

Werk

Titel: Tonalität

Autor: Herzogenberg, Heinrich von

Ort: Leipzig

Jahr: 1890

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?479007071_0006|log52

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Tonalität.

Von

Heinrich von Herzogenberg.

Wäre ich ein Theoretiker von Fach, Nichts könnte mir mehr Interesse einflößen, als in die Werkstatt eines zeitgenössischen Künstlers einen Blick zu thun. Lehrte mich beim Eintreten sofort die erste Umschau, wie viel von dem die Wände bedeckenden Handwerkszeug ererbt, wie viel davon selbstgeschaffen, und der eigenen Gebrauchsart angepaßt sei, so wendete ich die Betrachtung dann bald meiner eigenen Thätigkeit zu, um dieselbe einer scharfen Prüfung zu unterziehen. Ich würde dann vielleicht inne werden, daß ich in meinem Arsenal noch Waffen zu schleifen mich bemühe, die außer Gebrauch getreten sind, andererseits vielleicht neue Geräte konstruirt habe, die als unhandlich vom Künstler bei Seite gelassen werden.

Die Gelegenheit hierzu bietet sich seltener, als man annehmen möchte. Bleiben einerseits die meisten und gerade die größten Künstler stumm auf alle direkten Fragen, die der Theoretiker ihnen vorlegt, so genügt es andererseits nicht, wenn dieser oder jener Theoretiker gelegentliche Seitenblicke auf die heutige Kunstübung wirft. Im Großen und Ganzen haben gerade die Gelehrtesten unter ihnen zu wenig Fühlung mit derselben. Wir sehen, wie sie sich entweder gegen die Erkenntniß neuer Keime verschließen, oder im Gegensatz hierzu jede auf ihre Existenzberechtigung hin noch ungeprüfte, oft sehr ephemere Wendung als Entwicklungs-Phase begrüßen.

Wenn ich nun in Folgendem meine eigene Werkzeugskammer vor den Augen des Lesers eröffne, so geschieht dies weder in der Hoffnung, Wesentliches zur Erkenntniß der Kunstmittel beitragen zu können, noch um ein Muster hinzustellen; für den Fach-Gelehrten bleibe diese Arbeit nur eines der Symptome, aus denen er erkennen mag, in wie weit der Logos Fleisch geworden sei.

Meine Auffassung des Verhältnisses zwischen Kunstgelehrtem und Künstler — eine Frage, die in unseren Tagen die Gemüther so sehr erregt — möchte ich gerne in einem versöhnlichen Bilde wiedergeben. Ersterer läßt sich dem Pater Seraphicus, letztere den seligen Knaben vergleichen:

Chor seliger Knaben:

Sag' uns, Vater, wo wir wallen,
Sag' uns, Guter, wer wir sind.

Pater Seraphicus:

Daß ein Liebender zugegen,
Fühlt ihr wohl; so naht euch nur!
Doch von schroffen Erdewegen,
Glückliche, habt ihr keine Spur.
Steigt herab in meiner Augen
Welt- und erdgemäÙ Organ,
Könnt sie als die euern brauchen,
Schaut euch diese Gegend an!

Wenn dann auch mancher Künstler, seiner Eigenart nach, ausrufen würde:

Das ist mächtig anzuschauen;
Doch zu düster ist der Ort —

so hätte ein »Liebender« unter den Kunstgelehrten dann immer noch den Trost für ihn:

Steigt hinan zu höhern Kreise,
Wachset immer unvermerkt,
Wie nach ewig reiner Weise
Gottes Gegenwart verstärkt!

und ich möchte für Beide mit dem Satz schließen:

Denn das ist der Geister Nahrung,
Die im freisten Äther waltet:
Ew'gen Liebens Offenbarung,
Die zur Seligkeit entfaltet.

I.

Harmonische Tonart.

In der Kunst schreitet das Können dem Erkennen weit voraus. So war der Dreiklang als Nebenprodukt der melodisch-polyphonen Satzweise schon längst in selbstständigem bewußten Gebrauch, bevor er seine wissenschaftliche Begründung erfuhr. Das Volkslied bediente sich schon Jahrhunderte lang der innigsten Vereinigung von Oberdominante und Tonika, bevor die für den Begriff der harmo-

nischen Tonart grundlegende Bedeutung dieser Beziehung erkannt war. Die Theorie befand sich noch lange im Banne der Kirchentöne, als der Prozeß der Umwandlung derselben in die heutige Dur- und Moll-Tonart sich im Stillen bereits vorbereitet und allmählich vollzogen hatte. Ja, die Erkenntniß des Unterschiedes zwischen Terz- und Quintton — die Seele des harmonischen Tonart-Begriffes — folgte erst in unseren Tagen jener letzten höchsten Entfaltung der Kunst, die doch nur dem künstlerischen Instinkt für dies Naturgesetz ihre Entstehung verdankt.

Mit unzweifelhafter Klarheit, Einfachheit und Gründlichkeit wurde dies Naturgesetz erst von Hauptmann und Helmholtz beleuchtet. Dies ist ein Markstein in der Kunstwissenschaft, der nicht nur die Basis zum Verständniß der Evolutionen der halbvergangenen Epochen bildet, sondern auch für die nächste Zukunft der Ausgangspunkt jeder Lehre sein wird, solange überhaupt die Schranken der Tonart, im weitesten Sinne aufgefaßt, noch das Schaffen der bahnbrechenden Meister eindämmen. Dadurch, daß diese Lehre eine so innige Verwandtschaft zwischen den Gesetzen der Kunsttechnik und denen der Natur aufdeckt, darf man ihr ein langes Leben prognostizieren, ohne den Vorwurf bornirten Prophezeiens zu verdienen.

Jeder Harmonie-Lehre ist meines Erachtens der Dur-Dreiklang mit reiner Quinte und natürlicher Terz, also der wesentliche Unterschied zwischen dem großen und dem kleinen Ganzton, zu Grunde zu legen, weil die Klang-Einheit des Dreiklanges nur in diesem Falle dem Gehör wirklich zur Erscheinung kommen kann, und das Festhalten der Terztöne in den drei Haupt-Dreiklängen durch alle tonalen Akkord-Kombinationen den Neben-Harmonien eben jene abhängige Stellung giebt, von welcher allein die Herrschaft des tonischen Dreiklanges bedingt wird.



Ob die reine Stimmung einer Tonart überall zu Gehör kommen kann, oder durch die temperirte Stimmung in den weitaus meisten Fällen ersetzt wird, ist für die Lehre, meiner Ansicht nach, ganz gleichgültig; diese ist der Algebra zu vergleichen, welche ja auch, um die Prozesse in reinerem Bilde vor sich zu haben, auf alle realen Werthe verzichtet.

Darum finde ich, den Unterschied zwischen Terz- und Quintton einmal gegeben, jeden weiteren Streit um exakte Tonhöhe und Intervallen-Spannung müßig, wenigstens so weit es die Harmonie-Lehre angeht.

Ich glaubte, diese Bemerkung vorausschicken zu müssen, weil von beiden Seiten, den Anhängern der reinen und denen der temperirten Stimmung, ein heftiger Streit entbrannt ist. So berechtigt

er auch an und für sich ist, ebenso bedenklich erscheint es mir, ihn bis in die praktische Harmonie-Lehre hineinragen zu wollen. Auf den Schüler müßten beide Extreme verwirrend wirken: erschienen ihm einerseits dicht neben den Grenzen seiner Tonart nur unüberbrückbare Abgründe, so würde ihm andererseits bald jedes Gefühl für Tonalität abhanden kommen, so sehr, daß ihm zuletzt die Orthographie nur wie eine Äußerlichkeit erscheinen müßte, die einer willkürlichen Mode unterworfen ist.

Die älteren Harmonie-Lehrbücher begnügten sich damit, als Begriff einer Tonart eine stufenweise geordnete Tonreihe aufzustellen. Aus dieser wurden durch terzweisen Aufbau sämtliche Dreiklänge, Sept- und Non-Akkorde, bei Einzelnen sogar Undez- und Tredez-Akkorde, gebildet. Hierauf, nachdem die Akkorde auf I., V. und IV. Stufe als Hauptakkorde bezeichnet waren, schritt man sofort zur Begleitung der Skala, und beging dadurch ein gewiß nicht unbedenkliches Hysteron-Proteron: man fing die Harmonie-Lehre mit dem späteren Kapitel der angewandten Harmonik an, und da man hierbei nicht einmal bei dem Umfange des Hexachordes für's erste stehen blieb, machte man den Schüler von allem Anfange an mit der harmonischen Begleitung der drei letzten Schritte der Skala, der größten Schwierigkeit, die es im Rahmen der ganzen melodischen Tonleiter giebt, bekannt, ohne ihm hierfür die vermittelnden Harmonien bieten zu können.

