

Neue Bahnen der Harmonik und ihrer Lehre

in: Sigfrid Karg-Elert
„Grundlagen der Musiktheorie“

Einführungskapitel
des II. Teiles (Harmonielehre) der
„Grundlagen der Musiktheorie“

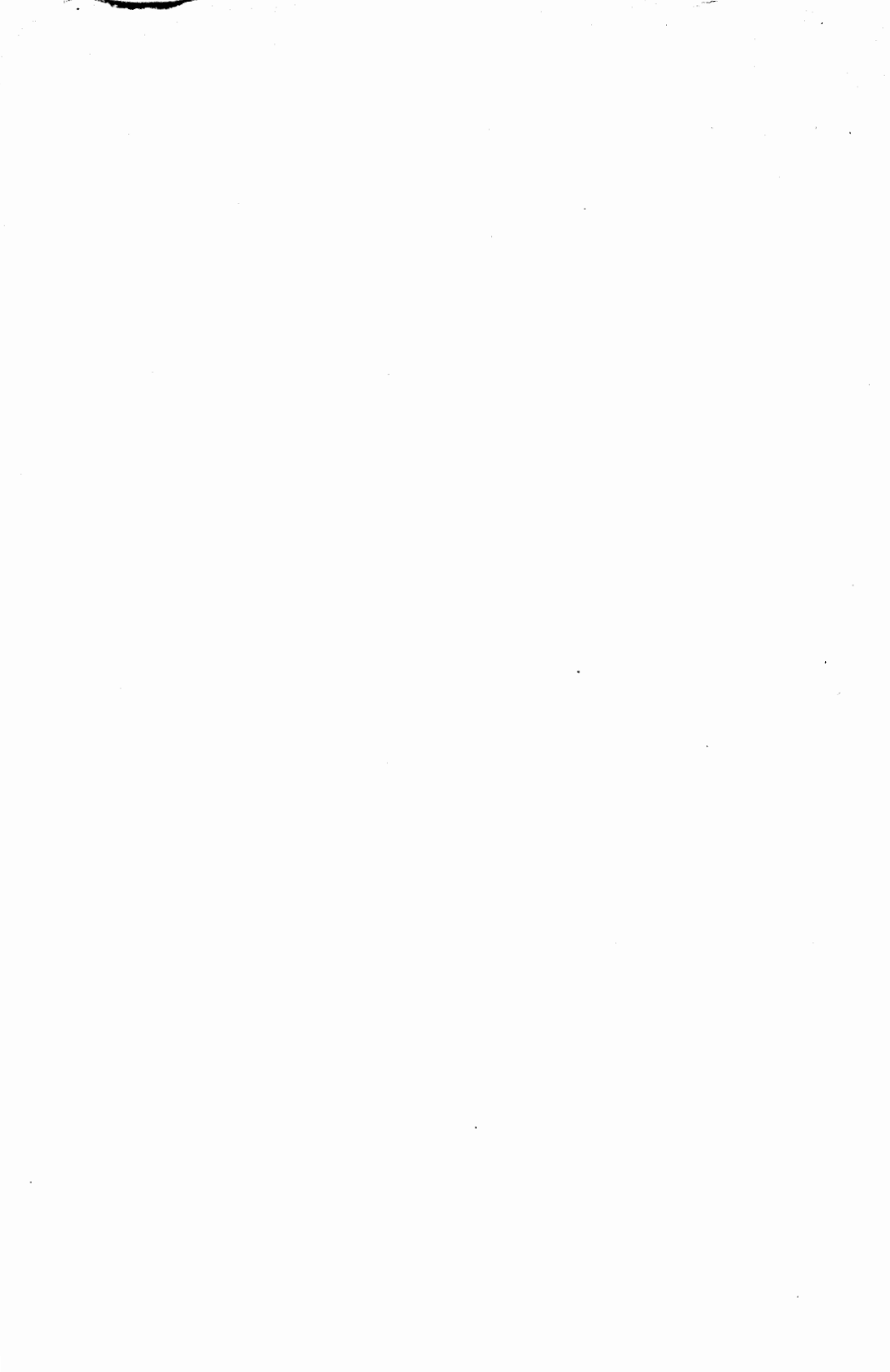


M. 5.—

Speka-Musikalienverlag, Leipzig

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten

Copyright 1921 by Speka-Musikalienverlag, Leipzig.



.75

Neue Bahnen der Harmonik und ihrer Lehre in: Sigfrid Karg-Elert „Grundlagen der Musiktheorie“

Einführungskapitel
des II. Teiles (Harmonielehre) der
„Grundlagen der Musiktheorie“

Ich stürme durch der Dinge Rätselort
Und finde keine zugeschlagenen Türen . . .
[Gustav Schtüler]



Speka-Musikalienverlag, Leipzig

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten

Copyright 1921 by Speka-Musikalienverlag, Leipzig.

Geleitwort.

Mit der Herausgabe meiner Harmonielehre, insbesondere mit der 2. und 3. Abteilung derselben findet eine Arbeit, die mich fast 17 Jahre lang intensiv beschäftigte, ihren vorläufigen Abschluß. Ihre endgültige Fassung [Gliederung, Korrektur und Kritik der Materie] danke ich der jahrelangen, aufopfernden und wertvollen Mithilfe meines Freundes Herrn Adolf Egersdörfer aus Nürnberg.

Möge das Werk einerseits unvoreingenommene Beurteiler finden, die nicht auf starre „Tradition“ schwören und nicht von vornherein allem Neuen und daher Ungewohnten abhold sind — so bewahre andererseits eine gütige Vorsehung das Werk vor solchen jugendlichen Heißspornen, die sich ungestüm und planlos durch die grundlegenden Kapitel naschen, um dann — gänzlich oberflächlich orientiert und eines positiven Könnens bar — in den modischen Trümpfen der Fortschrittmusik: „Ganzton- und Quartensystem, Atonalität und Fünfteltöne“ erst ihr Heil zu finden glauben.

Discrepanz zwischen Praxis und Theorie.

12/3/42
Stenod. 1. 75

Die Entwicklung der Musik hat in den letzten Dezennien Formen gezeitigt, die sich vom Standpunkt der landläufigen Harmonielehre aus als abstrus oder mindestens irregulär erweisen. Die Phrase von der „Unnatur der Moderne“ wird von Ungezählten als ein Faktum angenommen und weitergegeben. Ganz sicherlich trägt der unfruchtbare Glaube an die von einer unlebendigen Musiktheorie diktierten „Regeln und Formeln“, als Pseudosymbole ewiger Wahrheit, ein gut Teil dazu bei, ungerechte Urteile zu fällen, bzw. diese durch Berufung auf die Dogmen jener Musikschulweisheit beweiskräftig zu machen.

Gehen von lebendigen Werken der Kunst starke innere Wirkungen aus, überzeugen sie durch innere Wahrheit und offenbaren sie, trotz des anfänglich Ungewohnten, bei näherem Vertrautsein eine immer steigende Natürlichkeit und „Selbstverständlichkeit“, setzen sich aber diese Werke in unüberbrückbaren Widerspruch zur Theorie, so ist es Zeit, daß sich diese wandelt, denn sie hat es dann nicht verstanden, die Ursachen jener Wirkungen zu erforschen oder besser: zu entdecken!

Forderungen an die Theorie.

Das Mindeste, was von einer jeweils zeitgemäßen Theorie gefordert werden muß, ist, daß sie eine restlose technische Analyse der bestehenden Literatur ermöglicht.

Kunstfeindlicher Terror der Theorie.

