

## Harmonie, Debussy, hinzugefügte Töne

---

### 1) Hinzugefügte Töne

Beim Erscheinen von Claude Debussy sprach man von Vorhalten ohne Auflösung, von Durchgängen ohne Ziel usw. Man fand in der Tat dergleichen in seinen ersten Werken. In *Pelléas et Mélisande*, in den *Estampes*, den *Préludes*, den *Images* für Klavier handelt es sich um harmoniefremde Töne — weder vorbereitet noch aufgelöst, ohne besonderen Ausdrucksakzent — die einfach zum Akkord gehören, seine Farbe verändern, ihm neue Würze, neuen Duft geben. Diese Töne behalten den Charakter von Eindringlingen, von etwas Zusätzlichem : die Biene in der Blume ! Sie haben dennoch ein gewisses Bürgerrecht im Akkord, sei es weil sie genau so klingen wie manch ein klassifizierter Vorhalt, sei es weil sie der Resonanz des Grundtons entstammen. Es sind die *hinzugefügten Töne*.

### 2) “ Sixte ajoutée ” und hinzugefügte übermäßige Quarte

Der gebräuchlichste dieser Töne ist die *sixte ajoutée*, die hinzugefügte Sexte. Rameau hat sie vorausgeahnt; Chopin, Wagner haben von ihr Gebrauch gemacht (und auch mehrere Komponisten mit einem leichten und unbeschwerten Temperament, namentlich Massenet und Chabrier, was beweist, in welchem Masse sie natürlich ist!). Debussy und Ravel haben sie endgültig in die musikalische Sprache eingeführt. Hier ist sie im Durdreiklang :

**Beispiel 183**

im Dominantseptakkord :

**Beispiel 184**

im Nonenakkord :

**Beispiel 185**

— In der Resonanz eines tiefen C nimmt ein sehr feines Ohr das fis wahr.

**Beispiel 186**

Wir sind daher berechtigt, dieses fis als hinzugefügten Ton in einem schon mit der *sixte ajoutée* versehenen Dreiklang zu behandeln. Unser Dreiklang ist also :

**Beispiel 187**

und es besteht eine Anziehung zwischen dem fis und dem c, wobei ersteres danach strebt, sich in letzteres aufzulösen.

**Beispiel 188**

### 3) Beziehung zwischen hinzugefügten Tönen und hinzugefügten Werten

Kommen wir auf die Überlegungen von Kapitel I zurück. Der Dreiklang mit hinzugefügter Sexte und hinzugefügter übermässiger Quarte, den wir soeben geschrieben haben, wird der typische Akkord des "2. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit" sein (siehe Kapitel XVI). In Kapitel VIII hatten wir unter allen Intervallen die absteigende übermässige Quarte und die absteigende grosse Sexte gewählt: eine weitere Analogie. Schliesslich frappiert uns die Beziehung zwischen den Tönen, die den Akkorden, und den Werten, die den Rhythmen hinzugefügt werden. Derselbe — ein klein wenig perverse — Reiz findet sich in diesen zusätzlichen Werten, die den Rhythmus köstlich hinken machen, und in diesen fremden Tönen, welche unmerklich die Färbung des Akkordes verändern.

### 4) Anwendung der hinzugefügten Töne

An den Beginn dieses Abschnitts will ich folgende zwei Akkorde aus *Pelléas* setzen:

**Beispiel 189**

Sie werden zum Ursprung des folgenden Beispiels:

**Beispiel 190**

Die hinzugefügten Töne sind angekreuzt. Dieselben Akkorde mit anderen hinzugefügten Tönen:

**Beispiel 191**

Verwendung in einem meiner Lieder: *La Maison*:

**Beispiel 192**

Die ersten beiden Takte enthalten 4 Viertel, der dritte 4 punktierte Viertel, ohne dass sich das Achtel im Wert geändert hätte. Ein anderes Beispiel von hinzugefügten Tönen:

**Beispiel 193**

Die hinzugefügten Töne sind wiederum angekreuzt. Das Fragment A — es wurde schon in Kapitel VIII zitiert — bildet eine "Durchgangsgruppe" (siehe Kapitel XV). Bei B *sixte ajoutée* im Nonenakkord, bei C Anwendung des "2. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit" (siehe Kapitel XVI). Ein anderes Beispiel (bei den Kreuzen wieder hinzugefügte Töne):

**Beispiel 194**

— Eine sehr frappante Anwendung der *sixte ajoutée* im Nonenakkord:

**Beispiel 195**

Das ganze Beispiel ist mit diesem Akkord geschrieben:

**Beispiel 196**

Abgesehen vom ersten Achtel — dem Akzent — ist es zudem ganz und gar ein äusserst anmutiges und raffiniertes rhythmisches Gefälle. Im ersten Takt eine Interpretation des Hindu-Rhythmus *râgavardhana*, teilbar in zwei Fragmente, A und B; im zweiten Takt Variante dieser zwei Rhythmen: A wird um sein letztes Achtel verkürzt, das dritte Viertel von B ist punktiert. Dieser

Punkt (hinzugefügter Wert, angekreuzt) verzögert das rhythmische Gefälle und unterstreicht seine zärtliche Nonchalance (siehe Abschnitt 3 von Kapitel III, der “rhythmische Vorbereitungen und Gefälle” behandelt).