Der Harmoniker unserer Tage hat aber als Urstoff seiner Lehre nicht mehr eine Reihe von sieben Tönen, sondern den Dur-Dreiklang mit reiner Quinte und natürlicher Terz ¹ und seine Verbindung mit den beiden ebenso gestalteten Dominant-Dreiklängen  aufzustellen, was für ihn den Begriff der Tonart vollkommen erschöpft.

Die Moll-Tonart, welche in der Kunstmusik so lange Zeit die vorherrschende Rolle gespielt hatte, tritt nun in den Schatten zurück und ist als sekundäre Bildung von ihrer parallelen Durtonart abhängig. In den Streit über Entstehung der Molltonart mag ich mich nicht gerne mischen. Mein Glaubensbekenntniß als praktischer Musiker ist, daß *a* moll als aeolische Oktavengattung von *C* dur aufzufassen sei; dies erklärt mir am einfachsten den freundnachbarlichen Verkehr, der zwischen diesen beiden Geschlechtern herrscht.

¹ Ich bediene mich der weißen und schwarzen Noten als Bezeichnung für Quint- und Terz-Töne, und führe dies überall dort durch, wo es darauf ankommt den Begriff der Tonalität möglichst sinnfällig dem Auge des Schülers vorzuführen.

Die Entstehung des Dreiklanges aus den Tönen der ursprünglich durch Quinten-Stimmung gegebenen Tonreihe läßt sich wohl dem Prozesse der Krystallisation vergleichen. Dort wie hier entsteht eine neue untheilbare Einheit durch Zusammenziehung der in losem Verbande neben einander liegenden Theile: bei der Dreiklangsbildung durch Erniedrigung des Tones der 4. Quinte in den der natürlichen

Terz: .

Der Dur-Dreiklang ist also eine untheilbare individuelle Einheit. Der Grundton, als erster Keim seiner Entstehung, bestimmt ihn, ist sein Fundament. Wie nun die Verbindung von Grundton und Quinte die Terz aus sich hervorbrachte, so entsteht aus der Verbindung der beiden sich widersprechenden Dominant-Dreiklänge der tonische Dreiklang. Wie im Dreiklang erst die Terz dem Zusammenklänge gleichsam das Auge öffnet, ihm Leben und Seele einhaucht, so tritt nun, in der Tonart, der tonische Dreiklang zwischen die beiden Dominant-Dreiklänge, als Vermittler ihrer Gegensätze. Indem er diese beiden getrennten Pole verbindet, erstarkt er gerade durch Überwindung ihrer Unverträglichkeit, und wird so zum Mittelpunkt, zum Herrscher der Tonart, zur Tonika.

Auch hier wiederholt sich also der Prozeß der Zusammenziehung auf einen Mittelpunkt: in der Vereinigung zur Tonart *C* wird die Tonart *G* mixolydisch, die Tonart *F* lydisch; beides für den Harmoniker unvollkommene Geschlechter.



Zuerst in der Dreiklangsbildung, dann in der Tonartsbildung entsteht jedesmal eine untheilbare Einheit höherer Ordnung; gehen wir bis zum »zweiseitig übergreifenden System« Hauptmann's weiter, so finden wir, wie sich eine neue Einheit dritter Potenz durch Verbindung dreier Tonarten zu einer »Groß-Tonart« bildet. Beide Dominant-Tonarten sind aber auch in diesem System nicht vollkommen:

die der Oberdominante hat zwar ihren Leitton gewonnen, entbehrt aber immer noch die Quinte ihrer Oberdominante; die der Unterdominante verfügt nun zwar über die Terz, nicht aber über den Grundton ihrer Unterdominante. Weiter läßt sich nicht schreiten, soll das Gebäude noch eine beherrschende Mitte behalten.

Daß die »Groß-Tonart« immer noch ein centrales, daher einheitliches Gebilde sei, lehrt ein Blick auf nachstehende Tabelle: nur die Mitteltonart tritt mit beiden vollausgebildeten Polen zur Erscheinung:

Übergreifendes System:

The musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains three chords: a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; and a dyad of G4, B4. The middle staff is in bass clef and contains three chords: a triad of G3, B3, D4; a dyad of G3, B3; and a dyad of G3, B3. The bottom staff is in bass clef and contains three chords: a triad of G2, B2, D3; a dyad of G2, B2; and a dyad of G2, B2. A large brace on the left side groups all three staves together.

Läßt sich für den Einzelton der mathematische Werth des Punktes setzen, so giebt der Dreiklang den der Linie, deren Mitte sich ebenso durch Anfang und Ende bestimmt, wie die Terz durch Grundton und Quinte: das Quadrat korrespondirt dann mit der Tonart, der Würfel mit der »Groß-Tonart«. Zur Auffindung einer vierten Dimension bedarf es überall der zweifelhaften Mitwirkung eines Mediums, worauf wir verzichten zu können glauben, da in der Kunst nur dem größten Genius diese Rolle zufällt, und es ganz müßig wäre, sich auszudenken, was im Schoße der Zukunft verborgen sein mag.

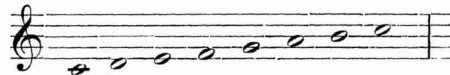
Durch Einführung des übergreifenden Systems in die Lehre gewinnen wir für Akkord-Gebilde, die heute trotz erhöhter oder erniedrigter Töne doch immer tonale Wirkung haben, auch den Boden der Tonalität; scheinbar divergirende Erscheinungen ordnen sich nun konvergierend um die Tonika der »Groß-Tonart«, und, was überall die Hauptaufgabe der Harmonielehre ist, die Entstehungs- und Fortbewegungsgesetze derselben finden nun eine einfache und ihrer Natur völlig entsprechende Erklärung.

Später werden wir in den Kreis der »Groß-Tonart« auch das »Moll-Dur« Hauptmann's hereinzubeziehen haben; zunächst ist es unsere Aufgabe, die Natur der Akkorde und ihrer Verbindungen innerhalb der einfachen Tonart zu erforschen.


II.

Leitereigene Akkorde und Akkord-Verbindungen.

Wir bezeichneten vorhin den Dur-Dreiklang als die untheilbare Einheit, auf welcher die Lehre von der Harmonie zu fußen habe. Das Bild der Tonart stellt sich also dem Harmoniker nicht als eine Reihe:



dar, sondern giebt ihm nur drei Einheiten an Stelle von sieben,

nämlich:  Löst er dieselben zu melodischer Tonfolge auf (was streng genommen gar nicht seine Aufgabe sein kann), so erscheint sie ihm stets unter folgendem Bilde:



Auf den drei Hauptakkorden beruht nicht nur die Tonart, sondern sie repräsentiren gewissermaßen eine Mitte mit zwei auf sie gerichteten Polen, deren jeder jedoch in einer anderen Weise zur Mitte gravitirt. Die Oberdominante strebt zur Tonika, wie diese zur Unterdominante; von der Unterdominante zur Tonika ist dagegen eine rückläufige Wendung, wie von dieser zur Oberdominante. Erstere Richtung können wir die aktive, letztere die passive nennen. Letzter Endzweck aller Harmonie-Verbindung ist die abschließende Tonika; in diesem Sinne könnte man jedes Musikstück eine mehr oder weniger ausgeführte und bereicherte Kadenz nennen. Die Tonika wird von der Oberdominante wie von der Unterdominante gesucht; dies ist also das einzige in den beiden getrennten Dominanten gemeinschaftlich wenn auch nicht mit gleicher Kraft Wirkende; in diesem Streben verbinden sie sich auch untereinander, sie häufen gewissermaßen ihre beiderseitigen Kräfte, und erzeugen so die Tonika als einzig mögliches Resultat ihrer Vereinigung. Die drei in allen diesen Verbindungen und Richtungen wirkenden Kräfte sind den Hauptakkorden immanente Potenzen, und wir bezeichnen diese kurz mit T = Tonika, O = Oberdominante und U = Unterdominante.

Es giebt also nur folgende Fortbewegungs-Möglichkeiten:

- O—T; T—U aktive
- U—T; T—O passive
- U—O accumulirende


$[U+O] - T; \begin{bmatrix} U \\ O \end{bmatrix} - T$ accumulirt-aktive.

$[O+U] - T; \begin{bmatrix} O \\ U \end{bmatrix} - T$ accumulirt-passive.

