

Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung.

Von Robert Handke (Virna).

Veranlaßt wurde diese Studie durch Erläuterungen, die Reger in seiner Modulationslehre über den neapolitanischen Sextakkord gibt. Er schreibt auf Seite 8:

„Unter Akkord der neapolitanischen Sexte verstehe ich die Mollunterdominante einer Dur- oder Molltonart mit dem frei eintretenden Vorhalt der kleinen Sexte vor der Quinte, welcher Vorhalt nicht unbedingt nach der Quinte der Mollunterdominante aufgelöst zu werden braucht! ‚Neapolitanisch‘ nenne ich diesen

als der Voraussetzung seelischer Spannungsmöglichkeiten, setzt im Drama die Handlung ein. Die fortlaufende Spannung führt zum Höhepunkt seelischer Bewegung, dem Konflikt. Die Wendung aber, wodurch die Hochspannung aufgelöst wird, leitet zur endgültigen Lösung über. Dieses Auslösen ist oft so feinsinnig hineingespinnen, daß der Zuhörer es kaum bemerkt.

Die gleichen Eindrücke finden wir in der klassischen Tondichtung wieder. Oft genügt nur ein Ton, um dem Gedankenlauf eine Richtung zu geben, die beruhigend auf den Schlußteil hinleitet. Doch können wir schon im voraus versichern, daß es sich dabei nicht um eine Vorhaltnote handelt, sondern in dem einen Falle um eine harmonischbedeutsame kleine Sexte, in dem andern um die kleine Septime. Letztere vermittelt kadenzierend die Unterdominanttonart in Dur, die kleine Sexte dagegen überrascht uns mit der kadenzierenden Lösung im Bereiche der Unterdominanttonart in Moll. Beide Töne kennzeichnen sich als wesentliche Merkmale der betreffenden Tonart.

Wir lassen hierfür Beispiele folgen und fügen die entsprechende Modulationsformel mit an:

1. Bach, Präl. V Bd. I. Wohlft. Klavier.

D I
G v v⁶/_{5z} I

2. Mozart, Sonate Bdur, 3 S. Köchel-Verz. Nr. 333.

B I
Es v Es v7^b I
B IV v I

In beiden Fällen ist die Tonika mehrdeutig angewandt und veranlaßt in dominantischer Umdeutung die Kadenz in die Unterdominantentonart. Die Rückmodulation geschieht ebenfalls, wie Beispiel 2 zeigt, durch die Umdeutung der Tonika als IV. Stufe der Grundtonart mit nachfolgender kadenzierender Bestätigung.

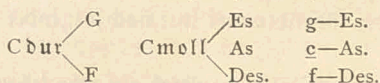
Für Tonsätze in Moll gibt Bach ein sehr lehrreiches Beispiel in Präludium IV, Wohlk. Klavier Bd. II.

a b c d e
 fis v - I - VI^b - I - cis IV - v² - I^b

Die sorgfältige harmonische Gliederung läßt die Eigenheit der unterdominantischen Wendung in Moll leicht erkennen. So zeigt Klammer a die dominantische Umdeutung des tonischen Dreiklangs cis e gis in cis eis gis h, Klammer b dessen kadenzierende Lösung nach fis a cis. Klammer c läßt den wesentlichen Ton d als kleine Serte folgen. Klammer d gibt die Lösung des Sertakkords, den wir als neapolitanischen erkennen, nach fis, a, cis. Klammer e führt den zur IV. Stufe umgedeuteten Akkord nach cis e gis der Grundtonart zurück.