Wenn die Theorie zu Mozarts Zeiten behauptete „seine Musik sei voll von Willkür“, wenn die Zunft sich erdreistete, Gluck „Mangel an theoretischen Kenntnissen“ vorzuwerfen, wenn Cherubini in Beethovens Musik „Regel- und Zügellosigkeiten“ feststellen zu müssen glaubte, wenn die Merker im Wagnerschen Werke „Verstöße gegen die ewigen Gesetze der hl. Theorie“ ankreideten und Liszt lange Zeit in den Lehrbüchern als eine Art von Antichrist, als „Geist, der stets verneint“ zitiert wurde, wenn endlich Bruckner im Unterricht behauptete, „dös is die Regl, i schreibs aber net“, so ist zu allen Zeiten — den Fortschrittswerken gegenüber — diese Art der Theorie eine kunstfeindliche gewesen. Sie nahm einen terroristischen Standpunkt ein, indem sie die Unterjochung der schaffenden Meister unter ihre Gesetze forderte. Das üble Schlagwort von der „grauen Theorie“ hat nach dieser Richtung hin leider seine Berechtigung....

Ein trübes Bild: schaffende Künstler und Theoretiker als Antipoden statt Komplemente, Gegner statt Mitstreiter.

Und ein gleich peinliches: ausgezeichnete Komponisten als hilflose Theoretiker — und namhafte Theoretiker als Kompositions-dilettanten...

Ist es da ein Wunder, daß bei der ebenso kritisch-veranlagten und intelligenten, wie arroganten Jugend die Theorie nur allzuoft als ein „Unnötiges und Überwundenes“ eingeschätzt wird?

Aber nicht nur Theorie und Praxis standen und stehen oft im Streit, sondern auch — und das ist besonders bemerkenswert — Theorie und Theorie. Aber es ist nicht immer ein blamables Duell! Denn, wie es keine nur „einzig wahre“ Richtung in der praktischen Musik, sondern eben verschiedene Stilarten gibt, so kann es auch keine „nur einzig richtige (!) Theorie“ geben! *Alle guten Theorien* [ob sie von Rameau oder Fux, von Hauptmann oder Piutti, von Öttingen oder Fétis, von Riemann oder Capellen, von Prouth oder Louis-Thuille, von Schenker oder Schönberg, von Wöfler oder Leichtentritt, von Halm oder Juon sind] *müssen als notwendige Bausteine am Tempel der Erkenntnis bewertet werden.* Schätzen wir die persönliche Note, die Originalität der schaffenden Künstler, so müssen wir auch den Theoretikern subjektive Unterschiedlichkeit und abweichende Eigenart der Stellungnahme zu den Phänomenen zubilligen und nicht in der Divergenz der Resultate eine generelle Konfusion erblicken, die den Wert der Theorie überhaupt illusorisch macht.

Unterschiedliche Tendenzen in der theoretischen Literatur.

Die Spaltung, die durch die Literatur der Harmonielehren geht, resultiert zunächst aus der Gegensätzlichkeit der Standpunkte der Verfasser, die sich notwendigerweise aus der Auffassung der Theorie als „Analyse der sekundären Erscheinungsformen“ einerseits und als „Produkt der Wesensforschung der natürlichen Urphänomene“ andererseits ergeben müssen.

Empirie.

Die meisten älteren Lehrbücher sind rein empirischer Art: sie gehen von der Praxis aus und wollen der Praxis dienen. Sie sind also technischer Art [Handwerkslehren im guten Sinne], die praktische Anleitungen für den Akkord- und Satzbau, für Stimmenführung und Akkordbewegungen geben. Ihre Bezeichnung als „Theorie“ ist meist unzutreffend, bleiben sie doch nur allzuoft die Antworten auf die Fragen nach den Ursachen der Erscheinungsformen schuldig. Diese landläufigen, biedereren Lehrbücher, die zur lebendigen Musik traditionell eine Respektsdistanz von mindestens einem Jahrhundert halten, sind keine „Bausteine am Tempel der Erkenntnis“. Sie haben die Gunst der Allzubescheidenen in beängstigendem Maße erworben, aber die sog. „Theorie“ in Bausch und Bogen bei anspruchsvolleren Musikern disqualifiziert.

Spekulation.

Im schärfsten Gegensatz zu jener Literatur stehen die exakten wissenschaftlichen Werke abstrakter Art, die der Durchschnittsmusiker mit der ihm angeborenen Ignoranz so gern als „weltfremd und musikalisch-unzuständig“ lächelnd abzutun glaubt. Welche Konsequenzen sich aus den Ergebnissen der Naturforschung für die Kritik musikalischer Phänomene ergeben, ahnen ja die Meisten nicht. Das Schlagwort: daß in der lebendigen Kunst alles Intuition und Inspiration sei, glaubt Allzuvielen das Recht zu geben, wissenschaftliche Forschungsergebnisse als praktisch belanglos einzuschätzen und zu ignorieren.

Zugegeben, daß ein Teil dieser „exakten Theorie“ ihrer selbst willen existiert und — von der Praxis abstrahiert, — ihre eigenen Bahnen zieht, bleiben noch genug Lehren übrig, *die es ermöglichen, von jeder Etappe aus Brücken zur lebendigen Musik zu schlagen*. Wie groß erscheinen dann erst die Meister, wenn die Theorie Übereinstimmung der sublimen Naturgesetze mit den intuitiv gefundenen Formen jener prädestinierten Pfadfinder konstatiert!

Synthese und Prophetie.

Die Lehre von der Harmonik wird lebendig, wenn sie zur Empirie die Spekulation, zur Analyse die Synthese fügt und zur Prophetie wird. [Ich weiß im voraus, wie grundfalsch das Wort von der „Prophetie“ ausgelegt werden wird, aber ich möchte es nicht ungeschrieben lassen! Wie es gemeint ist, wird der Leser aus der Entwicklung der vorliegenden Materie allmählich erfahren].

Gliederung des vorliegenden Buches.

I. Abteilung.

Das Werk beginnt mit einer biederen Handwerkslehre. Sie konstatiert Tatsachen, ohne zunächst auf Fragen nach den latenten Ursachen Antwort zu geben. Ich habe dabei instruktive Gründe im Auge: erst soll ein Kind gehen lernen, bzw. sich die Gehbewegung Anderer „durch Nachahmung angewöhnen“. Die Kenntnis des komplizierten, physiologischen Prozesses der sich in der Bewegung auswirkt, nützt ihm zunächst nichts, ihm taugt praktischerseits anfänglich nur die Kopie äußerer Abwicklung....

So unterscheidet sich das Werk anfänglich nicht nennenswert von den landläufigen „Elementarlehren“, wie sie für Seminare und Schulen im Schwange sind. Da und dort schienen mir Reformen unerlässlich [Unterscheidung der Haupt- und Nebenstufen durch Groß- und Kleinschreibung, sowie Klanggeschlechtsunterscheidung derselben durch Querstrichbezeichnung, Alterationssigel, die für \sharp - und \flat -Tonarten gleiche Geltung haben usw.]. Sie dienen zugleich der III. Abteilung als vorsichtige Schrittmacher. Im allgemeinen aber habe ich — so schwer es mir oft fiel — absichtlich eine annähernde Übereinstimmung mit den landläufigen „populären Lehrbüchern“ angestrebt. Der Zweck war, dem Studierenden die Mittel zu schaffen, sich in den verschiedensten Versionen anderer „praktischer Akkord- und Harmonielehren“ sogleich auszukennen und Brücken der Verständigung zwischen Generalbaß- und Stufenlehre zu schlagen.