— Anwendung der hinzugefügten übermässigen Quarte im Durdreiklang bei A und der hinzugefügten Sexte im Dominantseptakkord bei B. Anwendung von hinzugefügten Werten (ich betone nicht mehr weiter ihre Verwandtschaft mit den hinzugefügten Tönen). Vom Anfang bis zu X ist das Zitat im “2. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit” geschrieben :

**Beispiel 197**

Nochmals Anwendung der hinzugefügten übermässigen Quarte im Dreiklang bei A und der hinzugefügten Sexte bei B; bei den Kreuzen hinzugefügte Werte; letztes Kreuz : Verlängerung durch den Punkt, die das rhythmische Gefälle aufhält :

**Beispiel 198**

Letztes Zitat :

**Beispiel 199**

Bei den Kreuzen hinzugefügte übermässige Quarte. Die Wendung A am Anfang ist “Verzierungsgruppe” des dis (siehe Kapitel XV). Das ganze Zitat ist im “2. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit” geschrieben :

**Beispiel 200**

## KAPITEL XIV

# Spezielle Akkorde, Akkordtrauben und Liste von Akkordverbindungen

---

### 1) Akkord auf der Dominante

- Er enthält sämtliche Töne der Durtonleiter : **Beispiel 201**
- Hier seine mutmassliche Auflösung : **Beispiel 202**
- Setzen wir Vorhalte vor die hinzugefügten Töne : **Beispiel 203**
- Lassen wir eine Vielfalt der Farben, eine Kirchenfensterwirkung entstehen und ordnen wir die verschiedenen Umkehrungen des mit diesen Vorhalten versehenen Akkordes auf einer gemeinsamen Bassnote (cis-des) an : **Beispiel 204**
- Eine andere Anordnung : **Beispiel 205**
- Die gleiche Anordnung mit Umwandlung der Vorhalte in hinzugefügte Töne : **Beispiel 206**
- Andere hinzugefügte Töne : **Beispiel 207**

### 2) Akkord der Resonanz

- Fast alle in der Resonanz eines tiefen C — für ein äusserst feines Ohr — wahrnehmbaren Töne finden sich *temperiert* in diesem Akkord. **Beispiel 208**
- Machen wir die vorangegangene Kirchenfensterwirkung, indem wir die Umkehrungen auf einer gemeinsamen Bassnote (cis-des) anordnen : **Beispiel 209**
- In Verbindung mit seiner zweiten Umkehrung : **Beispiel 210**
- ergibt der Akkord der Resonanz alle Töne des " 3. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit " : **Beispiel 211**
- Eine Sequenz, bei der unser Akkord mit seiner ersten Umkehrung alterniert : **Beispiel 212**

### 3) Quartakkord

- Vergessen wir die klassischen Akkorde mit Terzenaufbau, um einen Akkord aus übermässigen und reinen Quarten zu verwenden. **Beispiel 213**

Er enthält alle Töne des "Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit Nr. 5" (siehe Kapitel XVI) : **Beispiel 214**

Zu diesem Akkord und diesem Modus gehört die melodische Formel : **Beispiel 215**

die schon in Abschnitt 2 von Kapitel X im Zusammenhang mit der Permutation der Töne zitiert wurde.

Diese Akkordfolge : **Beispiel 216**  
zeigt uns die Verwendung des Quartenaakkordes (bei A) und des Akkordes der Resonanz (bei B).

#### 4) Resonanzwirkungen

Paul Dukas sprach oft von den "Resonanzwirkungen". Reine Phantasiewirkungen, in einer sehr entfernten Analogie dem Phänomen der natürlichen Resonanz zu vergleichen. Man findet bemerkenswerte Wirkungen dieser Art, verbunden mit kunstvollen Variationen des Rhythmus, in den *Danses rituelles* und vor allem im *Mana* von André Jolivet.

— Obere Resonanz : **Beispiel 217**

Die Akkordtraube B ist im "6. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit", die Akkordtraube C im zweiten dieser Modi geschrieben (siehe Kapitel XVI). Diese beiden Akkordtrauben bilden eine obere Resonanz zum Akkord A. Untere Resonanz (beim Kreuz) : **Beispiel 218**

Eine ähnliche Wirkung : **Beispiel 219**

Drittes Beispiel einer unteren Resonanz : **Beispiel 220**

Bei A (Lauf der Klarinette und Akkorde des Klaviers) : "Akkord auf der Dominante" (siehe Abschnitt 1 dieses Kapitels). Bei B untere Resonanz. Bei C melodische Wendungen im "Vogelstil".

Eine letzte Resonanzwirkung : **Beispiel 221**

#### 5) Akkordtrauben

Siehe Beispiel 217 im vorigen Abschnitt. Ein anderes Zitat : **Beispiel 222**

In der sanften Kaskade blau-orangener Akkorde, die mit ihrem fernen Carillon das quasi gregorianische Melos der Streicher umspielt, bemerken wir : bei A übereinandergelegte Quartan; bei B Sequenz mit dem Akkord der Resonanz (siehe Beispiel 212 dieses Kapitels); bei C 2. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit.

## 6) Blick auf andere Stile

Erinnern wir uns, dass diese beiden Akkorde aus *Pelléas* :

**Beispiel 223**

die *Danse générale* aus *Daphnis* (Ravel) und eine Polytonalität, wie Milhaud sie liebt, angeregt haben. Es ist interessant zu sehen, wie seit dem *Orfeo* und den aussergewöhnlichen Madrigalen von Monteverdi die harmonische Wissenschaft sich von einem Komponisten zum anderen weiterentwickelt hat. Betrachten wir auch unsererseits die Werke unserer Zeitgenossen und versuchen wir daraus Gewinn zu ziehen. Nur zwei Beispiele für diesen umformenden "Blick". Ein Takt von Debussy :

**Beispiel 224**

Ich mache daraus eine harmonische Sequenz .