In der Lehre von der Kadenz entwickelt sich nun das Bild der Wirkungen, welche diese Potenzen aufeinander ausüben. Die Kadenz setzt sich aus aktiven und passiven Schritten zusammen; ist der letzte Schritt zur Tonika ein aktiver, so erhalten wir den Ganzschluß; der Halbschluß ist nichts als ein Unterbrechen der Triebkraft zur Tonika.

Zweck dieser Arbeit wird es sein, nachzuweisen, daß es keine Harmonie-Verbindung sowohl innerhalb einer Tonart, als wie bei Verbindung zweier Tonarten geben kann, in welcher nicht eine dieser Potenzen allein oder in Verbindung mit einer zweiten, schwächer wirkenden, thätig sei. Diese bilden überhaupt das Ferment, welches die ruhenden Massen einzelner Dreiklänge in Bewegung setzt, welches aber auch den nicht beharrungsfähigen Akkorden die Richtung angiebt, nach welcher sie zu streben haben.

Da jeder Ton der harmonischen Tonleiter immer und überall als Bestandtheil eines der drei Hauptakkorde fortlebt, so ergibt sich

daraus, daß die »Trabanten«:  nur ein Scheinleben mit erborgten Gliedern führen, ihr Licht gleichsam von den drei Brennpunkten der Tonart erhalten, auch stets nach jener Tonart-Seite gravitiren, welche in ihnen durch die entscheidendsten Töne vertreten ist.

Während bei den drei Hauptdreiklängen der Tonart, als den einzigen reinen Vertretern der Potenzen, sich »Fundament« und »Potenz« decken, sehen wir nun Gebilde entstehen, in denen das Akkord-Fundament über die in ihnen vorwaltende Potenz keinen Aufschluß geben kann. Ich will also die römischen Zahlen nach wie vor als Bezeichnung des Fundamentes (des Grundtons) beibehalten, setze unter sie jedoch noch die Buchstaben T. O. U. als algebraischen Ausdruck für die in den Akkorden thätigen Potenzen.

Jeder Neben-Dreiklang ist dissonirend in dem Sinne, daß sich zwei harmonische Potenzen in ihm vereinigen, und um die Herrschaft über den Zusammenklang streiten. Im Grunde genommen ist ein Nebendreiklang nur in einem schwächeren Maße dissonirend, wie ein Sept- oder ein Vorhalts-Akkord. Um den Grad der »Zwei-Natur« ersterer und der wirklichen Dissonanz letzterer auch dem Auge ersichtlich zu machen, was in schwierigeren Fragen der Akkord-Verbindung erwünscht sein muß, ließe sich Zahl und Bedeutung der zu

ihrer Bildung aus den Haupt-Dreiklängen verwendeten Töne, und damit das Übergewicht der einen, oder das Gleichgewicht mehrerer dabei beteiligten Potenzen durch dynamische Zeichen darstellen. Wählen wir hierfür z. B. kleine Striche, deren Zahl die dem Hauptakkord der Potenz angehörnden Töne bezeichnen, und heben wir die Grundtöne derselben durch stärkere Striche hervor, so ergibt sich folgendes Bild:

Nebendreiklänge:				Ober-Dominant-Septakkord:	Unter-Dominant-Septakkord:
II.	VII.	III.	VI.	V	II.
U =	U =	O =)	T =)	U =	O =
O =	O =	T =)	U =)	O =)	T =)
				T =)	O =
					U =)

Neben-Septharmonien:				
VII.	III.	VI.	I.	IV.
U =	O =)	O =)	O =)	T =)
O =	T =)	T =)	T =)	U =)
		U =)	U =)	

Doppelt vertretene Töne habe ich auch doppelt angezeigt, aber durch kleine Bindebögen verbunden. Wo einer der drei Hauptakkorde vollständig vertreten ist, können wir die Doppel-Natur der Töne C und G aus der Betrachtung vorläufig ausschließen: V⁷ bezeichnen wir also:

	7 II:	7 III:
V.	II.	III.
U =	U =)	O =)
O =)	O =)	T =)

7 VI:	7 I:	und 7 IV:
VI.	I.	IV.
T =)	O =)	T =)
U =)	T =)	U =)

Ein entschiedenes Übergewicht der einen oder anderen Potenz finden wir in II, VII, $\overset{7}{V}$, $\overset{7}{II}$. Diese Harmonien können wir in vereinfachter Weise also sofort in folgender Form verzeichnen:

$\overset{7}{II}$ $\overset{7}{VII}$ $\overset{7}{V}$ $\overset{7}{II}$
U *O* *O* *U*

Eigentliche Schwierigkeit in der Bestimmung machen nur die Akkorde III, VI und $\overset{7}{III}$, $\overset{7}{VI}$. Sie führen je zwei Terztöne in sich; die Terz, als die Seele des Dreiklages, wird stets eine große Macht über den doppelseitigen Quintton ausüben, sie wird ihn gewissermaßen in ihre Harmonie mit hereinziehen, wird ihn durch ihr Auftreten aus einem Grundton zu einem Quintton, und umgekehrt, umwandeln; dies besonders dann, wenn ein aktiver Potenz-Schritt auf die Harmonie, in welcher sie auftritt, geführt hat, und dann mit überzeugendster Kraft, wenn von einem leichteren zu einem schwereren Takttheil vorgeschritten wurde.

III bestimmt sich also bald als *O* bald als *T*, und wir wollen

nun für Beides Beispiele suchen. Hier:

$\overset{7}{I}$ $\overset{7}{III}$ $\overset{7}{IV}$ $\overset{7}{I}$
T *T* *U* *T*

steht der Dreiklang III nicht nur auf schwächerer Zeit, sondern der Fortgang der Potenzen gegen *U* verbietet uns beinahe, den immer sehr schwachen und gezwungenen Schritt *O—U* vorauszusetzen; wo dieser nicht in Hauptdreiklängen sich zweifellos darstellt, also

z. B. in: ist er gar nicht zu erkennen.

$\overset{7}{T}$ *O* *U* *T*

Das oben gegebene Beispiel ließe sich daher sogar in anderer Rhyth-

misierung kaum anders bestimmen:

$\overset{7}{T}$ *T* *U* $\overset{7}{T}$

Wir ersehen hieraus, von wie starkem Einfluß auf die Potenz-Bestimmung der Neben-Harmonien der vorausgehende und der nachfolgende Schritt sein muß. Tritt III nach vorausgehender *V* auf, so

wird, bei darauffolgender I, wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß die Terz *h* der Harmonie die Färbung giebt:

V III I und: V III I
O O T O O T

Anders verhält es sich, wenn auf III die IV folgt; dann hat III als

T bestimmt zu werden: und zwar auch

V III IV I
O T U T

dann, wenn III auf schwächeren Takttheil fällt:
V III IV I
O T U T

wo dann die Terz *e* gewissermaßen *O* und *U* vermitteln hilft.

VI bestimmt sich wohl meistens als *T*. Eine Nothwendigkeit² den *a*moll-Dreiklang nach dem *F*dur-Dreiklang gravitiren zu lassen, ihn als zu dessen Potenz gehörig darzustellen, könnte sich doch immer nur in der Tonart *F*dur ergeben:

I III IV I ebenso: V III IV I
T T U T O T U T

In *C*dur läßt sich kein Fall ersinnen, wo die Bestimmung des Akkordes VI nicht als *T* in den Schritten der Potenzen begründet wäre, wo also die Bestimmung: und folglich das Über-

VI
T =
U -
vereinfacht: T

¹ gehört zu den Vorhalts-Bildungen, und wird später behandelt werden.

V III I
O T T

² Den einzigen Fall der Vorhalts-Bildung ausgenommen.

I VI IV
T U U

gewicht der *T*-Potenz nicht auf der Hand läge. Anders ist es aber bei $\overset{7}{VI}$, wie wir später sehen werden.

Der Akkord der VI. Stufe reiht sich also in einer viel natürlicheren und milderer Art den Akkord-Verbindungen von *C*dur ein, als der Akkord der III. Stufe. Dieser wird seine Zwitter-Natur nie ganz verleugnen können. Sein häufiger Gebrauch wird der Harmoniefolge etwas Fremdartiges, aber auch sehr Gewähltes verleihen.

Über die Natur der Neben-Septharmonien wird immer noch viel gestritten. Einige nehmen sie als wirkliche Sept-Akkorde, Andere erklären sie stets als Vorhalts-Bildungen. Ich schlage den Mittelweg vor, indem ich mich an den Zug der Potenzen anschließe, wie er sich durch die vorausgehende und nachfolgende Potenz, und ihre rhythmische Stellung klar macht.