Wir finden also hier im wesentlichen dasselbe wieder, was wir bei der unterdominantischen Bewegung in Dur beobachten konnten, nur kommt noch der untermediantische Sertakkord als Eigentümlichkeit in Moll hinzu. Die Monumentalität des Tonsatzes, wie sie in der harmonischen Bewertung des Thematischen bei unsern Klassikern zum Ausdruck kommt, weiß diesen Sertakkord durch verschiedenfache harmonische Verknüpfung als unterdominantische Wendung zu kennzeichnen, um einer dem Dur ähnlichen Wirkung vorzubeugen. Denn während sich die thematische Gruppierung in Dur auf die Dominanten stützt,

bevorzugte man demgegenüber in Moll die aufhellende Wirkung der Mediantentöne. Es mußte daher begreiflicherweise in Moll der unterdominantische Grundakkord zurücktreten. Das veranschaulichen nachstehende Anlagen zweier sinfonischer Tonsätze:



Dabei schrieb man den zu f gehörigen Untermediantdreiklang als Sextakkord und verband damit die Absicht, den Tonfall zum Baßton des Sextakkordes zugleich als kadenzierenden Tonfall zur Unterquinte zu kennzeichnen. Der Einfall ist genial und wurde allgemein durchgeführt. Doch wird damit nicht der untermediantische Charakter des Sextakkordes aufgehoben, sondern um so feinsinniger behandelt. Es entstand nun die Modulationsformel $\begin{matrix} c^1 \\ f v - vi^b \end{matrix}$

Alessandro Scarlatti soll der erste gewesen sein, der diesen Akkord „bewußt“ anwandte. In Wirklichkeit kommt er schon vor und neben ihm vor. Der Freundlichkeit des Herrn Prof. Dr. Arnold Schering, Leipzig, verdanke ich die Bekanntschaft mit zwei sehr lehrreichen Beispielen des italienischen Meisters Torelli. Dieser schreibt im letzten Satze einer Streichquartett-Sinfonie in e moll vom Jahre 1698:

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with a '4.' above the first measure. The music is in E minor (one sharp, F#). The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with accents. A '+' sign is placed below the bass staff between the two systems, indicating a continuation of the piece.

Die mit Kreuzen (+) bezeichneten neapolitanischen Sextakkorde leiten den Schluß des Tonsatzes ein und kennzeichnen die Unterdominantentonart in ihrem wesentlichen Tone f. Sie beherrschen das Schlußbild und haben formbildende Kraft, wie wir aus den weiteren Darlegungen noch ersehen werden.

Im ersten Beispiele begegnen wir der Modulationsformel $\overset{c I}{f v - VI^6}$ wieder, und zwar in der Fassung: $\overset{e I^6}{a v^6 - VI^6}$. Die Rückmodulation erinnert uns an das Bachsche Beispiel 3. $\overset{a VI^6 - I}{e IV - v^7 I}$.

Im zweiten Beispiel erfaßt Torelli den Sextakkord aus der Dominante der Grundtonart und schaltet dabei die vermittelnde mehrdeutige Tonika aus, weil sie durch die Harmoniefolge $\overset{e v - (I)}{a v} - VI^6$ schon genügend charakterisiert ist. Wir finden hier mit Hilfe harmonischer Verengung ein neugeartetes Modulationsverfahren durchgeführt, das im Bereiche der transponierten Tonarten eine Fülle harmonischer Feinheiten birgt und auf dem Ausscheiden der mehrdeutigen Tonika beruht.

Bach schließt sich dieser Schreibweise in dem Chorale „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ an.

5.

$g v^{\#} - \left(\overset{I}{c v} \right) - VI^6$

Die gleiche Behandlung finden wir in einem Haydnschen Adagio:

6.

$\overset{cis I}{fis v} - \left(\overset{- I}{h v} \right) - VI - v_5^6$

Mozart weiß den Neapolitanischen in einen Menuettgedanken reizvoll einzuslichten:

$$g^v \begin{pmatrix} -I \\ e v \end{pmatrix} - vI^b - v^b \\ d IV^b - v^\#$$

Die Möglichkeit, aus der Oberdominante der Grundtonart mit Hilfe harmonischer Verengung den neapolitanischen Sertakkord einzuführen, benutzt Bach dazu, durch die umgekehrte Akkordfolge der Rückmodulation gleichgeartete Verhältnisse zu schaffen wie in den Beispielen 5—7.