**Beispiel 225**

Eine andere Umformung :

**Beispiel 226**

Ein Takt von Ravel :

**Beispiel 227**

Ich kehre die Akkordverbindung um :

**Beispiel 228**

Eine andere Umformung :

**Beispiel 229**

## 7) Natürliche Harmonie

Wir werden jetzt eine Liste von Akkordverbindungen aufstellen. In den folgenden Kapiteln werden wir unseren harmonischen Horizont noch durch Anwendung der "Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit" und der Kombination "Auftakt-Akzent-Ausklang" zu erweitern versuchen. — All diese Forschungen dürfen uns nicht die natürliche Harmonie vergessen lassen : die wahre, einzige, ihrem Wesen nach sinnlich schöne, die von der Melodie gewollte, ihr entstammende, in ihr präexistierende, seit je in ihr eingeschlossene, die darauf wartet, sich zu manifestieren. — Mein heimliches Verlangen nach feenhafter Pracht in der Harmonie hat mich hingedrängt zu diesen Feuerschwertern, diesen jähnen Sternen, diesen blau-orangen Lavaströmen, diesen Planeten von Türkis, diesen Violetttönen, diesem Granatrot wuchernder Verzweigungen, diesem Wirbel von Tönen und Farben in einem Wirrarr von Regenbögen, wovon ich mit Liebe im Vorwort meines *Quatuor pour la fin du Temps* gesprochen habe. Ein solches Akkordgebredel muss notwendig gefiltert werden; allein der geheiligte Instinkt für die natürliche und wahre Harmonie kann dies auf sich nehmen.

## 8) Liste von Akkordverbindungen

**Beispiele 230 bis 245**

Harmonische Sequenzen. In den Beispielen 230 und 231 erscheint das zweite Glied der Sequenz rückläufig. Den Beispielen 233 und 238 sind wir schon in

Abschnitt 6 begegnet. Das Beispiel 236 ist besonders expressiv. In 237 verändern das e — Orgelpunkt in der Mitte — und die Gegenbewegung der beiden Oberstimmen den Aspekt der in den vier unteren Stimmen liegenden Sequenz. In 238, 244 und 245 variiert das zweite Glied den Rhythmus des ersten. 241 und 243 sind aus *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* entnommen. Das Beispiel 244 überlagert bei A zwei " Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit " : Modus Nr. 3 auf Modus Nr. 2; bei B ist die Überlagerung einen Ton tiefer transponiert; es ist aus *Ta voix* entnommen, ebenso das Beispiel 245.

#### Beispiele 246 bis 251

Harmonische Litaneien. (Die harmonische Litanei ist ein melodisches Fragment von zwei oder mehreren Tönen, das sich mit wechselnder Harmonisierung wiederholt.) Die Beispiele 247 und 248 sind aus *Bail avec Mi*; 246 kommt in *Un reflet dans le vent* vor, 249 in *Louange à l'Immortalité de Jésus*, 250 in *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*.

#### Beispiele 252 bis 276

Verschiedenartige Verbindungen. Das Beispiel 253 ist im " Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit " Nr. 7, das Beispiel 256 im zweiten dieser Modi geschrieben. 258 kommt in *Le Collier* vor. 262 steht, trotz seines polytonalen Anscheins, in A-Dur. 269 ist aus 268 hervorgegangen. Das Beispiel 272 überlagert zwei " Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit " : Modus Nr. 3 (oberes System) auf Modus Nr. 2 (unteres System); man wird es, transponiert und anders rhythmisiert, in *Arc-en-ciel d'innocence* wiederfinden. 274 ist polytonal. 276 ist eine Zusammenziehung des Themas der *Mélisande* von Debussy.

#### Beispiele 277 bis 283

Überlagerung von reinen und übermässigen Quartern, von reinen und verminderten Quinten. 277 steht in *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*; es überlagert reine Quartern; beim Kreuz, von unten nach oben : reine Quarte, übermässige Quarte, reine Quarte. Die folgenden Beispiele überlagern reine und verminderte Quinten. Wenn man die Akkorde von 282 und 283 weiträumig anordnet, findet man dieselben Überlagerungen.

#### Beispiele 284 bis 287

Beispiele von längerer Dauer. Sie geben eine ganz kleine Andeutung von dem in Abschnitt 7 beschriebenen Akkordgebredel. Das Beispiel 287 ist eine merkwürdige Mischung von drei harmonischen Stilen; A erinnert an Ravel — B an Strawinsky — C an Honegger.

#### Beispiele 288 bis 293

Beispiele von grösserem Raffinement. Beispiel 288 : der Takt A ist aus einem Fragment des *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* (Beispiel 289) hervorgegangen; der Takt B zieht die Resonanz des Beispiels 290 (aus demselben Werk) zusammen. Das Beispiel 291 ist eine Umformung von drei Ravel-Akkorden (Beispiel 292, Ravel, *Ma mère l'Oye*). Das Beispiel 293



schliesslich verwendet : bei A die Akkordverbindungen von 288; bei C diejenigen von 291; bei B den " Akkord auf der Dominante " mit Vorhalt (siehe Beispiel 204, Abschnitt 1 dieses Kapitels).

**Beispiele 294 bis 301**

Begleitformeln. Man könnte in 294 ein Thema als Mittelstimme einfügen. 295 (*Le nombre léger*) ruft nach einer darüber und darunter liegenden Melodie. 296 (*Paysage*) ist im " 2. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit " geschrieben; das Thema, im gleichen Modus, wird darüberliegen. In dem leichten Säuseln von 297 ist eine melodische Formel im " Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit Nr. 5 " Arpeggios überlagert, die den 6. dieser Modi verwenden; man erwartet eine Melodie darüber und darunter. 298 ist im " Vogelstil "; darunter wird eine Melodie angenommen, ebenso in den carillon-artigen Klängen von 299 und 300. 301 lässt uns Melodie und Begleitung hören.



