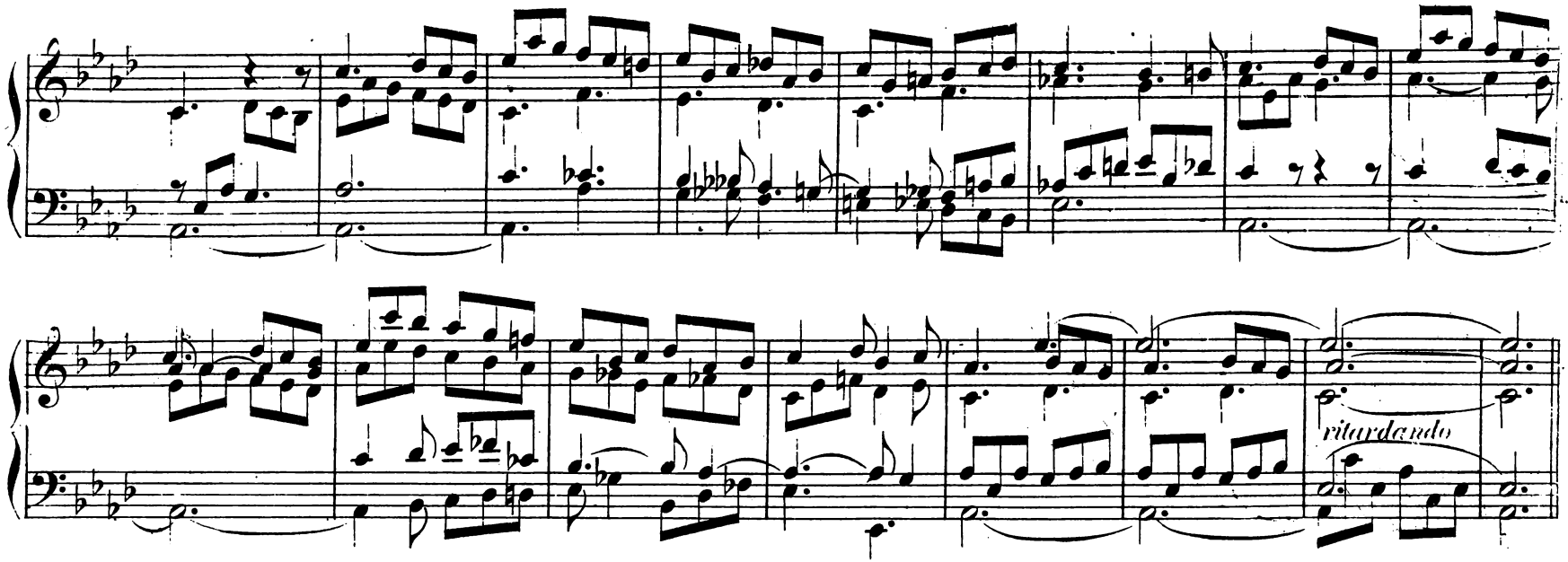
*Quartenfortschreitungen

201. Larghetto. Einige 8 füssige Stimmen.

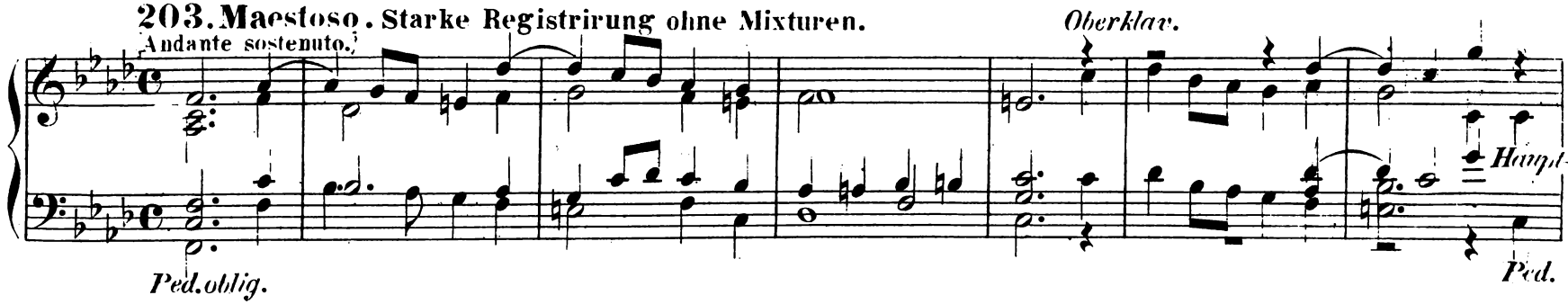


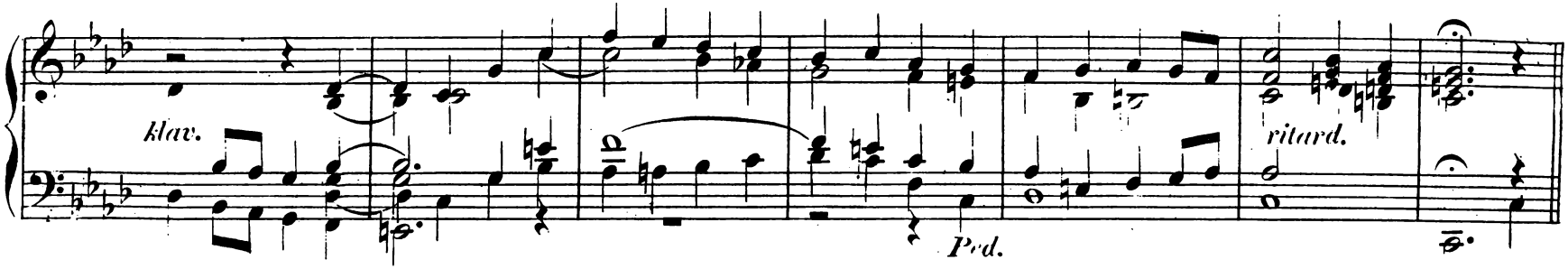
202. Andantino. Zwei oder drei 8 füssige Stimmen.