Wir bilden dementsprechend die Modulationsformel des Corellischen Beispiels um und sagen: der Sertakkord der VI. Stufe in a, auf seine Tonika zurückgeführt, ergibt die IV. Stufe in e moll. Diese Umdeutung zum Zwecke harmonischer Verengung ausgeschieden, veranlaßt die unmittelbare Verbindung des Neapolitanischen mit der Kadenz der Grundtonart:

$$e v \begin{pmatrix} -I \\ a v \end{pmatrix} - vI^b \begin{pmatrix} -I \\ e IV \end{pmatrix} - v - I.$$

Steifheiten, wie sie sich aus der strikten Durchführung dieser Formel ergeben würden, sind dem klassischen Tonsatz fremd. Die Formel stützt hier nur die freie harmonische Gestaltung, so daß sich auf ihrer Grundlage verschiedene geartete Formbilder im Bereiche des Neapolitanischen darstellen lassen.

Auffällig ist bei der harmonischen Verengung der meisten Bachschen Beispiele der kadenzierende Sekundakkord, wodurch der gleiche Baßton den Neapolitanischen mit dem Dominantsept in der Sekundlage verbindet. Damit wird zugleich der Grundton des ausgeschiedenen tonischen Dreiklangs angedeutet.

Wenn Bach durch Pausen die Verengung unterbricht, wie es in seiner Passacaglia, D.B. Bd. I Ed. Peters, geschieht, so löst der Hörer selbst die dadurch entstehende Spannung durch

den fehlenden tonischen Dreiklang aus. Man hat dabei das Gefühl, als gelte es eine Vorhaltnote zu lösen. Musikalisch ist dieser Vorgang nur die natürliche Verkettung der mehrdeutigen Harmonie mit der bestätigenden Kadenz.

8.

$$\begin{matrix} c I \\ f V \end{matrix} - vi^6 \left(\begin{matrix} - I \\ c IV \end{matrix} \right) - v^2 - I^6$$

In Fällen aber, wo der Sextakkord mit rhythmischer Hast in den Sekundakkord eintritt, ist der musikalische Eindruck ein anderer. Wir haben dann das Gefühl einer überraschenden Kadenz. Das soll heißen: Der Harmoniesatz fußt in seiner Wesenheit auf der Unterdominantentonart und wird durch eine kadenzierende Wendung in die Grundtonart des Tonsatzes erhoben.

9. Präludium g moll Bd. III. D.W. Ed. Peters.

$$\begin{matrix} h d g - c es as - c d fis a - b d g \\ G I^6 - v^2 - I^6 \\ C v^6 - vi^{6b} - \text{Kad. Wendung.} - v^6 \end{matrix}$$

Auf diese Weise rechtfertigt die harmonische Verengung die kadenzierende Wendung als Modulationsmittel.

Doch finden wir kadenzierende Sekundakkorde wohl mehr aus Rücksicht auf den nahen Schlußton des Werkes gewählt.

Im Cdur-Präludium, Bd. IV, Nr. 3. D.W. Ed. Peters, läßt Bach ein im Adagio geschriebenes Finale folgen, das sich in zwei periodischen Sätzen um je einen neapolitanischen Sextakkord gruppiert. Der erste läßt den Sekundakkord folgen, der andere dagegen führt in den Ganzschluß v^7-I , weil er die Schlußtonwirkung des Finale mit darstellen hilft.

10.

a I
d v - VI⁶
a v² I⁶

11.

d I⁶
g v⁶ - VI⁶
d v - I

Im übrigen ist der Eintritt in die Grundstellung v^7 dort zu finden, wo es sich um die Bindung der Septime in der Oberstimme handelt.

12. Chrom. Fantasie.

d I
g v - v₅⁶ - VI^{6b} I
d IV v⁷

Sonate IV, H moll. Bd. I. D.W. Ed. Peters.