Vor allem aber soll der Studierende, ehe er sich der neuen Lehre der III. Abteilung zuwendet, im ersten Teil das technische Rüstzeug erwerben, um einen untadelhaften reinen Satz schreiben zu können! Die sorgfältige Lösung aller Aufgaben muß nachdrücklich gefordert werden! Es gibt auch sicherlich für bereits fortgeschrittene Studierende manche Lücke auszufüllen [Lösung der Aufgaben in alten Schlüsseln und partiturmäßiger Darstellung].

Die letzten Kapitel der I. Abteilung dienen mehr der allgemeinen Orientierung.

II. Abteilung.

Die Frage nach den Ursachen der harmonischen Phänomene findet ihre Beantwortung durch die Akustik, d. i. »Naturoffenbarung durch Klangverhältnisse«. Man erkennt in der historischen Folge der akustischen Entdeckungen die nur sehr zögernde Mittheilbarkeit der Natur. Es „scheint“, als wollte sie den Meistern der Kunst [denen sie sich verhüllt offenbart] einen jahrhundertlangen Vorsprung vor den Forschern [denen sie sich unverhüllt offenbart] gewähren. Aber diese Annahme ist nur ein „Schein“ und ein Fehlschluß zugleich: in ungezählten Fällen empfingen die Forscher vor den Künstlern „Rapporte“ der sich offenbarenden Natur, aber die Zeichen wurden von jenen nicht verstanden....

Die Natur des Dur- und Mollakkordes — in die Linie projiziert — offenbarte sich den Theoretikern im Saitenlängenverhältnis, ehe das innere Ohr eines prädestinierten Künstlers die reale Dur- und Moll-Harmonie entdeckte!

Der Ton wird als Erscheinungsform empfunden; sein Urwesen ist Schwingung in einem bestimmten mathematischen Verhältnis. Also ist das Klangproblem ohne mathematische Argumente nicht zu lösen. Ich weiß nur allzugut, daß auch diese Behauptung Widerspruch erregt, und ich kenne den Einwand, daß das Klangproblem durch das »Ohr« und nicht durch »mathematische Spekulationen« gelöst werden möge! Welch eine Kurzsichtigkeit! Unsere Sinne sind unlösbar an die Natur gebunden und diese ist überreich an mathematischem Äußerungsdrang. Empfinden wir subjektiv Natürlichkeit in einer Klangerscheinung, so liegt auch objektiv ausnahmslos primäre Naturoffenbarung vor. Stellen wir Reziprozität der Werte fest, so müssen in ihnen Produkte des Naturwillens zur mathematischen Form erkannt werden.

Dem Musiker dünkt meist die Verbindung von »Ton- und Zahlbegriff« eine schnöde Wertherabsetzung des ersteren. Mit nichten! Beide erweisen sich als einer Wurzel entstammend: beide „leben“ durch den Willen der Natur!

Zeugungswille des Tones.

Mathematischer Drang ist im Zeugungswillen des Tones: Er hat Tendenz zur „Klang“werdung in doppelter Form. Es wirkt sich ein biogenetisches Grundgesetz in ihm aus. Der Zeugungswille des „Tones“ erbt sich im „Klange“ fort. Dieser hat Tendenz zur

„Klangverwandtschaft“ in zwiefach doppelter Form. [Energetischer und kinetischer Drang.] Die „Tonalität“ ist das Produkt der Klangauslebung, die „Dissonanz“ das Resultat eines in die Gleichzeitigkeit projizierten Klangstreites.

Alle Klangformen und Klangbewegungen sind naturvorererschaffen. Sie zeigen die verschiedensten mathematischen Verhältnisse in symmetrisch-doppelter Form. Die geschichtliche Entwicklung erweist frappierende Übereinstimmung mit der Progression mathematischer Wertverhältnisse. Die Natur offenbart sich Schritt für Schritt in mathematisch-abgemessenen Etappen eines Urweges.

Die Entdeckung der „Obertöne“ brachte einen ganz unnötig gewordenen Beweis für die Natürlichkeit der Durkonsonanz. „Unnötig“ insofern, als eine sekundäre Partialerscheinung einer erkannten primären Wesensoffenbarung gegenüber ein Irrelevantes ist. Die Natur der Harmonik offenbarte sich **unmittelbar** im mathematischen Verhältnis der Klangelemente im Sinne der Primwerte 1:3:5(:7) usw. Dieses Naturverhältnis bedingt je nach ihrer physikalischen Auswirkungssphäre reziproke Erscheinungsformen [Pendellänge im umgekehrten Verhältnis zur Pendelschwingungsdauer]. Ist die Schwingung dreier Pendel 1:3:5 eine »naturgegebene Dreieinheit in einfachster Form«, so ist das Verhältnis dreier Pendellängen 1:3:5 nicht weniger eine »naturgegebene Dreieinheit in einfachster Form«! Offenbart die Natur ihren Schöpfungsdrang in der Komplexion abgestufter Urwerte [Progression der Primzahlen], so ist es zwar für die Erscheinungsform von unterschiedlicher Bedeutung, ob sich der Naturwille in auf- oder absteigenden Verhältnissen äußert, — nicht aber besteht ein prinzipieller Unterschied hinsichtlich der „Natürlichkeit“. Die Natur an sich kennt kein »oben und unten«, wohl aber eine abstrakte Polarität im Sinne von „absoluter Gegensätzlichkeit“. »Oben und unten« sind subjektiv-empfundene, relative Erscheinungsformen einer in den Raum projizierten objektiven Wesenspolarität.

Irrtum der monistischen „Harmoniewertung“.

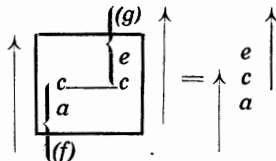
Es ist einer der verhängnisvollsten Irrtümer einer Menge Harmonie-Lehrbücher, daß sie die Feststellung der „Natürlichkeit“ der Klänge von der Übereinstimmung derselben mit der Obertonbildung [primitive Aliquoten] abhängig machten. Der Fehlschluß

liegt darin, daß sich jene Theorie statt auf die Urphänomene des Klangwesens, auf die *sekundären Erscheinungsformen einer einseitigen Nebenwirkung derselben beruft*. Obertöne sind einseitige Auswirkungen einer kosmischen Ursache, keineswegs aber Urphänomene. Daß Untertöne nicht unmittelbar in die Erscheinung treten, hat seinen Grund in physikalischen Hemmungen: die Klangwelle kann ihre Größe nicht multiplizieren, denn sie ist an das Größenmaximum ihrer Erregungsmaterie gebunden [während diese dagegen in Knoten schwingen kann, wodurch sich Wellendivisionen und mithin Obertöne ergeben]. Hemmungen in der Erscheinung schließen aber die Existenz an sich bestehender kosmischer Gesetze keinesfalls aus. [Die Natur ist ja schließlich größer, als sie sich unseren Sinnen darstellt!] Die Monisten bewerten — in Berufung auf die Obertonreihe — den Mollklang als eine „Konstruktionsbildung“, als einen „Kunstklang“ und eine „Zwitterform“. Ist er aber ein Komplex mit zwei Klangwurzeln, $\underbrace{a \cdot c \cdot e}_{(f)} = \underbrace{(f) a c}_{(g)} + \underbrace{(c) e}_{(g)}$, so mögen die Monisten wenigstens konsequent sein und den Mollakkord logischerweise den „Dissonanzen“ zuzählen! Denn in diesem Falle ist der Mollakkord tatsächlich eine latente Dissonanz. [Substitut zweier Durprinzipale]. Seine psychologisch aufzufassende Wesenheit aber ist eine von der primären Mollkonsonanz grundsätzlich verschiedene:

Monismus.

e
c
a

Rudimentärer Doppelklang
„Kunstklang“



Zwei Klangwurzeln = $f + c$

Urerzeuger = F (Wesen)

also: „harmonische Urprime“ = F

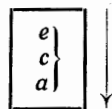
nur virtuell nachweisbar.