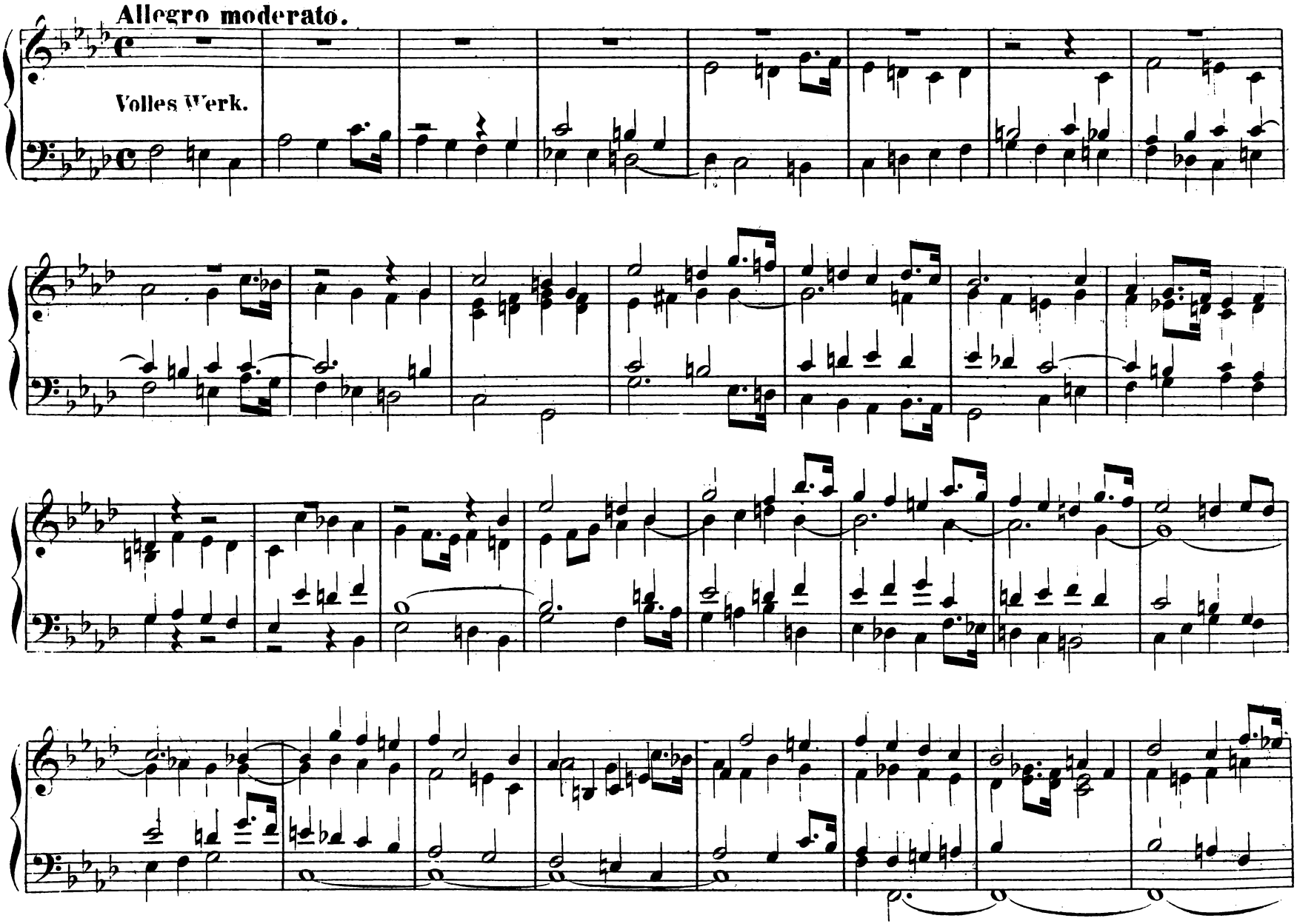


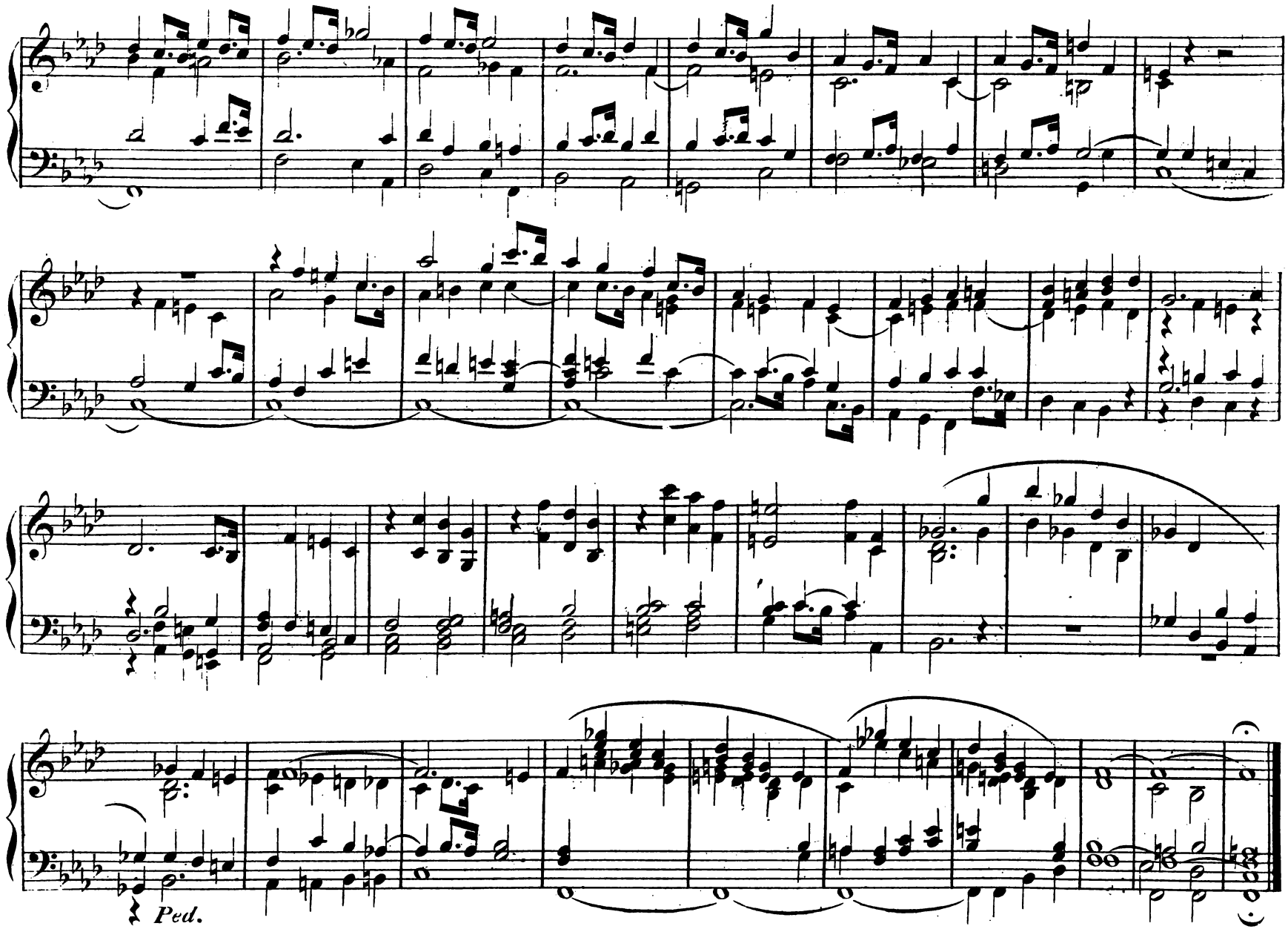


203. Maestoso. Starke Registrirung ohne Mixturen.






Allegro moderato.
Volles Werk.


Ped.

INHALTSVERZEICHNISS

der Orgelstücke nach den Tonarten geordnet.

C dur.	№	18. 20. 45. 48. 64. 67. 85. 107. 108. 146. 147. 172. 173.
C moll.	=	25. 41. 70. 148.
Des dur.	=	197.
Cis moll.	=	201.
D dur.	=	27. 46. 92. 112. 150. 177.
D moll.	=	44. 65. 90.
Es dur.	=	63. 114. 117. 152.
E dur.	=	68. 71. 118. 178.
E moll.	=	24. 91. 111.
F dur.	=	22. 43. 69. 88. 151. 153. 174.
F moll.	=	86. 154. 203.
Fis moll.	=	180.
G dur.	=	23. 42. 87. 110. 149.
G moll.	=	49.
As dur.	=	21. 116. 202.
Gis moll.	=	200.
A dur.	=	89. 179.
A moll.	=	19. 26. 66. 109.
B dur.	=	47. 115. 175. 176.
B moll.	=	198.
H dur.	=	199.
H moll.	=	113.