13.

6⁷ h v 7

Die bisher gezeigten Beispiele harmonischer Verengung dienen zugleich zur unmittelbaren Verknüpfung dominantischer Gegensätze. Wenn dabei Reger von ungelöster Vorhaltnote spricht, die nicht gelöst zu werden braucht, so hat das mit der italienischen wie mit der Bach'schen Weise nichts gemein. Das ergibt sich aus dem Beispiele, was er auf Seite 8 unten seiner Erläuterung anfügt:

14.

Reger faßt seine Anlage als Harmoniesatz in A dur bzw. A moll auf und betrachtet den Neapolitanischen für beide Tonarten als gleichberechtigten Bestandteil. Nach Bach'scher Auffassung würde der Regersche Satz das Modulationsbild zu A dur-

D moll=A dur ergeben: $\overset{A I}{d v - vi^b - v_4^6}$
 $\overset{A I_4^6}{- v - i}$

Wir können beispielsweise zwei Harmoniefolgen a cise-d fis a, e gis h-a cis e als Stufenfolgen I-IV betrachten, wenn wir von ihren Eingangsakkorden ausgehen, aber auch als Kadenzen V-I, wenn wir uns auf den Ausgangsakkord stützen. Stellen wir dagegen die Akkordfolgen als harmonische Einheit I-IV-V-I dar, so wirkt a cis e-d fis a als scheinbare Kadenz, e gis h-a cis e dagegen als wirkliche. Lassen wir der Durtonika die Mollunterdominante folgen, a cis e-d f a, so heben wir das harmonische Gleichgewicht der Durtonart in den Haupttönen IIVVI wieder auf, und wir haben in der Folge a cis e-d f a den

Eindruck der Kadenz $v^{\#}-I$ in Dmoll, hervorgerufen durch die dominantische Umdeutung der Tonika. Daß wir Dur- und Molltonika in gleicher Umdeutung behandeln können, beruht auf der beweglichen Terz (Leitton) des Dominantakkordes in Moll. Das Regersche Beispiel umgeht diese Mehrdeutigkeit der Tonika, trotzdem er sie an anderer Stelle seiner Modulationsbeispiele auch mit verwendet. Dadurch wird die harmonische Selbständigkeit des neapolitanischen Sextakkordes als Trugkadenz $d v-VI^6$ aufgehoben, und Reger spricht deshalb nur von einer Vorhaltnote vor der Mollunterdominante. Eine solche Auffassung steht in Widerspruch mit den klassischen Beispielen, wo der Neapolitanische strahlend und verklärt in seiner ganzen harmonischen Bedeutsamkeit hervortritt.

Reger löst dann weiter den Sextakkord in den Quartseptakkord der I. Stufe auf.

Das ist im Bachschen Sinne nachstehende Formel:

$$\begin{array}{c} d VI^6 - v_4^6 \\ A I_4^6 - v - I. \end{array}$$

Bach empfindet aber, so dürfen wir nach den vielen Belegen wohl annehmen, die Folge $VI^6-v_4^6$ als Härte, wie man auch sonst $VI-v-v-VI$ in Moll mit einer gewissen Vorsicht begegnete. Beruht doch wohl $v-VI^6$ in Moll zum Gutteil mit auf dem Bestreben, die Herbheit der Grundakkordfolge zu mildern. Bach umgeht darum $VI^6-v_4^6$ durch den kadenzierenden verminderten Septakkord, wodurch der Quartsept sofort in den Bereich der neuen Tonart tritt.

15.

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains five chords: a triad of D4, F#4, A4; a dyad of G4, Bb4; a triad of D4, F#4, A4; a triad of D4, F#4, A4; and a triad of D4, F#4, A4. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes: D3, F#3, A3, D3, F#3, A3, D3, F#3, A3, D3, F#3, A3, D3, F#3, A3, D3, F#3, A3.