»Kunstklang«

Polarismus.

e
c
a

Vollkommene Primärform
„Naturklang“



Eine Klangwurzel = e

Urerzeuger = e (Wesen)

also: „harmonische Urprime“ = e

real vorhanden.

»Naturklang«

Akkordisches Fundament

a = Grundton (Erscheinung)

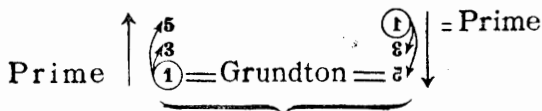
a = Grundton (Erscheinung)

Hier ist der Stein des Anstoßes: Die Monisten kämpfen in dieser Angelegenheit sehr häufig mit einer nicht immer reinlichen Waffe: sie stellen die Rameau-Nachfolger als eine Art von Halbidioten hin und behaupten [in wissentlicher oder unwissentlicher Unwahrheit] von ihnen, sie lehrten: die Mollharmonie habe ihren **Grundton oben!** Mit solchen Galerieeffekten ernten sie freilich bei Leichtgläubigen billigen Beifall.

Niemals ist solcher Unsinn behauptet worden. Die „Grundtönigkeit“ stand und steht außerhalb jedes Streites. Lediglich die Frage nach der „Prime“ ist strittig. „Prime“ ist ein Rang- und Wertbegriff, der „Grundton“ dagegen an einseitige Raumvorstellung gebunden! Nicht verwechselt die Rameau-Nachfolge »oben und unten« sondern die Gegner vermengen „Wesen und Erscheinung“, „Harmonie und Akkord“, „Geistiges und Sinnliches“, „Abstraktes und Konkretes“. Wer die Prime sich nicht anders als „tiefsten Ton“ vorstellen kann, werde an die Elementarbegriffe von Untersekunde, Unterterz, Unterquarte usf. erinnert, bei welchen Intervallen die Prime — „oben“ liegt!

„Prime“ ist stets raumlos im Wesenssinne, „Grundton“ dagegen stets räumlich im Erscheinungsinne zu verstehen. Wie töricht ist infolgedessen die Verquickung von Wesen und Erscheinung, die in dem Lehrsatz der Monisten zum Ausdruck kommt: „die Prime ist stets der Grundton eines Dreiklanges in Normalstellung“. Und auf diese Konfusionsthese glaubt ein großer Teil Lehrender und Lernender sich berufen zu müssen, wenn es gilt, der Rameau-Nachfolge die „Unnatürlichkeit“ ihrer Molltheorie klarzumachen!

Im Sinne der Gewichtsauffassung ist der tiefste Ton eines Dreiklanges in Grundstellung freilich der prädominierende, gleichviel ob eine Ober- oder Unterbildung vorliegt. Er ist in beiden Fällen „Grundton“. Aber im Sinne einer naturgegebenen Dreieinheit ist der Ton die „Prime“, auf den sich die Produkte der Zeugung berufen.



Es wird nun behauptet: die Auffassung einer harmonischen Mollquinte als Grundton *widerspräche jedem »natürlichem Empfinden«* [NB. Das „natürliche“ Empfinden spielt bei den Natur-Nichtkennern übrigens eine große Rolle!]. Dem ist zu entgegen, daß die geistige Natur der »Harmonik« einen Baßbegriff überhaupt nicht kennt. Er kommt erst durch die Einwirkung subjektiver Raumvorstellung als Sekundärererscheinung für das „akkordische“ Element zustande.

Subjektive Wertung der Polarität.

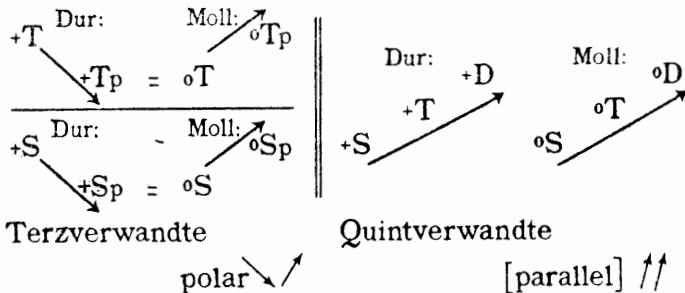
Die Polaritätsfrage wäre für den Musiker ohne Bedeutung und er könnte sie ausschließlich den abstrakten Theoretikern überlassen, wenn ihm nicht der Naturwille zur symmetrisch-gegensätzlichen Doppelform begrifflich in seine Vorstellungswelt träte! Nicht durch akustische Erscheinungen [wahrgenommen durch das äußere Ohr], sondern durch psycho-physiologische Reflexe [empfunden und vorgestellt durch das innere, geistige Ohr] empfängt der Musiker die Rapporte der Naturwillensäußerung im „Phänomen des polar-gerichteten Harmoniewerdungsdranges akkordisch-rudimentärer Zweiklänge“.

Jeder Zweiklang ruft gleichzeitig zwei Ergänzungstöne herbei, die jenen Zweiklang als Teil sowohl eines Dur- als auch eines Mollklanges begrifflich machen. Diese ideellen Ergänzungstöne [harmonische Komplemente] zeigen dem Realzweiklang gegenüber streng-symmetrische Polarität. Dieser Wille eines Simultanintervalles zur harmonischen Konsonanzwerdung ist ein Naturphänomen, das sich im mathematischen Verhältnis der primären Dreieinheit offenbart.

Die Erkenntnis der Polarität als „Naturwille“ führte mich zur konsequenten Ausgestaltung der gegensätzlich gerichteten Klangsysteme. Ist Polarität des Klanges festgestellt, so wirkt sich diese logischerweise im Kleinen, wie im Großen aus. Nicht nur der Ton ist naturdiktirt-doppelstrebig, sondern auch das Klangsystem zeigt zweiseitig-gegensätzliche Tendenz! Ist das „System“ eine in sich geschlossene zentralisierte Einheit von Vielheiten und zugleich eine Vielheit von Einheiten, so muß ebenfalls Natur-System und Natur-Klang Wesensübereinstimmung zeigen, denn sie bedingen sich gegenseitig.

Diese Konsequenz zogen die Monisten von jeher: bei ihnen ist alles parallel-analog: Durklang—Mollklang, Dursystem—Mollsystem.

Nicht so bei Riemann: Er übernahm den Polarismus des Klanges von Rameau, bzw. Zarlino, aber den Parallelismus der Systeme von den Monisten! Riemanns diatonale Terzverwandtschaft zeigt zwischen den Dur- und Mollformen Polarität, dagegen nimmt er für die Quintverwandten Parallelität an!