## KAPITEL XV

# Erweiterung der harmoniefremden Töne, Aufakte und Ausklänge

---

Dissonanzen oder harmoniefremde Töne — das ist ein und dasselbe. Ist mit unseren komplizierten Akkorden eine Dissonanz möglich? Und was wird in dieser Menge von "hinzugefügten Tönen" aus den alten harmoniefremden Tönen: Orgelpunkt, Durchgang, Verzierung, Vorhalt? Sie sind unentbehrlich für das expressive und kontrapunktische Leben der Musik: behalten wir sie bei, indem wir sie erweitern. Der Orgelpunkt wird zur Orgelpunktgruppe, die Durchgangsnote zur Durchgangsgruppe, die Verzierung zur Verzierungsgruppe. Jede dieser Gruppen umfasst mehrere harmoniefremde Töne, die in Rhythmus, Harmonie und Melodie ein vollständiges *musikalisches Ganzes* bilden und als ein einziger Orgelpunkt, ein einziger Durchgang, eine einzige Verzierung zu analysieren sind. — Die Vorausnahme und die Wechselnote, welche nur eine Vorahnung des "hinzugefügten Tons" waren, werden wir vergessen. Auch der vorbereitete Vorhalt ist allmählich gegenüber dem freien in den Hintergrund getreten. Der letztere, wichtigster und ausdrucksvollster der harmoniefremden Töne im klassischen Stil, wird zu der Kombination "Auftakt-Akzent-Ausklang".

### 1) Orgelpunktgruppe

Anstelle eines liegenden Tones, fremd den Akkorden, die ihn umgeben, haben wir eine sich wiederholende Musik (Wiederholung und Liegenbleiben sind äquivalent), fremd einer über oder unter sie gesetzten Musik; diese beiden Musiken haben jede ihren Rhythmus, ihre Melodie und ihre Harmonien.

**Beispiel 302**

In diesem Beispiel wiederholt sich die Musik des oberen Systems Takt für Takt, unabhängig von der Musik des unteren Systems: das ist eine Orgelpunktgruppe. Die ganze Stelle steht in A-Dur. Sie ist zugleich polymodal und überlagert zwei Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit: den dritten Modus im oberen System:

**Beispiel 303**

und den zweiten Modus im unteren System:

**Beispiel 304**

Wir werden auf diese Polymodalität in Kapitel XIX zurückkommen.

## 2) Durchgangsgruppe

Die Tonwiederholung ist gleichbedeutend mit dem Halteton, sagten wir im Hinblick auf Orgelpunktgruppen. Ebenso ist der Ablauf der Glieder einer Sequenz gleichbedeutend mit der Stufe für Stufe auf- oder absteigenden symmetrischen Bewegung von Durchgangsnoten.

**Beispiel 305**

In der Mittelstimme, bei B, Orgelpunktgruppe. In den beiden Aussenstimmen, bei A, Gruppen harmoniefremder Töne, die sich — bei der Oberstimme in aufsteigender, beim Bass in absteigender Sequenz — symmetrisch weiterverlagern; das sind Durchgangsgruppen.

## 3) Verzierungsgruppe

Bei A und C die Hauptnote, d. Bei B : riesige Spirale, die eine einzige Verzierung des d bildet; das ist die Verzierungsgruppe.

**Beispiel 306**

## 4) Auftakte und Ausklänge

Mozart ist ihr früher Vorbote. Schönberg und Alban Berg haben sie mit einer seltenen emotionellen Intensität angewandt. Aber vor allem ist es Arthur Honegger, der sie zu maximaler Wirkung gebracht hat (siehe insbesondere *Judith, Horace victorieux, Antigone, Danse des morts*). — Erhalten wir dem Vorhalt sein Wesentlichstes : den expressiven Akzent. Bereiten wir diesen Akzent durch einen riesigen Auftakt vor und lösen wir ihn durch einen riesigen Ausklang auf : seine Ausdruckskraft wird sich im selben Masse vergrößern. Wir erhalten so die Kombination "Auftakt-Akzent-Ausklang". Auftakt und Ausklang sind wiederum Gruppen harmoniefremder Töne; der Akzent ist ebenfalls harmoniefremd. Auftakt und Ausklang können durch eine Pause vom Akzent getrennt sein — und sogar ohne jeden Akzent existieren. — Die Verzierungsgruppe begann und endete auf demselben langen Ton, der die Hauptnote war; hier ist der letzte Ton kurz, vom ersten verschieden, und *alle Töne sind harmoniefremd*. Die Verzierungsgruppe konnte (wie die Orgelpunktgruppe und die Durchgangsgruppe) ihre eigenen Harmonien besitzen; die Kombination "Auftakt-Akzent-Ausklang" ist im Gegenteil ausschliesslich melodisch. Endlich — und dies ist die Hauptsache — dreht sich unsere Kombination um den expressiven Akzent, der ihr Mittelpunkt und der Grund ihres Daseins ist, während die Verzierungsgruppe keinen Akzent hat.

**Beispiel 307**

Ein Dahinjagen in Angst, Sehnsucht und Entsetzen; bei A keuchender Auftakt; bei B Akzent; bei C Ausklang.

**Beispiel 308**

Die parallel gerichtete Bewegung und die Grausamkeit der Akkorde geben diesem Beispiel eine grosse Ausdruckskraft. Der Akzent B ist zerreissend. Bei A Auftakt und rhythmische Überstürzung; bei C Ausklang.