In dem Falle aber, wo Bach den Quartsept ausschleidet, bleibt der verminderte Septakkord vor $v-I$ bestehen und kann natürlich auch als kadenzierende Wendung an Stelle des mehrdeutigen Unterdominantakkordes treten.

16.

The musical score for example 16 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords: a triad of G2, B2, D3; a triad of G2, B2, D3 with a fermata over the G; a triad of G2, B2, D3; a triad of G2, B2, D3; a triad of G2, B2, D3; a triad of G2, B2, D3 with a fermata over the G; a triad of G2, B2, D3; and a triad of G2, B2, D3. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes: G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3.

Die Regerschen Modulationen geben hierfür keine Belege und wirken in den vielen Beispielen, wo der Neapolitanische in die Schlußfolge hineingezwungen wird, herb und aufdringlich. Soll er aber durchaus angewandt werden, dann lassen sich leicht sechs Grundformen für kadenzierende Ausklänge mit Neapolitanischen finden:

N	V		6		v		I	
			4					
N	U		6		v		I	N = Neapolitanischer.
			4					V = verminderter Sextakkord.
N		U	v		I			U = Unterdominantdreiklang in Moll.
			6					
			4					
N		V	v		I			

Löst man auch die kadenzierenden Akkorde in ihrer Grundstellung und Umkehrung gegenseitig aus, so ergeben sich noch mehr Beispiele. Sie führen zu jenen harmonisch-beweglichen Bildern, wie wir sie bei 5, 6, 7, 17, 18 und 20 finden.

Es erübrigt sich, auf die verschiedenen kadenzierenden Wendungen, wie sie im Bereiche der Quartsext-Lösungen liegen, noch weiter einzugehen. Wir begegnen andererseits auch verschiedenen Eintrittsformen des Neapolitanischen, die uns seine Wesenheit und formelle Bedeutung noch mehr erschließen. Zwei sind uns schon bekannt. Die eine entsteht durch Umdeutung der Tonika, um kadenzierend in den Bereich der Unterdominantentonart zu gelangen. Die andere entsteht durch unmittelbare Verknüpfung der Oberdominante mit dem Neapolitanischen, wobei die mehrdeutige Tonika ausgeschieden wird. In beiden Fällen handelt es sich um Trugkadenz. Daß auch bei Eintrittsformen vermittelnde Bindungen vorkommen können, ist selbstverständlich. Sie fußen zumeist auf der unterdominanten Tonika, die Bach in einzelnen Fällen durch die gebundene kleine Septime in den Neapolitanischen hinüberleitet. Die da-

durch entstehende milde affordliche Wirkung ist aus nachstehenden Beispielen ersichtlich:

17. Bd. II. 3ft. Inv. Nr. 11.

18. II. Bd. des Wohlst. Klaviers, G Präl.

g I⁶
c v⁶ I⁷ VI⁶ I⁷
g IV⁷ - v² - I⁶

Eine ungewöhnliche harmonische Bindung gibt mit dem Eintritt des Neapolitanischen Beethoven in seiner A dur-Sinfonie, I. Satz. Die Schlußakte des Hauptsatzes stehen im I. Teile in E dur, im Wiederholungsteile in A dur, und wir können beobachten, wie der Neapolitanische, flüchtig durchgehend, die Unterdominantentonart in Moll berührt.

19. Schluß des I. Teils.

Wiederh. Teil.