Beginnen wir in Anschluß an das Vorhergehende mit $\overset{7}{III}$ und $\overset{7}{VI}$. Auf starker Zeit werden diese vereinzelt auftretenden Neben-Septharmonien den Charakter eines Vorhalt-Akkordes annehmen, wird also eine neue, in den natürlichen Fortbewegungsgesetzen liegende Potenz zur Herrschaft gelangen:

$\overset{7}{V}$ $\overset{7}{III}$ I I $\overset{7}{VI}$ IV
O *T* *T* *T* *U* *U*

Der neu auftretende Terzton entscheidet auch hier über die Bestimmung des doppeltvertretenen Quint- oder Grundtones. Die Richtung ist eine aktive, die Aufeinanderfolge von *O*—*T* und *T*—*U* die einzig richtige.

Auf schwacher Zeit schließen sie sich der vorausgehenden Potenz an:

$\overset{7}{V}$ III $\overset{7}{VI}$ IV I I VI $\overset{7}{II}$ $\overset{7}{V}$ I
O *O* *T* *U* *T* *T* *T* *U* *O* *T*

Auf starker Zeit können wir sie als Vorhalts-, auf schwacher als Neben-Sept-Akkorde bezeichnen.

$\overset{7}{I}$ und $\overset{7}{IV}$ müssen wir, einzeln für sich betrachtet, als melodische Vorhalts-Bildungen ansehen:

oder: und ebenso:

Die Töne *h* und *e* machen, wie jeder Vorhaltston, verspätet jenen Schritt, der ihnen bei einfacher Verbindung der beiden wirkenden Potenzen zukommt. Sie fügen sich aber auch, wenn auch mit einigem melodischen Widerstreben, der Behandlungsweise als Neben-Septharmonien, wie z. B. hier:

oder hier:

was namentlich in der Sequenz des leitereigenen Quinten-Cirkels unvermeidlich ist. Dieser, durch Sept- oder Non-Ligaturen verbunden, ergibt die äußerste Grenze von Verbindungen, die noch in tonalem Sinne, mit deutlich wirkenden Potenzen, verstanden werden können, mag man sie nun, wie hier:

als selbständige Harmonien mit eigenen Fundamenten auffassen, oder sie, wie hier:

in eine Verkettung von Vorhalten auflösen. Anders ist es, wenn sich Nebendreiklänge durch längere Zeit auf keinen der drei Hauptdreiklänge stützen, sondern Verbindungen unter sich eingehen, welche nahezu das Bild einer anderen Tonart entwerfen, wie hier:



Hier besteht der Unterschied zwischen den Tonarten *C*dur und *a*moll nur im Auftreten des Tones *D* statt *d*; eine reine Intonierung des *D* wäre aber nicht nur nicht durchzuführen, sondern klänge geradezu falsch. Diese Stelle steht also tonal in *a*moll.

Ich habe ein näheres Eingehen auf die Harmonien II, $\overset{7}{\text{II}}$, $\overset{7}{\text{V}}$, VII und $\overset{7}{\text{VII}}$ bis jetzt vermieden, weil die Bestimmung ihrer vorwaltenden Potenzen mit keinerlei Schwierigkeit verbunden ist. Ein annäherndes Gleichgewicht der beiden Potenzen O und U finden wir nur in $\overset{7}{\text{VII}}$; tritt die U-Potenz in dieser Harmonie auch mit Grundton und Terz auf, während die O-Potenz nur durch Terz und Quinte vertreten ist, so neigt der Akkord doch mehr nach der O-Potenz, da er entweder durch I oder IV eingeführt wird, und meist nach einem Akkord der T-Potenz weiterschreitet:



Der Grundton *F* jedoch, erhält er im Akkord die tiefste Stelle, kann leicht als bestimmendes Element gehört werden, namentlich wenn der Akkord $\overset{7}{\text{VII}}$ zwischen zwei T-Potenzen steht. Er ist dann nicht mehr an jenen Auflösungsschritt gebunden, der ihm bei Accumulirung von $\left[\begin{smallmatrix} \text{U} \\ \text{O} \end{smallmatrix} \right]$ zukommt, sondern darf den ihm freistehenden Sprung in die Tonika machen:



Ja, selbst in $\overset{7}{V}$ kann er, wenn er tiefster Ton des Akkordes ist, einen von der Auflösung unabhängigen Schritt wagen, wenn die Akkord-Verbindung eine losere ist. Ich erinnere nur an Recitativ-Begleitungen, wie folgende:



bei deren Beurtheilung man mit dem Worte »unregelmäßige Auflösung« gar nichts gesagt hat, da keine Unregelmäßigkeit geduldet zu werden braucht, der nicht etwas Natürliches zu Grunde liegt.

Zum Schlusse dieses Kapitels kommen wir zu den beiden wichtigsten Sept-Harmonien: $\overset{7}{V}$ und $\overset{7}{II}$ Sie ergeben das



Bild der Accumulirung der beiden Dominant-Potenzen in einer nahezu genau verkehrten Ordnung. Setzen wir $\overset{7}{II}$ als $\overset{6}{II}$ so wird



uns dies noch deutlicher. Bei der Unreinheit der Quinte $D-a$ ist überhaupt, also auch im Dreiklang der II. Stufe, die bessere Lage jene, welche die unreine Quinte in eine unreine Quarte verwandelt,

also: Folgt auf II der Dreiklang der I. Stufe, so darf die-

ser nie als $\overset{6}{I}$ auftreten, wenn die II. nicht in ihrer Sextakkord-Lage

stand: also: oder: aber nicht:

$\overset{6}{II}$ $\overset{6}{I}$ V
U T O U T O

Die Quinte D der Oberdominante kann eben nie

in die Quinte *G* der Tonika springen. Wohl aber ist der Sprung

D—G bei II—V statthaft:

$\begin{matrix} \text{II} & \text{V} \\ \text{U} & \text{O} \end{matrix}$

Im Quintsext-Akkord der II. Stufe, wenn er gegen die I. sich wendet, haben wir einen ganz ähnlichen »Auflösungs-Prozeß«, wie jener des Sept-Akkordes der V. Stufe zur I. Der einzeln vertretene Ton der schwächeren Potenz hat sich den Fortbewegungsgesetzen der drei Töne der stärkeren Potenz anzuschließen:

In $\overset{7}{V}$ kann *F* nicht nach *G*, in $\overset{6}{II}$ *D* nicht nach *C* schreiten; diese beiden Töne sind also an einen bestimmten Schritt gebunden, sind abhängig und unfrei wie alle dissonirenden Töne, fügen sich den Fortbewegungsgesetzen der stärker vertretenen Potenz. Die Tonart hat also nicht nur Einen, sondern zwei Dominant-Sept-Akkorde; $\overset{7}{V}$ wirkt in aktiver, $\overset{6}{II}$ in passiver Richtung auf die Tonika. In der Formel $\begin{bmatrix} \text{U} \\ \text{O} \end{bmatrix} - \text{T}$ und $\begin{bmatrix} \text{O} \\ \text{U} \end{bmatrix} - \text{T}$ erschöpfen wir den Begriff der Tonart vollkommen; die Tonika ergibt sich im ersten Falle als Resultat einer aktiven Accumulirung, im anderen als einer passiven Accumulirung der konvergierend auf sie wirkenden Dominant-Potenzen.

Die Erkenntniß der Unter-Dominant-Septharmonie verdanken wir Rameau. Der von ihm eingeschlagene Weg wäre meines Erachtens nicht so rasch und leichtfertig aufzugeben gewesen. In späterer Zeit hat vornehmlich Simon Sechter in dieser Richtung weiter gearbeitet. Leider jedoch verlor er seinen Faden, als er in unfruchtbare Scholastik verfiel. Doch steckt in seinen Werken mehr Natur, als in manchen, vielgepriesenen, weitaus »gebildeteren« unserer Zeit.

III.

Übergreifende Töne.