Die Konfusion ist offenbar. Riemann schreibt zwar über M. Hauptmann:

Da aber Hauptmann nicht den notwendigen Schritt wagte, von der dualistischen Lehre aus auch die Bezifferung zu reformieren, so scheiterte der Ausbau seines Systems im Detail an Halbheiten und Kompromissen

aber auch Riemanns Werk ist von Inkonsequenzen und Kompromissen durchsetzt. Sie anzuführen bleibe einer Sonderveröffentlichung vorbehalten. Nur auf einige Widersprüche sei nachstehend hingewiesen: Die Reziprozität der gegengeschlechtlichen Klangverwandten trifft bei ihm zu, wo er Polarität annimmt: z. B. ist der

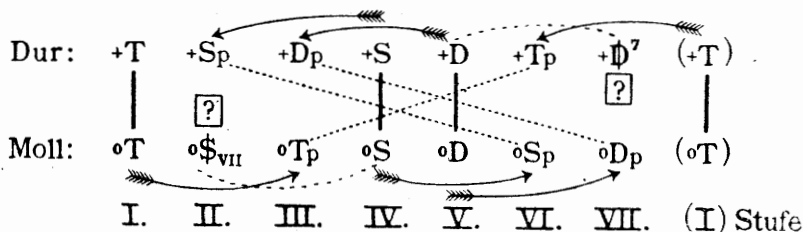
$$\begin{array}{ccc} \underline{\text{C dur Klang}} + T & \begin{array}{c} \diagdown \\ \text{so ist} \\ \diagup \end{array} & \text{°Tp } \underline{\text{C dur Klang}} \\ & & \\ \underline{\text{a moll Klang}} + T_p & & \text{°T } \underline{\text{a moll Klang}}, \end{array}$$

aber die Reziprozität versagt völlig an anderer Stelle, wo der Parallelismus mit hineinspielt:

$$\begin{array}{l} \text{e moll Klang} = \boxed{+Dp} \quad \text{°T} = \text{e moll Klang} \quad \parallel \quad \text{C dur Klang} = +T \quad \text{°Sp} = \text{C dur Klang} \\ \text{C dur Klang} = +T \quad \text{°Sp} = \text{C dur Klang} \quad \parallel \quad \boxed{d} \text{ moll Klang} \pm \text{Sp} \quad \text{°T} = \boxed{e} \text{ moll Klang}. \end{array}$$

Von komplizierten Fällen ganz zu schweigen

Seine Funktionsbezeichnung ist eine in Buchstabenschrift übersetzte Stufenbezeichnung, die aber viel unlogischer als diese ist, da sie dauernd zwischen Polarismus und Parallelismus pendelt.

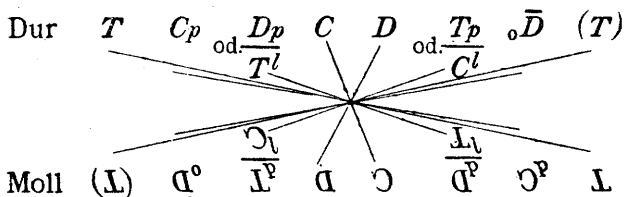


Man ersieht deutlich die wirre Verschweifung von Analogien und Kontrasten.

III. Abteilung.

Ich lasse in der III. Abteilung den einseitigen Raumbegriff der Dominanten fallen. Sie werden zu Wertbegriffen im zweiseitigen Distanzsinne. Die Raumunterscheidungen zwischen „Ober- und Unterdominante“ fallen, an ihre Stelle treten die Wertunterscheidungen im Doppelsinne [Dur- und Molldominante $D \mathfrak{D}$ und Dur- und Mollcontradominante $C \mathfrak{C}$]. Es ergibt sich nunmehr

absolute Übereinstimmung der Gegensätzlichkeit der Erscheinungsformen, absolute Korrespondenz der sich entsprechenden Werte, absolute Reziprozität aller Verwandtschaften zwischen Dur und Moll.



Vergl. die Riemannschen Gegenstücke oben

$$\begin{array}{l} \text{e moll Klang} = D_p \times \mathbb{L} = \text{e moll Klang} \quad | \quad \text{C dur Klang} = T \times \mathbb{O}^p = \text{C dur Klang} \\ \text{C dur Klang} = T \times \mathbb{A}^p = \text{C dur Klang} \quad | \quad \text{d moll Klang} = C_p \times \mathbb{L} = \text{d moll Klang} \end{array}$$

Der den engen Kreis der Diatonalität überschreitende Leittonwechselklang stellt sich bei Riemann = in Dur: \mathbb{D} aber in Moll: \mathbb{S} bei mir = in Dur D^j ebenso in Moll \mathbb{A}_3 dar.

Die künstliche Plagalform in Dur und die künstlich authentische Form in Moll lautet in der Riemannschen Funktionsschrift = in Dur $^{\circ}S | + T$ aber in Moll: $+ D | ^{\circ}T$; in meiner Funktionsschrift dagegen = in Dur: $c | T$ ebenso in Moll: $\mathbb{O} | \mathbb{L} ||$

Diese Übereinstimmung zeigt automatisch die korrespondierenden Werte zwischen Dur und Moll an! Die natürliche Kadenz ist für Dur die authentische und für Moll die plagale.



$$\begin{array}{l} \text{Sie lautet bei Riemann in Dur: } +T \quad +S \quad +D \quad | \quad +T \text{ —} \\ \text{aber in Moll: } ^{\circ}T \quad ^{\circ}D \quad ^{\circ}S \quad | \quad ^{\circ}T \\ \text{bei mir dagegen = in Dur: } T \quad C \quad D \quad | \quad T \\ \text{ebenso in Moll: } \mathbb{L} \quad \mathbb{O} \quad \mathbb{A} \quad | \quad \mathbb{L} \end{array}$$

Man ersieht, worauf es mir ankommt: nicht die äußere Formenerscheinung, sondern das harmonische Urwesen soll durch die Funktionsbezeichnung symbolisiert werden.

Meine Funktionsbezeichnung registriert automatisch die natürlichen und künstlichen Klänge, Klangbewegungen, Klangkomplexe. So wird z. B. der neapolitanische Sextakkord, der durch Leittonaustritt der Urprime des plagalen (also schlichten) Kadenzklanges in

Moll entsteht und in Dur eine *künstliche* (entlehnte) Form darstellt, in meiner Funktionsschrift automatisch unterschieden

in Moll: \mathfrak{C}^{\frown} (natürlich)

aber in Dur: c^{\frown} (künstlich!),

während bei Riemann, analog der monistischen Stufenbezeichnung, die nicht abzuleugnende Wertunterscheidung nicht erkennbar wird:

\mathfrak{C} in Moll gleichwie in Dur [!!]

Konsequenzen aus der Naturerkenntnis im Allgemeinen.

Weit wichtiger und die lebendige Praxis ungleich stärker berührend, sind: die Erörterung über die Gewichtslehre, die die Polarität der Erscheinungen aufzuheben bestrebt ist, ferner die Erkennung metrischer Urgesetze und ihre Einflüsse auf die Harmonik, — weiter: die unterschiedlichen Resultate zwischen „harmonisierter“ Primärmelodie und „melodisierter“ Primärharmonie, — die Feststellung der Mollklänge in Dur und der Durklänge in Moll als latente Doppelklänge (Urdissonanzen), — die raumconträren Terzklänge als Medianten und Gegenmedianten, die Zeugungsprodukte der Dominanten als Ultraquintklänge [Nonenverwandschaft] usf. [Siehe Kapitelübersicht].

Die Dissonanzen [im Horizontalsinne: Bewegungsklänge, im Vertikalsinne: Doppel- und Tripelklänge] werden als naturgewollte Bildungen erkannt. Daher zeigen auch diese Wesensgegensätzlichkeit und polare Erscheinungsformen. Zugleich wird die Unmöglichkeit „*absolut*“-*paralleler* Nachahmungsformen zwischen den Dur- und Mollvorhalten dargetan. Die Ähnlichkeit ist nur eine oberflächliche und ungefähre, die keiner vergleichenden Prüfung auf „Naturtreue“ hin standhält. Dagegen zeigen die Polarformen absolute Analogie der Funktionswertung. Da die „Nachahmung“ in der Praxis sich weit mehr [doch keinesfalls immer] auf die Erscheinungsform im Raumsinne, als auf absolute Wertanalogie beruft [eine Folge einseitig-wirkender Gravitation!], so bestehen dauernd Discrepanzen der Erscheinungsähnlichkeiten und Wesensgegensätzlichkeit zwischen den Dur- und Molltypen.

Alternative der Theorie zwischen akkordischer Erscheinungsform und harmonischem Urwesen.