E I - II₅⁶ 6² 6₅ 6²

Harmonisch betrachtet, läßt sich die Folge E I - II₅⁶ umdeuten auf A dur: v - VI₅⁶ - aVI⁶. Damit wird zugleich gesagt: Der betreffende Satz steht in E dur und berührt nur mit Hilfe des Neapolitanischen, der durch den mehrdeutigen Quintsept der gleichen Stufe vermittelt wird, chromatisch durchgehend die

Unterdominantentonart in A moll. Wir haben es hier mit einer wohlabgewogenen Vorsicht zu tun, um den Neapolitanischen dem Charakter des Durstages dienstbar zu machen. Der gleichen harmonischen Entwicklung begegnen wir im Wiederholungsteile, so daß sich die beiden Satzbilder in folgender Weise formulieren lassen:

	e	gis	h	-	a	cis	e	fis	-	a	c	f	-	h	dis	fis	a	-	e	gis	h	
E:	I					II ₅ ⁶									V ⁷					I		
A:	v					VI ₅ ⁶				a	VI ⁶			}								
	a	cis	e	-	d	fis	a	h	-	d	f	b	-	e	gis	h	d	-	a	cis	e	
A:	I					II ₅ ⁶									V ⁷					I		
D:	v					VI ₅ ⁶				d	VI ⁶			}								

Wollte Beethoven das Unterdominantisches in Moll bedeutsam hervorkehren, so hätte er den vermittelnden Quintsept vor dem Neapolitanischen gemieden.

Im Bachschen Präludium Cdur, Nr. 3, Bd. IV. D.W., finden wir das entgegengesetzte Verfahren, den Neapolitanischen im Bereiche des Durstages harmonisch bedeutsam hervorzuheben. Bach schließt zu diesem Zwecke den Hauptteil in der Oberdominante und fügt dann ein kurzes Adagio als Coda an, das in zwei periodische Gebilde mit je einem Neapolitanischen auf d und g sich gliedert. Das überraschend Geniale liegt in der Verknüpfung mit dem Hauptteile. Bach moduliert unerwartet mit dem Eintritt ins Adagio nach Emoll und bildet damit eine Modulationsbasis, wie wir sie uns einfacher und natürlicher nicht denken können.

1. Satz: e - a - d^bb - a.
2. " : a - d - g^bb - D.

Die hervortretende Wirkung des Neapolitanischen ist leicht ersichtlich und hat viel ähnliches mit der schon erwähnten Torellischen, nur ist die Eigenart der Bachischen Modulationsweise von einer derartigen rhythmischen und melodischen Durchdringung, daß demgegenüber das Kadenzuale zurücktritt und die Tonsprache ihre volle Gestaltungsfreiheit behält.

In der ganz naturgemäßen Auffassung, den Neapolitanischen als Trugkadenz zu behandeln, sehen wir Bach auch den zu-

gehörigen untermediantischen Grunddreiklang der Unterdominantentonart dafür einstellen. Die nachstehenden Beispiele lassen keine andere Deutung zu:

20. Matthäuspassion Nr. 12.

21. Invention II. Heft. Nr. 14.

Damit ist zugleich der Weg gezeigt, um diesem Affordtonische Bestimmtheit durch die vollkommene Kadenz zu geben, die ihm formell als Untermediante einer Grundtonart zukommt. Er erhält dadurch thematische Bedeutung und wird, gleich den übrigen, in die harmonisch proportionale Gliederung des Tonsatzes mit eingeordnet. Die Reihe der Untermediantentöne der Grundtonart Cmoll läßt sich als Parallele zu den Haupttönen c-g-f in nachfolgender kadenzierender Reihe darstellen: Es I

As v - I

Des v - I.

Wir lassen hierzu ein Beispiel von Bach folgen aus Präludium und Fuge Nr. 6, Bd. II. D.B.

22.

{ c VI
f III - VI
Kadenz v⁷ - I in Des.

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{I} \\ \text{c IV} - \text{v}^2 \end{array} \right. - \text{I}^6$$

Zum Schluß geben wir noch einige bedeutsame Beispiele der Wiener Schule, wo wir derartigen kadenzierenden Einführungen begegnen und das Bachische Fühlen sich bemerkbar macht.

Von ganz eigenartiger Schönheit ist die unterdominante Wirkung in Mozarts Fantasie D moll für Klavier. Die Art, wie hier der neapolitanische Sextakkord kadenzierend eingeführt wird, die verschiedenen Empfindungsgrade einer schwermütig an klingenden Weise auslöst und damit das jubelnde gegensätzliche Thema des Schlusssatzes vorbereitet, ist nur Mozart möglich.