**Beispiel 309**

Bei B Akzent. Der Auftakt A und der Ausklang C sind von Pausen unterbrochen; Eindruck der Anstrengung bei ersterem, der Erschöpfung bei letzterem. Trotz dieser Zerstückelung ein Beispiel von kraftvollerem Charakter als die vorigen. Ausnahmsweise beginnt und endet die Kombination mit demselben Ton : e.

**Beispiel 310**

Hier ist der Akzent B sehr fern und der Auftakt A ruhiger. Bei C ein sehr langer Ausklang in quasi atonalem Stil. Bei D ein Ausklang, dem kein Akzent vorausgeht. Bemerken wir im Bass die rhythmische Folge :

**Beispiel 311**

die schon in Kapitel VI im Zusammenhang mit den "rhythmischen Ostinati" zitiert wurde. Sie spielt diese Rolle des rhythmischen Ostinatos im Laufe des Werkes.

## Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit

---

Von diesen Modi habe ich schon im Vorwort meiner *Nativité du Seigneur* gesprochen. Greifen wir auf jene Darlegung zurück, indem wir sie durch Beispiele und mehr ins einzelne gehende Erklärungen über die Beschaffenheit dieser Modi beträchtlich erweitern. Um meinen Text zu erleichtern, werde ich nicht ständig den Ausdruck "Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit" gebrauchen, der etwas lang ist, sondern jeden Modus mit seiner Nummer bezeichnen: 2. Modus, 3. Modus usw. — oder Modus 2, Modus 3 usw. — Alle Beispiele dieses Kapitels verwenden den gewählten Modus melodisch und harmonisch, d. h. *alle* Töne gehören zum Modus. Andernfalls weise ich auf die modusfremden Töne hin.

### 1) Theorie der Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit

Auf unserem derzeitigen chromatischen System — dem temperierten Zwölftonsystem — basierend, sind diese Modi aus mehreren symmetrischen Gruppen gebildet, wobei jede Gruppe immer ihren letzten Ton mit dem ersten Ton der folgenden Gruppe "gemeinsam" hat. Nach einer gewissen Anzahl von Transpositionen, die für jeden Modus verschieden ist, sind sie nicht mehr transponierbar, weil z.B. die 4. Transposition genau dieselben Töne ergibt wie die erste, die 5. genau dieselben wie die 2. und so fort (wenn ich sage "dieselben Töne", spreche ich enharmonisch und immer im Sinne unseres temperierten Systems, in dem cis gleich des ist). Es gibt drei solcher Modi. Dann noch vier andere, sechsmal transponierbar und eben wegen ihrer zu grossen Anzahl von Transpositionen von geringerem Interesse. Alle "Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit" können melodisch und vor allem harmonisch in der Weise verwendet werden, dass Melodie und Harmonien den Modus nie verlassen. Wir sprachen in Kapitel I vom Reiz der Unmöglichkeiten: die Unmöglichkeit, sie zu transponieren, macht den fremdartigen Reiz dieser Modi aus. Sie bewegen sich in der Atmosphäre von mehreren Tonalitäten zugleich, *ohne Polytonalität*, da der Komponist die Freiheit hat, einer Tonalität den Vorrang zu geben oder den tonalen Eindruck in der Schwebe zu lassen. Die Reihe dieser Modi ist abgeschlossen. Es ist mathematisch unmöglich, noch andere zu finden — wenigstens in unserem temperierten System mit 12 Halbtönen. In dem von Haba und Wischnegradsky

propagierten temperierten Vierteltonsystem gibt es eine entsprechende Reihe (leider kann ich mich hier nicht damit beschäftigen, so wenig wie mit anderen Eigentümlichkeiten der Vierteltonmusik und den Beziehungen zwischen temperierter und nicht-temperierter Musik — lauter Fragen, welche die Musiker der Zukunft leidenschaftlich interessieren werden, jedoch über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen). — Ich füge hinzu, dass die “ Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit ” nichts gemein haben mit den drei grossen modalen Systemen Indiens, Chinas und des alten Griechenland; ebensowenig mit den Modi der Gregorianik (den Verwandten der griechischen Modi); denn all diese Leitern sind zwölfmal transponierbar.

## 2) Erster Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit

Der erste Modus teilt sich in 6 Gruppen von je zwei Tönen; er ist zweimal transponierbar. Es ist die Ganztonleiter. Claude Debussy und nach ihm Paul Dukas haben (in *Pelléas et Mélisande* und *Ariane et Barbe-Bleue*) einen so bemerkenswerten Gebrauch von ihr gemacht, dass es nichts mehr hinzuzufügen gibt. Wir werden also sorgfältig vermeiden, uns ihrer zu bedienen — es sei denn, dass sie in einer Überlagerung von Modi verborgen ist, die sie unkenntlich macht, wie in Beispiel 43 von Kapitel VI (Abschnitt 3).

## 3) Zweiter Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit

Spuren von diesem Modus findet man schon in *Sadko* von Rimsky-Korsakow; Skrjabin verwendet ihn bewusster; Ravel und Strawinsky haben sich vorübergehend seiner bedient; aber all dies bleibt im Stadium des schüchternen Entwurfs und die modale Wirkung wird durch klassifizierte Klänge mehr oder weniger absorbiert. Der “ Modus 2 ” ist dreimal transponierbar wie der verminderte Septakkord. Er teilt sich in 4 symmetrische Gruppen von je 3 Noten. Diese “ Trichorde ” wiederum teilen sich bei aufsteigender Bewegung in 2 Intervalle: in einen Halbton und einen Ganzton. Hier die 1. Transposition :

**Beispiel 312**

Hier die 2. und die 3. Transposition :