In leitereigenen Akkord-Verbindungen, deren Wesen so zwingender Natur ist, daß ihre Tonalität stets außer Frage bleibt, können einzelne leiterfremde Töne an Stelle der natürlichen treten. Ihr

Zweck ist stets, die einzelnen Töne der zu verbindenden Harmonien dichter aneinander zu rücken, ihnen die Möglichkeit jedes anderen Schrittes oder Sprunges, als des beabsichtigten, zu nehmen. Das Bedürfnis nach ihnen wuchs mit der stetig zunehmenden Leidenschaftlichkeit des Stiles, und mit der stets wachsenden Sicherheit des einfachen Tonart-Gefühles. Sie verringern stets einen auf- oder absteigenden Ganzton-Schritt der einfachen Skala annähernd um seine Hälfte, haben also eine mit dem Leitton verwandte Natur. Sie stammen alle, mit einer einzigen Ausnahme, aus dem »übergreifenden System«, dem wir nun aber noch nach unten und nach oben zwei ebenfalls unvollständige, das Centrum der »Groß-Tonart« daher nicht verschiebende, Geschlechter anreihen wollen. Ich lehne mich hierbei wieder an Hauptmann an, nur daß ich den Begriff des »Moll-Dur« nicht bloß einseitig nach Seite der Unterdominante bilde:

Moll-Dur-System:

Auch hier fehlt den beiden übergreifenden Systemen je ein leitereigener Ton: auf Seite der Unterdominante der Grundton ihrer Unterdominante, auf Seite der Oberdominante die Quinte ihrer Oberdominante.

Die übergreifenden Töne, welche ich in der noch durch das Moll-Dur-Geschlecht erweiterten »Groß-Tonart« *C*dur als leitereigen bezeichne, sind folgende:

Der Einfachheit wegen will ich die ältere Benennung derselben als »alterirte Töne« beibehalten; streng genommen möchte ich diesen Ausdruck wohl aber nur auf chromatisch-melodisch veränderte Töne anwenden, da nur diese außerhalb der Tonart stehen. Zunächst werden wir nur Eines solchen erhöhten Tones für den Ganzton-Schritt von 2. zu 3. Stufe der Tonleiter bedürfen. Indem ich also *dis* in die alterirten Akkorde einführe, durchbreche ich mit Bewußtsein den Rahmen der »Groß-Tonart«; *dis* ist Leitton zur Tonika *e* in *e*moll . Dieser Ton, als melodisches Produkt, kann

immer nur nach vorausgegangenem natürlichen Ton auftreten; tritt er frei ein, so haben wir uns den Naturton mindestens als vorausgehend zu denken. Die echten übergreifenden Töne jedoch treten überall frei ein, an Stelle der Naturtöne, brauchen diese also gar nicht als Vorbereitung für das Gehör, welches willig die Grenzerweiterung der einfachen Tonart acceptirt.

fs und d entstammen dem übergreifenden Systeme von *Cdur*, *As*, *Des*, *Es* dem erweiterten Moll-Dur-Systeme von *Cdur*, dis ist chromatisch alterirter Naturton¹.

Während die Oberdominante, außer der Alterirung ihrer Quinte, keine wesentliche Veränderung erfährt, bilden die Resultate der Alteration bei der Unterdominante ein ganzes Heer von neuen Akkord-Gebilden, wenn auch selbstverständlich nicht von neuen Potenzen. Ich erlaube mir, meine Erklärung dieser Erscheinung dem Urtheil des Lesers vorzulegen.

Die lebendigste und erregteste Fortschreitung bleibt immer diejenige, welche wir die aktive nannten, also O—T und T—U. Bei keiner anderen Harmonie-Verbindung paßt das Wort »Fortgang« besser, als in der Verbindung O—T. Die Verknüpfung dieser beiden Harmonien kann selbst durch gesteigerte Kunstmittel keine innigere, nothwendigere werden. Die Harmonie der Unterdominante aber ist sowohl in ihrem Weiterschreiten zur Tonika, als in ihrer immer nur äußerlichen und gezwungenen Verbindung mit der Oberdominante nicht in einer gleich günstigen Lage. Ein aktiver Schritt von ihr weg würde in die Untiefen ihrer eigenen Unterdominante (*Bdur*) führen. Ihre Verbindung mit den beiden anderen Hauptdreiklängen behält also stets den Charakter einer Rückwärts-Bewegung. Die Einführung melodischer Leittonschritte durch Alterirung der natürlichen Töne stimmt die Unterdominante gleichsam ab, wie der Maler den Hintergrund des Bildes je nach den aktiven Figuren abzutönen hat.

Bald ist der Grundton der Unterdominante zu dunkel und träge, bald leuchtet ihre Terz mit störendem Eigenlicht zu sehr hervor; in ersterem Falle setzen wir fs an Stelle von *F*, im letzteren As an Stelle von *a*. Fühlen wir das Bedürfniß noch helleren Lichtes, so alteriren wir *D* in dis, bedürfen wir noch tieferer Schatten, so lassen wir Des an Stelle von *D* treten.

¹ Da ich die gemeinsame Haupt-Tonika *C* beizubehalten habe, gebrauche ich hier die von Helmholtz eingeführten Erhöhungs- und Erniedrigungs-Striche mit dem Unterschiede jedoch, daß ich ihnen bloß den Werth eines Kommas beilege. In der Notenschrift setze ich dagegen größere weiße Noten für um ein Komma erhöhte Quinttöne, kleinere schwarze Noten für um ein Komma erniedrigte Terztöne.

Wir können also von einer Erhellung und einer Verdunklung sprechen, können jeden dieser Prozesse in verschiedenem Grade anwenden, ja sogar beide verbinden, wie folgende Tabellen zeigen:

	U—T.	natürlich.	1. Grad.	2. Grad.
Erhellung:	}			
Verdunklung:				
	U—O.	natürlich.	1. Grad.	2. Grad.
Erhellung:	}			
Verdunklung:				

Hierzu einige Bemerkungen. Durch den 1. Grad der Erhellung erhalten wir ein dem Oberdominant-Septakkord von Gdur ähnliches Gebilde. Auf einem mit natürlichen Terzen gestimmten Instrumente ist aber der Unterschied zwischen und sehr

und

Gdur V
Cdur II

deutlich zu hören, immer muß er aber gedacht werden¹.

Daß die Alterirung des 2. Grades nur in Verbindung mit derjenigen des 1. Grades verständlich sei, und als Weiterbildung nicht vor, sondern nach ihr zu erscheinen habe, wird wohl jedem logisch

Hörenden keiner Begründung bedürfen. Also:

nicht: Der Akkord ist ein über-

mäßiger Quintsextakkord, und gehört nach *a*moll. Als Kuriosum

¹ Diesen etwas scholastischen Ausdruck bitte ich mir zu Gute halten zu wollen. Solche Theoretiker wenigstens, welche der Lehre die temperirte Stimmung zu Grunde legen, hätten wahrlich kein Recht dazu, mir ihn vorzuwerfen. Zeigen sie doch mit Klarheit, daß auch sie mit symbolischen Werthen zu thun haben, so lange sie überhaupt noch in der Schrift mehrere Bezeichnungen für denselben Ton beibehalten.

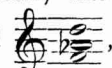
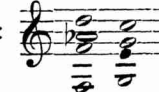
kann er wohl auch einmal in *C*dur gebraucht werden, dann hat man aber durch den Baß-Gang seine Tonalität deutlich zu machen; also:



Der Akkord  an Stelle von  oder 

hat sich für die Kadenz immer mehr eingebürgert; zahllose Kombinationen knüpfen sich heute an ihn, namentlich seitdem er auch in immer reicherm Maße zu modulatorischen Tonart-Verbindungen, vorübergehender oder beharrender Art, herangezogen wird, wie z. B.



Er hat mehr Ruhe in sich, hat einen gesättigteren Klang als der einfach alterirte Akkord , bei welchem immer der Übelstand¹ zu überwinden bleibt, daß in der Verbindung: 

der Expansionskraft der übermäßigen Quarte keine Folge geleistet wird.

Der Sextakkord der erniedrigten II. Stufe geht auch manchmal zur V., entweder mit oder ohne den Durchgangston *C*. Der dadurch entstehende Querstand *Des—D* ist nicht sehr zu fürchten².

Ich habe aus dem Geschlecht der Unterdominante jene Akkorde und Akkord-Lagen gewählt, welche die zu alterirenden Töne am weitesten von einander entfernen. Dasselbe thue ich nun auch, um die gleichzeitige Erhellung und Verdunklung vorzuführen. Der $\frac{4}{3}$ -Akkord der II., und der Sextakkord der IV. sind dazu am geeignetsten.

¹ Weber macht, um die wilde Jagd zu schildern, den genialsten Gebrauch davon, und erreicht damit viel mehr Wirkung, als etwa durch eine Häufung von Harmonien, die gar kein, also auch kein feindliches Verhältnis zu einander hätten, wie das jetzt manchmal geschieht.