Meine Bewegungssigel $\wedge \vee \frown \smile \sim$ erlauben eine widerspruchsfreie Anpassung der polaren Funktionswerte an die Erscheinungsformen der Kontrapunktik, die als melodisches Element das harmonische Urwesen häufig zur Subordinierung zwingt.

Bestehen also in der Praxis dauernd Konflikte zwischen den Forderungen der geistigen, abstrakten »Harmonik« und der sinnlichen, konkreten »Akkordik«, so steht der Theoretiker, wenn er ein System geben will, vor der Alternative:

entweder: die Erscheinungsformen der einseitig-gerichteten Akkordik als „grundlegend“ zu erachten und von ihnen aus die harmonischen Ur-Forderungen als „Abweichungen“ von jenen zu bewerten;

oder: vom harmonischen Urwesen, als dem natürlich-Primären, auszugehen und von diesem aus, die Erscheinungsformen der einseitig-gerichteten Akkordik als „Abweichungen“ von jenen zu bewerten.

Eine praktische Akkord-, Satz- und Kontrapunktlehre mag unbedenklich den erstgenannten Standpunkt einnehmen.

Eine „Theorie der Harmonik“ muß fraglos die Konsequenzen aus der Naturerkenntnis ziehen und den letztgenannten Standpunkt vertreten. Daß es dabei nicht notwendigerweise zu einer »Beziehungslosigkeit zur lebendigen Musik« zu kommen braucht, dürfte vorliegendes Werk erweisen, das in jeder Note Fühlung mit der Praxis hat. Denn niemals ward mir die Theorie Selbstzweck; vielmehr war es die Liebe zur lebendigen Kunst, die mich die Wege finden ließ, welche von der Praxis über die Theorie zur Praxis führen und als „angewandte Theorie“ produktiv werden will.

Zitate aus der Musik-Literatur aller Stilarten.

Die III. Abteilung ist bemerkenswert reich an Zitaten aus der Literatur. Die Auswahl geschah ohne jede persönliche Tendenz. Man wolle also in der Häufung der Beispiele einzelner Autoren ebensowenig eine versteckte Geschmacksbevorzugung, wie aus der Nichtanführung einiger älterer und jüngerer Meister etwa eine subjektive Ablehnung des Verfassers wittern!

Aufgaben.

Sehr viel Wert lege ich auf die Forderung: tunlichst restlos alle gestellten Aufgaben zu lösen. Sie sind in möglichst großer Anzahl zu stilisieren, d. h. auszukomponieren. Erst durch die »Melodie« erhält das harmonisch-Gegebene Physiognomie und höhere musikalische Vitalität.

Melodisierungen.

Diese Studien im »Melodisieren« einer gegebenen harmonischen Folge dienen zugleich als Vorstufen für kontrapunktische Arbeiten, sie sind bereits kompositorischer Art und lassen der eigenartigen Veranlagung bereits von vornherein den weitesten Spielraum.

Für den Anfang ist es ratsam, den auszukomponierenden Akkord auf dem Klavier klangvoll anzuschlagen und in denselben hinein-zusingen. Dieses Verfahren verbürgt am ehesten die Findung einer lebendigen und ungeschraubten melodischen Linie. Doch hänge man ja nicht ausschließlich an einer »Oberschichtmelodie«.

Vokalsatz.

Vokal- und Instrumentalsatz sind in gleicher Weise zu pflegen. Für Vokalsätzchen — man runde sie tunlichst zu geschlossenen Gruppen ab — empfiehlt sich Textunterlage [es braucht nicht immer philosophisches Schwergeschütz zu sein].

Instrumentalsatz.

Für Instrumentalsätzchen ziehe man in Betracht, daß es neben dem Allerweltsklavier auch noch andere Instrumente gibt! Als Formvorlagen empfehlen sich zunächst Tänze [„richtig-gehende“ Tänze], aus ihnen gehen eine unübersehbare Fülle freistilisierter Formen hervor.

In diesen einfachen Formen lasse man das Sequenzprinzip sich ruhig auswirken — — —

Konstruktionsbeispiele.

Neben den Literaturbeispielen finden sich „Konstruktionsbeispiele“, es sind dies zumeist Auskomponierungen (Stilisierungen) gegebener Aufgaben. Sie wollen nicht mehr sein, als technische Fingerzeige, in welcher Art etwa die gelösten Aufgaben frei auszugestalten sind.

Selbständige freie Kompositionsversuche.

Ratsam ist es, daß nach Erledigung der gestellten Aufgaben [gegebene Funktionsbezeichnung] der Studierende sich selbst Aufgaben stellt, die er — ohne Zwischenstadium halbtoter Choralformen — sogleich frei auskomponiert. [Geschlossene Perioden, Lieder, Tänze und später freiere Formen.] Greift er gelegentlich späteren Kapiteln vor [z. B. „Ein- und Ausführungen“, „Modulation“, „Bewegungsklänge“, „Alterierungen“ usw.], so mag ihm dies unbenommen bleiben, sofern eine *lückenlose* und *intensive* Durchdringung der gesamten Materie gewährleistet bleibt.

Das Werk findet seinen Abschluß mit der Analyse der Klänge und Klangbewegung der vielumstrittenen „radikalen“ Moderne. Wie weit ihr eine allgemeine künstlerische Wertung zukommt, soll in einer „Harmonielehre“ nicht untersucht werden. Der Streit um den Wert oder Unwert der zeitgenössischen Musik ist ohnehin müßig, stehen wir doch den Ereignissen viel zu nahe, um die unerläßliche Distanz, die eine kritische Wertung erfordert, zu gewinnen. Subjektive Stellungnahme bleibt freilich jedem unbenommen; sie zu verfechten, ist aber für ein objektiv-sein-sollendes Lehrbuch unratsam. Wenn dessenungeachtet die Natürlichkeit und notwendig gewordenen Konsequenzen der modernen Harmonik *wiederholt und nachdrücklich bejaht wird*, so bedeutet diese Darlegung keine »private Geschmacksangelegenheit«, sondern eine objektive Feststellung der Übereinstimmung der naturgewollten Formen mit den intuitiv gefundenen Mitteln prädestinierter Komponisten, [. . . was ja keineswegs ausschließt, daß sich auch mit „naturegebenen“ Mitteln eine miserable Unmusik zimmern läßt, — oder: was ebenfalls nicht ausschließt, daß „prädestinierte“ Komponisten durch Mangel an Verantwortlichkeitsgefühl der jenseitigen Sendung gegenüber und durch verhängnisvolle Eitelkeit — krampfhaftes Bestreben: als „genial“ aufzufallen, oder die Masse rasch zu gewinnen — Schaden an ihrer Kunst leiden].