**Beispiel 313 und 314**

Die 4. Transposition ergibt (enharmonisch gesprochen) genau dieselben Töne wie die erste :

**Beispiel 315**

Die fünfte Transposition ergibt dieselben Töne wie die zweite, die sechste dieselben wie die dritte und so fort. Man kann die Leiter auf der 2. Stufe beginnen; wir erhalten dann in jeder Gruppe die Intervallfolge Ganzton-Halbton (statt wie zuvor Halbton-Ganzton); aber das ändert nichts an den Akkorden, die der

Modus entstehen lässt, und wir geraten — enharmonisch — wieder in die Töne der 1. Transposition :

**Beispiel 316**

Modus 2, 1. Transposition, in paralleler Akkordfolge (jede Stimme durchläuft den ganzen Modus von einer anderen Stufe aus) :

**Beispiel 317**

Diese Folge enthält abwechselnd den Quartsextakkord mit hinzugefügter übermässiger Quarte und den Dominantseptakkord mit hinzugefügter Sexte (siehe Kapitel XIII). — Gegenbewegung, gleiche Transposition :

**Beispiel 318**

Typischer Akkord dieses Modus, gleiche Transposition :

**Beispiel 319**

Akkord, der alle Töne des Modus in seiner 2. Transposition enthält :

**Beispiel 320**

Verschiedene Kadenzformeln, die dem 2. Modus zugehören :

**Beispiele 321 bis 324**

Die 1. Formel ist die typische Kadenz des Modus, 1. Transposition; wir sind ihr schon in Kapitel VIII (Beispiel 77, *La Vierge et l'Enfant*) begegnet. Die 2. Formel benutzt den Modus in seiner 2. Transposition. Die 3. Formel ist eine harmonische Sequenz : bei A 1. Glied, 3. Transposition; beim Kreuz ein hinzugefügter Wert, welcher der Vorbereitung auf den Akzent mehr Kraft gibt — bei B 2. Glied, 1. Transposition, rhythmische Variation; beim Kreuz ein durch Punktierung verlängerter Wert, der das Gefälle verlangsamt. Die 4. Formel benutzt die 2. Transposition. — Ich habe schon bei den Beispielen der vorangegangenen Kapitel auf die häufigen Entlehnungen aus dem 2. Modus hingewiesen. Weitere Beispiele für seine Anwendung :

**Beispiele 325 bis 327**

Diese drei Beispiele bleiben innerhalb der Töne des Modus in seiner 1. Transposition. Das 3. Beispiel enthält (im Klavier) eine interessante Begleitformel (siehe Kapitel XIV, Abschnitt 8); man vergleiche diese melodische Bewegung mit Beispiel 113 aus Kapitel VIII (*L'Ange aux Parfums*).

**Beispiel 328**

Dieses letzte Beispiel verwendet den Modus 2 bei A in seiner dritten, bei B in seiner ersten Transposition.

#### **4) Dritter Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit**

Ist viermal transponierbar wie der übermässige Dreiklang. Teilt sich in 3 symmetrische Gruppen von je 4 Tönen. Diese "Tetrachorde" selbst teilen sich bei aufsteigender Bewegung in 3 Intervalle : in einen Ganzton und zwei Halbtöne. Hier die 1. Transposition :

**Beispiel 329**

Hier die 2., die 3. und die 4. Transposition :

**Beispiele 330 bis 332**



Die fünfte Transposition ergibt dieselben Töne wie die erste, die sechste dieselben wie die zweite und so fort, gemäss dem bei Modus 2 beobachteten Phänomen. Man kann die Leiter auf der 2. oder 3. Stufe beginnen, aber daraus folgt — wie wir auch bei Modus 2 gesehen haben — nur eine andere Anordnung der Ganz- und Halbtöne jeder Gruppe und keinerlei Wechsel in den Tönen, aus denen sich der Modus zusammensetzt, und den Akkorden, die er entstehen lässt. — Modus 3, 1. Transposition, in paralleler Akkordfolge (jede Stimme durchläuft den ganzen Modus von einer anderen Stufe aus) :

**Beispiel 333**

Gegenbewegung, 2. Transposition :

**Beispiel 334**

Typischer Akkord, 1. Transposition :

**Beispiel 335**

Akkord, der alle Töne des Modus enthält, gleiche Transposition :

**Beispiel 336**

Zwei Kadenzformeln, die erste in der 4. Transposition :

**Beispiel 337**

die zweite, in Gegenbewegung, in der 1. Transposition :

**Beispiel 338**

Anwendung des 3. Modus :

**Beispiel 339**

Dieses Fragment verlässt nicht die Töne des Modus in seiner 1. Transposition. Die Akkordtraube, die sich im oberen System des Klavierparts von Takt zu Takt wiederholt, bildet eine "Orgelpunktgruppe" (siehe Kapitel XV). Andere Anwendung des 3. Modus :

**Beispiel 340**

Verwendung der Kadenzformeln der Beispiele 337 und 338 und der Gegenbewegung von Beispiel 334. Bei A 4. Transposition; bei B 1. Transposition; bei C 2. Transposition. Die drei Buchstaben D bezeichnen die modusfremden Töne, welche obere und untere Resonanzwirkungen bilden (siehe Kapitel XIV, Abschnitt 4).