23.

$$\text{d v} - , \quad \text{VI} \\ \text{g III} - \quad \text{VI}^6$$

$$\text{d v} - , \quad \text{VI} \\ \text{g III} - \quad \text{VI}^6$$

Er läßt nach den klagenden Tönen, die sich in den verschiedenen Graden seines reichen Empfindungslebens entwickeln, mit einer Trugkadenz d V-VI das aufhellende Bdur auftreten, dem sich überraschend mit kadenzualer Bestimmtheit ein breit ausklingendes Esdur als neapolitanischer Sextakkord anschließt. Damit kündigt sich für das Ganze die glückliche Lösung an. Mit festen Akzenten steigt die Melodie zuversichtlich zur Höhe, und die nun folgende Spannung freudvoller Erwartung spiegelt sich wider in breit angelegter Arpeggie, kurzen Akkorden, Pausen und Fermaten. Was wir hier sehen und hören, durchleben wir zugleich. Das ist nicht nur formelle Geschlossenheit im Rahmen einer unterdominantischen Bewegung, sondern eine von Herz und Geist getragene musikalische Gedankensprache, die diese Wendung des Neapolitanischen bedingt.

Mit Bach teilt Mozart auch das Bestreben, den Gedanken harmonisch verschieden zu bewerten. In großzügiger Weise verteilt er die einzelnen Requiemsätze harmonisch-proportional und gibt dem untermediantischen Es im Hostias ein selbständiges Satzgebilde, sodaß sich die Proportionalität des gesamten Werkes zahlenmäßig in folgender Weise darstellen läßt:

$$5 d, 3 g, 2 B, 1 F, 1 a, 1/2 Es.$$

Die Ziffern bedeuten die Anzahl der Requiemsätze in einer Tonart. Das Esdur füllt im Hostias nur einen Teil des Satzganzen aus und bereitet zugleich den Schlußteil des Werkes vor, wo sich im Sanctus, Osanna, Benediktus, Agnus Dei die Gedanken des I. Teiles widerspiegeln.

Bei Beethoven ist es die Kraft des dynamischen Akzents, wodurch die Kühnheit der harmonisch-gesättigten Durchführung sich offenbart. Festgemauert in die Form der Schlußteile ziehen alle Phasen der Bachschen neapolitanischen Sextakkordbehandlung an uns vorüber: die Wendung in den kadenzierenden Sekundakkord, die quartfertige Auslösung und verschiedene Ein- und Austrittsformen. Wir finden Schlußsteigerungen fundamendiert durch den Neapolitanischen in der Appassionata, thematisch selbständige Schlußgedanken auf dem zugehörigen untermediantischen Grundakkord durchgeführt in der C moll-Sonate op. 10.

Die gleiche harmonische Wirkung kehrt wieder in der Neunten, wo Beethoven — gleich wie in Mozarts Requiem — die letzten Abschnitte des Schlusssatzes mit den Worten vorbereitet: „über Sternen muß er wohnen“.

Das sind keine einseitigen Anwendungen neapolitanischer Sextakkorde, sondern allseitige Durchdringungen untermedianischer Werte. Bach hat hierzu den Weg geebnet, und seine Harmonik wirkt nicht nur fördernd und formgestaltend auf die Werke der Wiener Schule, sondern auch anregend auf das moderne Modulationsverfahren. Wenn nun Reger den Neapolitanischen als ein besonderes Modulationsmittel verwendet, so darf doch nicht außer acht gelassen werden, daß es noch andere untermediantische Möglichkeiten gibt, wodurch die harmonische Bindung nicht allein verkürzt, sondern auch abgeglättet erscheint. Man darf sich nur nicht an eine befremdende Definition des Akkordes klammern.