² Das Verbot der Querstände wäre jetzt überhaupt einer neuen Prüfung zu unterziehen. Man lobt oft die »schönen« Querstände bei Bach, vergißt aber hinzuzufügen, daß sie auch stets »richtig« sind. Ist das Gehör auf gesunde logische Harmonie-Verbindungen geschult, nimmt es willig kleine Rauheiten des Details mit in Kauf, die einem, bloß von Akkord zu Akkord Denkenden, schon als unerlaubte Verbindungen erscheinen müßten.




Die Alterirung des 1. und des 2. Grades kann entweder nach T oder nach O führen; diejenige 3. Grades aber nur nach T. In Cdur wird, wenn dieser Akkord unvermittelt auftritt, gerne \overline{Es} an Stelle von \underline{dis} geschrieben; tritt er nach der Verdunklung 1. Grades

auf, so hat \underline{dis} zu stehen:  In Cmoll natürlich auch

in diesem Falle \overline{Es} :  Die doppelseitige Alteration

von ⁶IV ergibt den reinen übermäßigen Sextakkord, der entweder nach T oder nach O führen kann. Bedient man sich zu letzterer

Wendung des Quintsextakkordes  so begeht man ein-

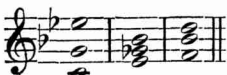
fach eine Zerstretheit, über die nicht weiter zu diskutieren ist. Die offene Quintfortschreitung, die dabei entsteht, in Schutz nehmen zu wollen, wäre eine ebenso große Pedanterie, als sie wie das Übel aller Übel zu verdammen.

Sämmtliche Gebilde, die wir hier entstehen sahen, fußen auf der U-Potenz der Tonart, fügen sich daher in der Kadenz entweder dem Ganzschluß oder dem Halbschluß ein. Sie können nie mit überzeugender innerer Wahrheit als Alterirungen einer Oberdominante (hier also in Gdur) gebraucht werden. Sie führen stets die Mollterz der Unterdominante (\overline{As}) und den Dominant-Leitton der Oberdominante (\underline{fis}) in sich; der Streit zwischen Ober- und Unterdominante ist also um so heftiger entbrannt, da er bis in die übergreifenden rudimentären Tonarten getragen ist, und die aufklärende versöhnende Tonika entsteht als die einzige absolut logische Folge dieser Verbindungen.

Leitereigene Akkordverbindungen außer den in diesen beiden Kapiteln angegebenen einfachen und übergreifenden giebt es nicht; selbst modulirende Verbindungen, die ich von den tonal-übergreifenden scharf zu trennen empfehle, stützen sich, soweit sie harmonisch noch meßbar bleiben, auf die Verbindung der drei im harmonischen Fortschreiten einzig wirkenden Potenzen: T, O, U.

Akkordfolgen wie etwa:  und zahllose ähnliche


aus der jüngsten Zeit sind auch von ihren Freunden harmonisch noch nicht bestimmt. Sie verdanken ihre Existenz dem Prinzip chromatisch-melodischen Stimmfortschrittes, gehören daher vielmehr in die Lehre des (modernen) Kontrapunktes, bleiben für den Harmoniker stets nur »Zufalls-Akkorde«, gegen deren Reiz ich mich aber besonders dann nicht verschließe, wenn sie ihre Entstehung einer rhythmisch unregelmäßigen Eintheilung von Vorhalten und Durchgängen verdanken, d. h. harmonisch immer noch kommensurabel bleiben. Ich gehe noch weiter: wo nur das Nichtzusammenhängende das einzige Mittel zur Erreichung einer beabsichtigten Wirkung ist, steht es vollkommen an seinem Platze. Die Wirkung wird dann aber am stärksten sein, wenn das Verhältniß der Unzusammengehörigkeit vom Komponisten selbst am klarsten erkannt wird, wenn er also einen starken Sinn für das Zusammengehörige mitbringt. Und diesen Sinn trachte ich vor Allem bei mir und meinen Schülern¹ zu wecken und zu stärken. Ist es endlich allem Schaffen zu Grunde gelegt, so wird auch erkannt werden, was eine Gruppierung mehrerer Tonarten in der Architektur eines Kunstwerkes zu bedeuten habe. Auch im Verlassen und späteren Wiederergreifen der Grundtonart wird sich wieder das Prinzip der Dreieinigkeit geltend machen, welches das Wesen aller Form ist, da es Ruhe, Entwicklung und Abschluß in sich schließt.

¹ Mein Schüler schreckt vor Kombinationen wie  oder:



IV II I V I
U U T O T

nicht zurück; er weiß auch, warum er bei + die scheinbare Sept: *D* verdoppeln

darf. Auch  bleibt ihm kein Räthsel, da er bei + das *b*

nicht so ernst nimmt, wie es dem Auge erscheint, und frischweg *ais* hört.

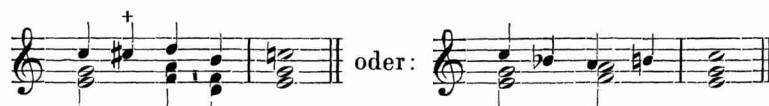
IV.

Modulation.

Haben wir in Vorigem gesehen, wie das gelegentliche Übergreifen in die unvollständigen Tonarten der beiden Dominanten noch kein Verlassen der Haupttonart darstellt, so wollen wir nun die Mittel des Übertrittes in eine von Grund aus neue, in ihrer inneren Konstruktion aber der verlassenen völlig kongruente Tonart einer Prüfung unterziehen. Die Absicht hierbei kann eine doppelte sein: entweder trachtet man einer Nebenharmonie vorübergehend den Rang einer neuen Tonika zu geben, um sie in helleres Licht zu setzen, oder man strebt zu einer neuen Tonart, um sie für eine kürzere oder längere Zeit als neue Gruppe festzuhalten. Ersteres nenne ich vorübergehende Modulation: Ausweichung, letzteres Modulation im eigentlichen Sinne: Tonartwechsel.

Die Ausweichung hat, vom ästhetischen Standpunkt betrachtet, keinen höheren Werth, als die Alterirungen im übergreifenden, nicht modulirenden Systeme, nur daß in der Modulation die alte Tonart im Wesentlichen verlassen wird. Eine Bildung dieser Gattung ist absolut nur in der neuen vorübergehend gestreiften Tonart ausführbar, mag der bestimmende Faktor noch so flüchtiger Natur sein.

Daß kleine Ausschmückungen, wie:





echte Modulationen seien, ist besonders daran zu erkennen, das man von ihnen aus sich sofort in der neuen Tonart festsetzen könnte, sofern dies in der Absicht läge:



Die zur Haupttonart fremd eingeführten Töne sind wohl meist Bestandtheile der neuen Dominantsept-Harmonie, also entweder Sept oder Leitton derselben. Giebt es doch kein rascheres und unzweideutigeres Mittel, einen Akkord als tonischen empfinden zu machen, als indem er durch O , $[U + O]$ oder am schärfsten $\begin{bmatrix} U \\ O \end{bmatrix}$ eingeführt wird.

Bei dem Übertritt in die vollständigen Tonarten der beiden früheren Dominanten ist nicht zu übersehen, daß außer der sichtbaren chromatischen, diatonischen oder sprungweisen Einführung von Leitton und Sept (um mich kurz auszudrücken) auch jene beiden Töne, welche in dem übergreifenden Systeme der alten Tonika noch an der herrschenden Mitteltonart ihre Bestimmung gefunden hatten, nun eine Umstimmung erfahren müssen, um sich der neuen Tonart einzufügen. Diese Umstimmung ist nicht immer sichtbar, stets aber hörbar, sobald man sich der hierzu geeigneten Tonwerkzeuge bedient:

 hier wechselt das *a* der Unterdominantterz in *C*-


dur mit dem *A* der Oberdominantquint von *G* dur; 

hier verwandelt sich nicht nur der Leitton *h* von *C* dur in den Unterdominant-Grundton *B* von *F* dur, sondern auch die Oberdominantquint *D* von *C* dur in die Unterdominantterz *d* von *F* dur.