### 5) Die Modi 4, 5, 6 und 7

Diese Modi sind sechsmal transponierbar wie das Intervall der übermässigen Quarte. Sie teilen sich in zwei symmetrische Gruppen. Es sind vier, so dass sich die Gesamtzahl der "Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit" auf sieben erhöht. Man kann keine weiteren finden, die sechsmal transponierbar sind, da alle anderen Kombinationen, welche die Oktave in zwei symmetrische Gruppen teilen, entweder darauf hinauslaufen, dass die Leiter der Modi 4, 5, 6 und 7 auf anderen Stufen als der ersten begonnen wird (was, wie wir schon festgestellt haben, die Intervallfolge, nicht aber die Töne und Akkorde der Modi verändert), oder aber Arpeggios klassifizierter Akkorde oder unvollständige Modi 2 sind — wie diese :

**Beispiele 341 und 342**



- oder unvollständige Modi 5 : **Beispiele 343 und 344**
- Hier Modus 4 : **Beispiel 345**
- Derselbe in paralleler Akkordfolge : **Beispiel 346**
- Ich habe diesen Modus in *Prière exaucée* aus meinen *Poèmes pour Mi* angewandt.  
— Die gleiche Leiter weniger 2 Töne ist Modus 5 : **Beispiel 347**
- Dieser Modus 5, der ein unvollständiger Modus 4 ist, hat nur deshalb das Recht hier zu stehen, weil er die (schon in Kapitel X begegnete) melodische Formel : **Beispiel 348** und den in Kapitel XIV, Abschnitt 3 analysierten "Quartenakkord" hervorbringt : **Beispiel 349**
- Der Quartakkord und die melodische Formel enthalten beide sämtliche Töne des Modus 5.
- Hier nun Modus 6 : **Beispiel 350**
- Gegenbewegung in diesem Modus : **Beispiel 351**
- Eine andere Gegenbewegung : **Beispiel 352**
- Parallele Akkordfolge im gleichen Modus über einer liegenden übermässigen Quarte : **Beispiel 353**
- Zur Anwendung des Modus 6 siehe in Kapitel III (Abschnitt 2) das Beispiel 12 (*Les Bergers*), das den Modus in seiner 5. Transposition benutzt, und in Kapitel VIII (Abschnitt 4) das Beispiel 109 (*La Vierge et l'Enfant*), das den Modus in seiner 1. Transposition benutzt. Hier schliesslich Modus 7 : **Beispiel 354**
- Derselbe in paralleler Akkordfolge : **Beispiel 355**
- Ich habe diesen Modus angewandt im 4. Teil von *L'Ascension : Prière du Christ montant vers son Père*. Erinnern wir uns an das Beispiel 253 der "Liste von Akkordverbindungen" (Kapitel XIV, Abschnitt 8) : **Beispiel 356**
- das alle Töne des Modus 7 in seiner 5. Transposition verwendet : **Beispiel 357**

## 6) Beziehung zwischen den Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit und den nicht-umkehrbaren Rhythmen

Kehren wir zu den Überlegungen von Kapitel V (Abschnitt 3) zurück. Dort ist gesagt : "Die Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit realisieren im Vertikalen (Transposition), was die nicht-umkehrbaren Rhythmen im Hori-

zontalen (Umkehrung) realisieren. Tatsächlich können diese Modi nicht über eine gewisse Anzahl von Transpositionen hinaus transponiert werden, ohne dass man wieder in dieselben Töne hineingerät (enharmonisch gesprochen); ebenso können diese Rhythmen nicht rückläufig gelesen werden, ohne dass man genau dieselbe Anordnung der Werte wiederfindet wie in der Grundform. Diese Modi können nicht transponiert werden, weil sie sich — ohne Polytonalität — in der modalen Atmosphäre mehrerer Tonarten zugleich bewegen und in sich selbst kleine Transpositionen enthalten; diese Rhythmen können nicht umgekehrt werden, weil sie in sich selbst kleine Umkehrungen enthalten. Diese Modi lassen sich in symmetrische Gruppen teilen; diese Rhythmen auch, mit dem Unterschied, dass die Symmetrie der rhythmischen Gruppen eine rückläufige ist. Endlich hat jede Gruppe dieser Modi jeweils ihren letzten Ton *gemeinsam* mit dem ersten Ton der folgenden Gruppe; und die Gruppen dieser Rhythmen umrahmen einen für beide *gemeinsamen* Zentralwert. Die Analogie ist also vollkommen. ”

In demselben Abschnitt 3 von Kapitel V ist weiter gesagt :

“ Denken wir an den Hörer unserer modalen und rhythmischen Musik; er wird im Konzert nicht die Zeit haben, die Nicht-transponierbarkeit und Nicht-umkehrbarkeit nachzuprüfen, und diese Fragen werden ihn dann auch nicht mehr interessieren : sein einziger Wunsch wird sein, bezaubert zu werden. Und eben das wird geschehen; ohne sein Zutun wird er dem seltsamen Reiz der Unmöglichkeiten erliegen; eine gewisse Wirkung von tonaler Allgegenwart in der Nicht-transponierbarkeit, eine gewisse Einheit der Bewegung (worin sich Anfang und Ende, weil identisch, miteinander vermischen) in der Nicht-umkehrbarkeit — all dies wird ihn nach und nach zu jener Art von *theologischem Regenbogen* führen, der die musikalische Sprache, deren Aufbau und Theorie wir erforschen, zu sein versucht. ”

War es nicht nützlich, an dieser Stelle unserer Abhandlung angelangt diese Zeilen zu wiederholen?

## Modulationen dieser Modi und ihre Beziehung zur Durtonalität

---

Wie bisher verwenden alle Beispiele dieses Kapitels den gewählten Modus melodisch und harmonisch, d.h. all ihre Noten gehören zum Modus. Auf einen Wechsel im Modus und auf die modusfremden Töne weise ich jeweils hin.