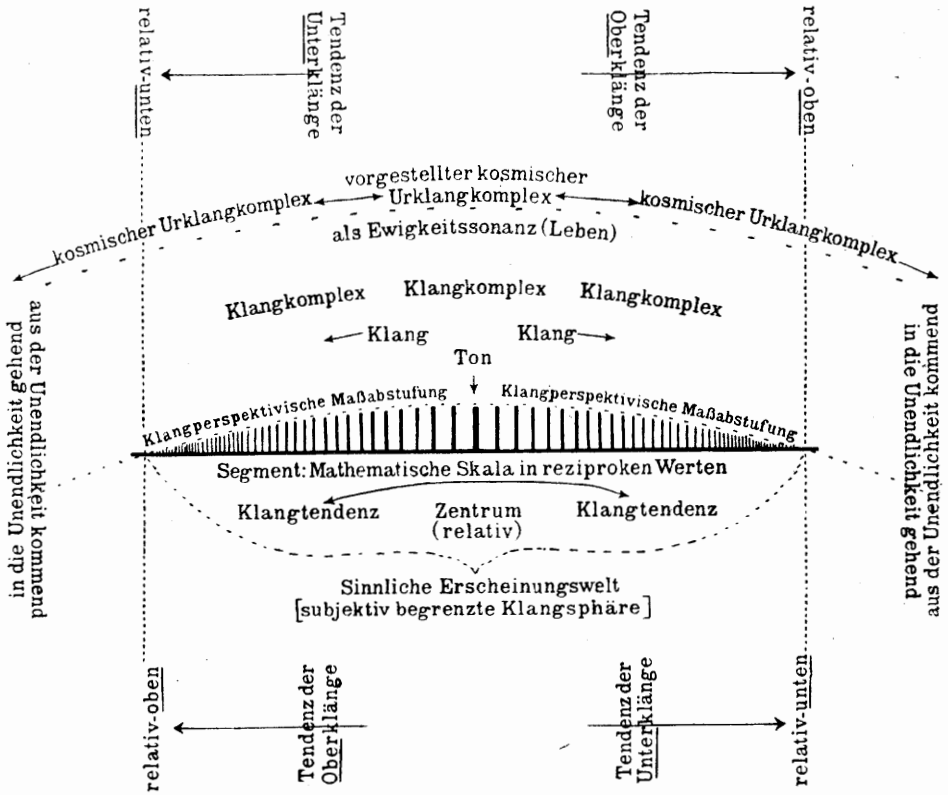
Wenn im vorliegenden Werk die Absicht des Verfassers klar erkannt wird: den Weg der Entwicklung aufzuzeichnen, den die Natur vom Anfang alles Seins an bereitet hat und den prädestinierte Finder mit hellseherischem Blicke gehen mußten, müssen und werden müssen, so dünkt dem Autor der Hauptzweck dieses Buches erreicht.

Worauf es mir letztlich überhaupt ankommt:

Sprechen wir dem Klange Vitalität zu [einen Lebensdrang, der den Musiker überwältigt], so müssen wir im Klange göttlichen Willen erkennen! Wie göttliche Offenbarung aber für uns »Endliche« nur als Teilerscheinungen eines Wesens begriffen werden kann, so muß auch die Klangerscheinungswelt nur als ein Ausschnitt eines unendlichen Bereiches aufgefaßt werden. Die Grenzen der Erscheinungen verlieren sich, wie alle Raum- und Zeitvorstellungen . . . Ursprung und Ziel weisen in gleicher Weise rück- und vorwärts in die Unendlichkeit.

Unsere Erkenntnis gleicht einem kleinen Segment eines unermesslichen Kreises ewiger Wahrheit. [»Kreis« als Form-Symbol zentrifugaler und zentripetaler Krafttendenz.]

Erkennen wir im Klang [wie im mathematischen Wert] ein Ewig-Gewolltes, weisen die Zeit- und Raummaße [Schwingungsperioden und Wellenlängen] in auf- und absteigender Größe Grenzenlosigkeit auf, so ist für uns in egozentrischer Auffassung auch die Polaritätswertung der Klänge unabweisbar gegeben:



II. Teil.

„Grundlagen der Musiktheorie.“

Erste Abteilung.

Akkordik und Harmonik in monistischer Auffassung.

[Generalbaß und Stufenbezeichnung.]

Seite

23. Kapitel: **Die einfachsten Akkordbildungen in mechanischer Auffassung** *)
Vielklänge und eigentliche „Dreiklänge“ im allgemeinen. Merkmale der Grundformen und Versetzungen im allgemeinen. Reale Zweiklänge — ideelle Dreiklänge. [Akkordtonauslassungen]. Akkordtonverdoppelungen.
Die Typen der Dreiklänge: Konsonanz: Dur- und Mollakkord. Dissonanz: verminderter und übermäßiger Dreiklang
24. Aufgabe
24. Kapitel: **Generalbaßbezeichnung**
Ursprünglicher Zweck derselben. Ziffernschrift der Grunddreiklänge und deren Versetzungen. Doppelbedeutung des 6 und $\frac{6}{4}$ Akkordes. Scheinselbständigkeit des verminderten Dreiklangs. Bezeichnung der Septakkorde und deren Versetzungen. Bezeichnung von chromatisierten Akkordtönen und Durchgängen.
25. Aufgabe
25. Kapitel: **Stufenbezeichnung. Akkordstufen im natürlichen Dur und Moll und in den künstlichen Tonarten**
Haupt- und Nebendreiklänge. Gegensätzlichkeit derselben zwischen Dur und Moll. Widerspruch der Dur- und Mollstufen bezüglich der diformen und konformen Klänge.
Vergleich zwischen paralleler und polarer Stufenzählung: Asymmetrie und gegensätzliche Symmetrie stufig gruppierter Akkorde.
Unterschiedliche Zifferntypen für die verschiedenen Akkordtypen. Übersicht der typisch bezeichneten Akkordskalen der 10 Tonsysteme [Dur-, Moll- und Kirchentöne].
26. Aufgabe

*) Inhaltsverzeichnis mit Seitenzahlen, Sachregister, folgt am Ende des kompletten II. Teiles.

26. Kapitel: A.) **Die Satztechnik des stehenden Akkordes**
Harmonie und Akkord. A cappella-Satz. Baßton, Grundton, enge, weite, gemischte und gespreizte Lage. Oberstimmenlage. Baßlage. Akkordton-Verdoppelungen und Auslassungen.
B.) **Wechsel der Lagen und Versetzungsformen**
Einfache Seitenbewegung, einfache und doppelte Parallel- und Gegenbewegung innerhalb einer Harmonie.

27. Aufgabe

27. Kapitel: **Die drei Grundgesetze des Satzes**
Überordnetes ästhetisches Urgesetz.
I. Polyphones Grundgesetz [Verbotene und erlaubte Parallelen]. Allgemeine Stimmenselbständigkeit.
II. Melodisches Grundgesetz. Führung der Einzelstimmen. Sprünge. Kehrtwendung
III. Ökonomisch-energetisches Grundgesetz. Leittonstrebigkeit [Tendenz]. Ligatur

28. Kapitel: **Der dreistimmige Satz im einfachsten harmonischen Geschehen**

- A.) Enge Lage. Ablösung terzverwandter, quintverwandter, doppelquintverwandter Klänge. Conträre Bewegung zwischen Oberstimmen und ideellen Grundbässen bei Ablösungen von Akkorden benachbarter Stufen. Akkordischer Kreislauf im leitereigenen a) Terzenzirkel, b) Quintenzirkel, c) Sekundenzirkel.

28. Aufgabe

- B.) Weite Lage. Gleichzeitiger Lagen- und Harmoniewechsel Sequenz [tonale und transponierte]

29. Aufgabe

29. Kapitel: **Der vierstimmige Satz im einfachsten harmonischen Geschehen**

- A.) Grundakkorde.

30. Aufgabe

- B.) Versetzungsformen im Baß in doppelter Auffassung. Sextakkordketten
Versetzungsformen als melodische Bässe. $\frac{1}{2}$ als Kadenzforderung. Kritik an diversen Beispielen.

31. Aufgabe (im Notenteil)

30. Kapitel: **Geschlechtsveränderte Kadenzklänge**

Dur: IV und Moll \bar{V} als Entlehnungen aus den varianten Tonarten [Temperierungen]. Querstand. Verdoppelungsverbot für die Chromatisierung. Tendenz der geschlechtsveränderten Klänge. Satzregel für leittonige Akkordablösungen.