Wo es fraglich sein kann, ob eine Alterirung oder eine Ausweichung vorliegt, kommt es auch gar nicht darauf an, sich mit Entschiedenheit für das Eine oder das Andere zu entscheiden, da, wie schon gesagt, der innere Werth der gleiche ist. Ob bei der

Wendung  groß-*A*, oder:

<i>C</i> dur	I	II	VII	V	I
<i>G</i> dur	IV	U	O	T	I
	<i>U</i>	<i>U</i>	<i>O</i>	<i>T</i>	

 klein *a* gesungen wird, kommt

<i>C</i> dur	I	VI	(IV)	V	I
	<i>T</i>	<i>T</i>	<i>U</i>	<i>O</i>	


gar wenig in Betracht; Beides ist richtig; Ersteres umständlicher, gewichtiger, Letzteres einfacher, flüchtiger. Um mich zu entscheiden, möchte ich am liebsten fragen, in welchem Tempo die Stelle gesungen werden soll. Tritt aber z. B. der Grundton der neuen Ober-

dominante hinzu:  dann steht

*C*dur I
*G*dur IV II V I I
 U U O T

mir, und dem Sänger, die Wahl nicht mehr frei.

Außer den Tonarten der beiden Dominanten werden noch mit Vorliebe die der II. und VI. Stufe gestreift. Namentlich die II. Stufe, da sie keinen reinen Moll-Dreiklang aufweist, bedarf öfter der »Auffrischung«, indem sie vorübergehend als Tonika erscheint; die unreine Quinte *D-a* verwandelt sich dann in die reine *d-a*; geht dieser Moll-Dreiklang nach *C*dur weiter, so hat die Verstimmung in *D-a* wieder

einzutreten: 

*C*dur I
*d*moll VII I II VII I

Hier noch zwei Beispiele für die tonale Einführung des Moll-Dreiklangs der VI. Stufe:

*C*dur I VI II V I
*a*moll V I

*C*dur I V
*a*moll V I

Aus dem zweiten Beispiele ersehen wir auch, mit welcher Willigkeit sich der Oberdominant-Akkord der Dur-Tonart an denjenigen ihrer Moll-Parallele anschließt (erweiterte Groß-Tonart?); viele scheinbar sprungweisen Modulationen lassen sich hierauf zurückführen.

Oft wird sogar eine ganz fremde Oberdominante eingeführt, wenn sie nur in irgend einer noch so losen Verbindung mit dem vorausgehenden Akkord der alten Tonart steht. Der verminderte Sept-Akkord kann sogar ohne irgend eine melodische oder harmonische Verbindung eine fremde Tonika vorübergehend, oder beharrend, einführen.

Auch kann ein längerer Weg eingeschlagen werden, indem sich eine Ausweichung an die andere knüpft:



Tonarten: C Dcs F C

Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Begriffen: Ausweichung und Tonartwechsel besteht zwar im kürzeren oder längeren Beharren in der neuen Tonart, mehr aber noch in dem Grad von Festigkeit, der ihr verliehen wird. Ist auch das Auftreten ihres Oberdominant-Septakkordes ein deutlicher Vorbote der neuen Tonika, so bleibt doch immer noch — gegen die ruhige Ausbreitung der Haupttonart, von der die Modulation ausging — die neue Wendung in ihrer Intention fraglich, wenn ihr nicht durch die Kadenz Grund und Boden angewiesen wird. Hierzu ist ein deutliches Erfassen der Unterdominante, und zwar als selbstthätige Potenz, nicht bloß als einzelner dissonirender Ton im Oberdominant-Septakkord, unerlässlich. Es wird also auch die neue Tonart dann mit überzeugendster Kraft erfaßt werden, wenn die Modulation nicht auf die Tonika selbst, sondern auf deren Unterdominante lossteuert.

Es würde selbstverständlich die Grenzen dieser Skizze weit überschreiten, wollte ich ein nur annähernd erschöpfendes Bild der zahlreichen Modulations-Möglichkeiten entwerfen, welche im Bereiche vernünftiger Möglichkeit liegen. In unseren Tagen hat sich das Hauptinteresse der theoretischen Lehrbücher gerade auf dies Kapitel gerichtet, und ich könnte nur Wiederholungen des reichlich angesammelten Stoffes bringen. Nur im Allgemeinen möchte ich die dabei thätigen Kräfte einer Prüfung unterziehen, als deren Resultat sich wieder eine Vereinfachung und Zusammenfassung der Frage ergeben wird.

Die Modulation vollzieht sich entweder während der Dauer Einer, in zwei Tonarten auftretenden, Harmonie, mit oder ohne Umstimmung eines ihrer Töne, also durch Umdeutung; oder durch melodisch starke, harmonisch oft schwache Verbindung zweier leiterfremder Akkorde durch einen oder einige gemeinsame Töne¹; oder sprung-

¹ Hier wäre von dem Werthe der gemeinsamen Töne zur Bestimmung leiter-eigener und modulirender Akkord-Verwandtschaft das Nöthige zu sagen. Meiner Meinung nach wird in den meisten Lehrbüchern unserer Tage ein viel zu großes Gewicht darauf gelegt, ohne daß das Wort »Verwandtschaft« vorher genügend definirt würde. Dadurch werden die beiden geradezu gegensätzlichen Begriffe: Quintverwandtschaft und Terzverwandtschaft in Eine Kategorie vereinigt, und es entsteht der etwas verwirrende Grundsatz: »je mehr gemeinsame Töne zwei Akkorde haben, desto größer ist der Grad ihrer Verwandtschaft.« Dieser Satz hat nur für terzverwandte Akkorde überhaupt einen Sinn, und bei diesen kann ich ihn auch gelten lassen (*C*dur — *A*moll ist stärker verwandt als *C*dur — *A*sdur; *C*dur — *e*moll stärker als *C*dur — *E*dur). Quintverwandte Akkorde sind in diesem Sinne überhaupt nicht verwandt, sondern bilden stets einen harmonischen Gegensatz, wie ich ihn durch Zugrundelegung der harmonischen Potenzen und ihrer aktiven oder passiven Wirkungen genügend scharf angedeutet zu haben meine.

weise, unverbunden, und zwar entweder mit ausgelassenem, vom Gehör leicht zu ergänzenden Zwischengliede, oder auch ganz ohne solches, durch chromatische Rückungen; und endlich durch enharmonische Verwandlung eines oder einiger Töne einer Harmonie.

Der Tonartwechsel kann entweder direkt, mit einer einzigen Modulation vor sich gehen, oder er erfolgt indirekt erst nach vorübergehender Fixirung in einer oder mehreren Zwischentonarten.

Ferner kann die Modulation als Zielpunkt entweder einen Ganzschluß in der gesuchten Tonart bezwecken, oder sie strebt nach einem, dieselbe vorbereitenden Halbschluß auf ihrer Oberdominante¹.

V.

Enharmonik.

In Anschluß an das vorhergehende Kapitel wäre nun von dem Wesen der Enharmonik das für den näheren Zweck dieser Arbeit Erforderliche zu sagen. Ich ging von dem Plane aus, wie in einer Generalbeichte mein Inneres vor den Augen des Lesers aufzudecken, zu zeigen, wie sich in mir die allgemeine Kenntniß von dem Wesen der Tonart, ihren übergreifenden und leiterfremden Verbindungen individualisirt, wie sich bei mir das bekannte Material der heutigen Kunsttechnik auf gewisse Punkte gruppiert und konzentriert habe. Alles daran ist erlebt, und kann für den Fach-Theoretiker in dieser Hinsicht wohl von einigem Werthe sein.

So darf ich denn auch dies heikle Gebiet betreten, und rechne dabei darauf, daß ich in meinem Leser mehr einem Beobachter, als einem Beurtheiler begegne.

Nach dem oben angeführten Lehrsatz wäre *C*dur — *G*dur im selben Grade verwandt, wie etwa *C*dur — *A*sdur, da beide Fügungen nur Einen gemeinsamen Ton aufweisen. Sollte dies wirklich auch denselben oder mindestens einen gleichwerthigen harmonischen Prozeß darstellen? Ich möchte den angeführten Lehrsatz eher umkehren: Akkord-Fügungen werden für den harmonischen Fortgang um so werthvoller, je weniger gemeinsame Töne sie enthalten (*C*dur — *A*moll: schwach; *C*dur — *A*sdur: weniger schwach; *C*dur — *F*dur stark; *C*dur — *Des*dur, nicht im zu Grunde liegenden Prozesse, aber in der Wirkung stärker).

¹ In diesem wichtigen Punkte fand ich bei meinen Schülern oft eine schwer zu besiegende Unklarheit vor, die sich überall, und am verhängnißvollsten wohl in der Sonate, bei Verknüpfung des 1. mit dem 2. Thema zu erkennen giebt. Daß die Sonatine den als V durch einen Halbschluß erreichten Dreiklang sofort im Weitergehen als I der neuen Tonart gebraucht, darf ich wohl als liebenswürdigen Leichtsinns bezeichnen, ohne mich dieses Ausdrucks wegen dem Mißverständniß bei meinem Leser auszusetzen, als wolle ich die historische Entwicklung der Kunst korrigiren.