### 1) Beziehung zur Durtonalität

Wir haben schon bemerkt, dass die "Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit" sich "in der Atmosphäre mehrerer Tonalitäten zugleich bewegen, ohne Polytonalität, da der Komponist die Freiheit hat, einer der Tonalitäten den Vorrang zu geben oder den tonalen Eindruck in der Schwebe zu lassen". So kann der "Modus 2" in seiner ersten Transposition :

**Beispiel 358**

zwischen den vier Tonalitäten C-Dur, Es-Dur, Fis-Dur und A-Dur schwanken. Anwendung dieser tonalen Unentschiedenheit des Modus 2 in der gleichen Transposition (um der Kürze willen zitiere ich nur die Melodie des Violoncellos und die Akkorde und lasse die Begleitformel des Klaviers fort) :

**Beispiel 359**

Der Modus wird nicht verlassen; das dreimalige Verweilen auf den Quartsextakkorden von A-Dur, Fis-Dur und Es-Dur betont den Schwebezustand. Durch häufige Wiederkehr der Tonika einer gewählten Tonart oder durch Verwendung des Dominantseptakkordes dieser Tonart (wobei das letztere Mittel das wirksamste ist) mischen wir den Modus mit der Durtonalität.

**Beispiel 360**

Dieses Beispiel, ganz im Modus 2 (3. Transposition) geschrieben, bleibt in H-Dur, da das liegende h im Bass die Tonalität sehr stark bestätigt. (Die Bindungen zwischen gemeinsamen Noten betreffen die Ausführung auf der Orgel). — Im folgenden Abschnitt wird uns das Beispiel 363 (*Le Banquet céleste*) beweisen, dass nichts zur Bestätigung einer Tonalität so geeignet ist wie der Dominantseptakkord.

Wir können unsere Modi auch mit Tonalitäten mischen, deren Toniken unter den Tönen des gewählten Modus nicht vorkommen.

**Beispiel 361**

Die Melodie der ersten beiden Takte steht im "Modus 2", 3. Transposition; die Töne e, g (Tonika und Terz), die sie begleiten, gehören nicht zum Modus.

Der Takt X steht im "Modus 3", 2. Transposition; seine expressive und tief-schmerzliche Spannung löst sich in der Quinte h-fis, Dominante von e. Der tonale Eindruck ist e-moll. — Auf derselben Gedankenlinie hier ein kleines Fragment im Modus 2, 3. Transposition — das b ausgenommen — (oberes System), das modusfremden Quartakkorden (unteres System) überlagert ist:

**Beispiel 362**

## 2) Modulation eines Modus zu sich selbst

Unsere Modi können zu sich selbst modulieren oder sich ihre eigenen verschiedenen Transpositionen ausleihen. Hierfür zeugt das Beispiel 137 in Kapitel XI (*Les Offrandes oubliées*), wo der Modus 2 fast bei jedem Akkord innerhalb seiner eigenen Transpositionen moduliert. Ein anderes Beispiel:

**Beispiel 363**

Erster Takt : Dominantseptakkord von Fis-Dur, Modus 2 in seiner 2. Transposition :

**Beispiel 364**

Zweiter Takt : Fis-Dur-Dreiklang, Modus 2 in seiner 1. Transposition :

**Beispiel 365**

Das eis des zweiten Taktes gehört nicht zum Modus. Sehr intensiver tonaler Eindruck von Fis-Dur und Modulation eines Modus zu sich selbst, ohne dass dadurch die Tonalität erschüttert würde. Das Pedal — ein Carillon im "Wassertropfen-Staccato" — klingt eine Oktave höher als notiert; der wirkliche Bass liegt also in der linken Hand.

Letztes Beispiel, das den gleichen Effekt noch frappanter verwendet :

**Beispiel 366**

Bei A — oberes System : Modus 2, 2. Transposition; unteres System : 3. Umkehrung des Dominantseptakkordes von Fis-Dur. Bei B — oberes System : Modus 2, 1. Transposition; unteres System : erste Umkehrung des Tonikadreiklangs von Fis-Dur.

## 3) Modulation eines Modus zu einem anderen Modus

Modulation des 3. Modus zum 2. Modus :

**Beispiel 367**

Bei A 3. Modus, 4. Transposition; bei B 2. Modus, 1. Transposition; bei C Durtonalität; bei D 3. Modus. Gesamteindruck von G-Dur wegen der häufigen Wiederkehr der Tonika g und wegen des Dominantseptakkordes beim Buchstaben C. — Modulation des 2. Modus zum 3. Modus :

**Beispiel 368**

Von A bis C 1. Transposition; bei B Kadenzformel dieses Modus (siehe Kapitel XVI, Beispiel 321); bei C 3. Modus, 1. Transposition; bei D 2. Modus, 2. Transposition. — Wechsel zwischen dem 3. und dem 2. Modus, in Sequenzen :

**Beispiel 369**

Bei A 3. Modus; bei B 2. Modus; bei C 3. Modus; bei D 2. Modus. Bei E 2. Modus,

transponiert; bei F eine andere Transposition des 2. Modus. — Modulation des Modus 2 zu den Modi 6 und 4 :

**Beispiel 370**

Ein wenig "mozartische" Melodiewendungen. Die Harmonien des unteren Systems sind einfach und tonal; die Modi, die sich mit ihnen mischen, genügen, ihnen unendliche Zärtlichkeit und göttliche Liebe mitzuteilen. Die Nummern bezeichnen die Modi. Wir durchschreiten also nacheinander : Modus 2 (3. Transposition), Modus 2 (2. Transposition), Modus 6, Modus 2, Modus 6, Modus 2 (2. Transposition), Modus 2 (1. Transposition), Modus 4, Modus 2, (2., dann 3., dann 2. Transposition). Es ist offensichtlich, dass wir uns in G-Dur befinden.