In den allgemeinen Triumph über den Sieg der Temperatur und der damit enge verbundenen modernen Enharmonik kann ich nun nicht so ohneweiters einstimmen. Die vorhergehenden Kapitel werden den Leser wohl schon darauf vorbereitet haben.

So wunderbar auch die durch sie gewonnenen Resultate einerseits sind, so darf doch nicht übersehen werden, daß sie andererseits doch nicht ohne Schädigung des von der Natur dem Künstler gelieferten Materials erreicht werden konnten.

Ich hüte mich davor bei Beurtheilung dieser Sache je das tonerzeugende Werkzeug außer Betracht zu lassen. Die gleichschwebende Temperatur verdankt ihre Entstehung und Ausbildung bis zur heutigen 12stufigen Halbton-Skala dem Umwandlungsprozeß, den die Musik in den letzten drei Jahrhunderten durchgemacht hat. Es ist das allmähliche Überwiegen der Instrumental-Musik, welche diese Frucht gezeitigt hat. In der großen Periode der reinen Vokalmusik wurde nicht nur rein gesungen, sondern auch rein geschrieben. Die einzige »Enharmonik«, die diesem Stile, ihm unbewußt, angeborn war — die Umstimmung eines Quint- in einen Terz-Ton, und umgekehrt — wurde auch unbewußt zur Erscheinung gebracht.

Der eigentliche Vater der Temperatur ist das Klavier; die Orgel hätte, wenn sie noch länger die Rolle nur eines Begleiters des Gesanges beibehalten hätte, auch noch länger »mit den Wölfen heulen« können, da der Chor der Träger der geistigen und physischen Reinheit der Musik war¹.

Für das selbständige Tasten-Instrument mußte aber früher oder später eine gleichschwebende Temperatur gefunden werden. Sobald man sich daran gewöhnt hatte, als Ersatz mehrerer natürlicher Töne Einen künstlichen zu hören, lag es nahe, diesem Einen, aus Kompromissen entstandenen Töne, abwechselnd den Werth aller jener Töne zu geben, deren Stelle er zu vertreten hat. Die Phantasie des Hörers folgte willig, und um so williger, je geistreicher und vielgestaltiger die daraus entspringenden Kombinationen wurden. Allerdings ging dies Hand in Hand mit der allgemeinen Belebung des Stiles; dadurch daß die enharmonischen Mutationen zeitlich näher zusammenrückten, blieb dem Ohre kaum mehr die Fähigkeit, jede einzelne Phase derselben akustisch richtig zu hören. Sind doch die Unterschiede in der Tonhöhe mehrdeutiger Töne sehr gering;

¹ Die Begleitung eines Chores durch die heutige temperirte Orgel hat an diesem Mißverhältniß nicht viel geändert; früher waren einige Tonarten rein, andere unrein gestimmt; nun sind sie alle, wenn auch gleichmäßig, verstimmt. Dies ist also nur eine Frage des Mehr oder Weniger, und kann am Wesen der Sache nichts ändern.

bei geistig-logischer Verwendung derselben ersetzt das Gehör willig das Unausgesprochene, Rudimentäre solcher Zusammenfügungen, und nimmt das physikalisch Unreine für rein, wo geistige Reinheit einen Ersatz bietet.

Das Klavier wurde das Komponisten-Instrument par excellence, die enharmonische Schreibart daher auch zur zweiten Natur des Komponisten, wenn dieser auch der künstlerischen Wirkung seiner enharmonischen Kombinationen dann immer am frohesten werden konnte, wenn die Ausführung derselben auf einem der temperirten Stimmung nicht unbedingt unterworfenen Tonwerkzeug erfolgte. Manche Enttäuschung blieb ihm aber auch nicht erspart, wenn er etwa auf das Material des a capella-Chores Alles und Jedes übertrug, was er dem, jeder geistreichen Regung willig sich fügenden Klavier abgehört hatte.

So sehen wir Vortheil und Nachtheil sich annähernd die Wage halten. Wie man aber auf Basis eines Tonsystemes, welches die feinsten und reichsten Vorgänge weder dem Auge noch dem Ohre vorzustellen die Fähigkeit hat, den unerschöpflichen Reichthum harmonischer Beziehungen innerhalb einer Tonart, und in der Verbindung mehrerer Tonarten, lehren kann, habe ich nie begriffen. Ein Schritt weiter »vorwärts«, und wir müßten das System der schwarzen und weißen Tasten als Grundlage der Harmonielehre annehmen!

Die Aufgabe des Lehrers hat nun, meines Dafürhaltens darin zu bestehen, keine noch so flüchtige enharmonische Verwandlung mit Stillschweigen zu übergehen, keine unverwandten Verbindungen zu zeigen, ohne die innere Verwandlung aufzusuchen. Irgendwo im Verlaufe der Dauer eines umdeutungsfähigen oder gar verwandlungsbedürftigen Akkordes muß sich doch die enharmonische Verwandlung vollziehen; der Geschmack des Komponisten entscheidet oft über die Schreibart eines solchen; der Lehrer jedoch sollte tiefer blicken, nicht Alles für baare Münze nehmen, und das Wesen der harmonischen Fortschreitung¹ in seiner primären Einfachheit überall

¹ Um nur ein Beispiel zu geben, hat der verminderte Sept-Akkord in seiner doppelten Natur, entweder als *O*-Potenz oder als *U*-Potenz, überall klar erfaßt zu werden. Als *U*-Potenz steht er entweder auf II. oder IV. alterirter Stufe

<i>a</i> moll.	<i>F</i> dur.	<i>D</i> moll.	
VII I	6 6	6 6	6 6
<i>O</i> <i>T</i>	5 4	5 5	4 4
	II I	IV I	I I
	<i>U</i> <i>T</i>	<i>U</i> <i>T</i>	<i>T</i> <i>T</i>

Andere Verbindungen, ohne enharmonische Verwandlung, kennt er nicht. Es

vor dem Auge des Schülers klar legen. Dafür finden wir leider oft genug, wie die Gesetze der Fortschreitung der drei einzig existierenden Potenzen gewissermaßen sistirt werden, sobald das Kapitel der Modulation und der Enharmonik angeschlagen wird. Dies könnte im Schüler leicht die Vorstellung erwecken, als zerfielen die Harmonielehre in zwei Hauptabschnitte: 1. Lehre des Zusammenhängenden, 2. Lehre des Unzusammenhängenden (Ungereimten).

Mit dem Tonmaterial der Musik ist es nicht anders beschaffen, als wie mit dem Sprach-Material der Dichtkunst. Ist der große Dichter auch fähig, auf Grund des überkommenen Wortschatzes neue Gebilde zu formen, so wäre doch eine Neuschaffung absolut werthlos, ja unverständlich, die nicht das Gepräge einer organischen Weiterbildung aus dem Vorhandenen, Ererbten an sich trägt. In diesem Sinne schließe ich mich der konservativ-fortschrittlichen Partei an; in dem Vertrauen auf die unversiegbaren Quellen der Kunst fühle ich mich aber mit der äußersten Linken ganz im Einklang; nur halte ich jeden Streit um Berechtigung von Neubildungen die heute noch nicht in ihrem Wesen erkannt werden können, weil außerhalb der Kontinuität der Entwicklung stehend, für müßig und schädlich, und verzichte ich darauf, Erscheinungen, die in der Zukunft erst ihre Erfüllung finden können, mit dem Mikroskop unserer Tage untersuchen zu wollen. Stark voraneilende Künstler haben stets einiges Überschüssige geschaffen, welches von der folgenden Periode eingedämmt, gewissermaßen auf jenes Maß zurückgeführt wurde, welches einer organischen Weiterentwicklung zukommt. Ich nenne nur Schütz, und — sans comparaison — Vogler. Ich befinde mich diesen Fragen gegenüber gewissermaßen im selben Zustande, wie etwa ein Komponist des 17. Jahrhunderts der Lehre von Hauptmann oder Helmholtz gegenüber sich befunden hätte, und verlangte mir weiter nichts, als daß ich meine eigentliche Aufgabe ebenso gut erfüllen könnte, wie jene die ihre. Und somit kehre ich auch wieder zu ihr zurück, in der Hoffnung, daß dieser Versuch, seines Zweckes wegen, mir nicht allzusehr verübelt werde.

darf also auch hierbei weder von Trugschluß noch von unregelmäßiger Auflösung die Rede sein.