32. Aufgabe

31. Kapitel: **Dominant-Septakkorde** [Haupt-Septakkorde]
A.) Grundakkorde. Nichtübereinstimmung der Sept- und Quintstrebigkeit zwischen der Dur- und Moll \bar{V} . Satzregeln für die Ablösung des grundtönigen Dom.-Septakkordes.
B.) Versetzungsformen. Satzregeln für Ablösung derselben. Akkordtonauslassungen bei Grundtonverdoppelung

33. Aufgabe

32. Kapitel: **Die Septimenakkorde der übrigen Stufen** [Nebenseptakkorde]
Verschiedene Typen. Anmerkung über den Satz bei Ablösungen derselben.

34. Aufgabe

Sequenzen von Septakkorden. Kritik an diversen Beispielen

35. Aufgabe

33. Kapitel: **Die Nonenakkorde**
Dominantnonenakkord. Tendenz der None. „Italienischer“ Nonenakkord. Versetzungsformen. Akkordtonauslassung im 4 stimmigen Satz. Nonenakkorde der Nebenstufen. Vorbereitung der None. Sequenz.

36. Aufgabe

34. Kapitel: **Alterationen**
[Fortsetzung zum 30. Kapitel]: geschlechtsveränderte Klänge mit Ausnahme der IV. Dur- und \bar{V} . Mollstufe. Scheinbare Primalterationen. Quint-, Sexten- und Nonenalterationen. Doppeldeutigkeit alterierter Akkorde. Die gebräuchlichsten Formen alterierter Bildungen.

37. Aufgabe

35. Kapitel: **Ausweichung**
Tonale Mehrdeutigkeit der Akkorde. Harmonische Parenthesen. Ein- und Ausführungsklänge. Hinweis auf Modulation.
36. Kapitel: **Harmoniefremde Töne** [Bewegungsklänge]
a) Wechsler. Umschreibungen. Durchgänge. Einführungen. Vorausnahmen. b) Vorhalte.
- Anhang. **Widersprüche zwischen Generalbaß- und Stufenbezeichnung**

Zweite Abteilung.

Die Grundlagen der harmonischen Polarität in objektiver und subjektiver Wertung.

37. Kapitel: Die naturgegebenen Verhältnisse der relativen Tonhöhen. [Mathematische Intervallenvergleichung]

A.) Pythagoreisches Quintensystem [Saitenlängenvergleichung]. Oktave. Quinte. Quintenbereich [1—24]. Skalen (pentatonisch, heptatonisch). Vergleichung aller diatonischen Intervalle, insbesondere pyth. Terz, pyth. Ganzton, pyth. Halbton [Limma], pyth. Komma.

B.) Didymische Terzbestimmung [Saitenlängenvergleichung] Primäre (natürliche) Terz. Leitton. Syntonisches Komma. Skalenvergleichung. Nebenquinte. Enger Ganzton. Didym. Leitton. Vergleich zwischen didym. und pythagor. Skala.

C.) Persisch-arabische Messeltheorie. [Saitenlängenvergleichung (Längenvielheit)]
Mollakkord als natürliche Unterbildung. Zarlino. Rameau.

D.) Partialtöne
I. Obertöne.

Knotenschwingung. Aliquoten. Sigelschrift für primäre Partialtöne, sekundäre Partialtöne (Produkte und Potenzen).

II. Untertöne
Vergleichende Übersicht der polaren Ober- und Unterklangbildungen.

38. Kapitel: Die subjektive Wertung der Polarität Doppeldeutigkeit der Zweiklänge. Herbeirufung eines Ergänzungstones. Gleichschwebend-temperiertes System.

39. Kapitel: Übersicht über die grundlegenden Klangformen Konsonanz. Konkordanz. Bisonanz. Bikordanz. Trisonanz. Dissonanz. Auffassungsdissonanz (Scheinkonsonanz).

Überleitung zur praktischen Harmonielehre

40. Kapitel: Harmonie und Akkord. Widerspruch in der Bezeichnung „Quintbaß“ usw.

41. Kapitel: A.) Allgemeines über die tonalen Funktionsklänge

Musikalisches Geschehen. Tendenz. Kadenz. Dominantenbegriff in räumlicher und klangverwandtschaftlicher Beziehung. Öttingen. Riemann.

B.) Übersicht der Funktionsbezeichnungen
Unterscheidung der Buchstaben nach Richtung, Größe und Höhenlage. Bewegungssigel. Versetzungspunkte.

Dritte Abteilung.

Praktisches Lehrbuch der polaren Harmonik.

42. Kapitel: Prinzipalklänge der natürlichen Systeme . . .

A.) Prinzipalklänge in Dur.

Charakteristische Zusätze (Dominantseptime, Contradominantensexta).

Architektonische (periodische) und metrische Forderungen.

Muster- und Literaturbeispiele 126—142 *)

B.) Prinzipalklänge im Urmoll

Polare Lage der Molldominante.

38. Aufgabe

Musterbeispiele 144—164

43. Kapitel: Die energetischen Kurven und das Gesetz der Schwere in der Kadenz

Polarismus der Harmonik, Monismus der Akkordik.

44. Kapitel: Die temperierten Contradominanten

Primäre Wechsel- oder Gegenklänge. Primäre und sekundäre Dominantformen.

39. Aufgabe

40. Aufgabe

Temperierte Contradominant-Septakkorde . . .

Unterschied der Septime im c und C_p resp. $\bar{5}$ und $\underline{5}^p$.

41. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele 175—187

45. Kapitel: Die Substituten oder Prinzipalvertreter innerhalb der Tonart

Nebendreiklänge. Diatonale Terzverwandtschaft. Unterschied zwischen bisonanten und konsonanten Formen. Bewegungsklänge. Scheinkonsonanzen. Schematische Generalübersicht der Prinzipale und ihrer Substituten.

Die Substituten im musikalischen Geschehen

Doppeldeutigkeit der C_p . Doppelte Funktionsbedeutung klanglich gleicher Substituten. Ästhetische Bewertung dargelegt an einigen Musterbeispielen. Verbindung der „c“ mit den diatonalen Vertretern. Reguläre und irreguläre Chromaführung.

42. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele 199—213

*) Verzeichnis der Autoren und der Literaturbeispiele folgt am Ende des kompletten 2. Teiles.

Nachtrag zu dem Kapitel über die Substituten

Häufung von Substituten = Tonalitätsumwertung. Schwebende und pendelnde Tonalität, geschichtliche Entwicklung der Tonalität. Umdeutungsweiche (↘ oder ↗).

Literaturbeispiel 214

43. Aufgabe

46. Kapitel: Der problematische Dreiklang

A.) Die primäre Form:

Verminderter Dreiklang oder Terzseptakkord. Spirale der terzverwandten Klänge. Kirchentöne. Vieldeutiger Stellvertreter. Kadenzierender Klang in der Sequenz.

44. Aufgabe

B.) Die sekundäre Form:

Temperierter Contradominantvertreter.

45. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele 224—239

47. Kapitel: Diatonale Zwillinge und Drillinge

Allgemeines:

Septakkorde der Nebenstufen. Unterscheidung durch Konkordanzerkennung. Drillinge.

A.) Parallelzwillinge

Bisonante Formen. Sequenzen von Vierklängen. Zwillinge als Substituten eines Prinzipals. Zwillinge als Bewegungsklänge. „Wiener-Sexte“ oder französische „Sixte ajoutée“. Impressionistische Mittel.

B.) Leittonzwillinge

Dissonante Formen. Sequenzen.

Die Zwillinge in der diatonalen Sequenz

Satztechnik.

46. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele 258—280

C.) Drillinge

Prinzipale mit peripheren Zusatztönen. Dreifache Deutung der Bildung. Diatonale Nachahmungsformen des Dominant-Nonenakkordes. Contradominanten-Vertreter.

47. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele 290—297

48. Kapitel: **A.) Die Dominant-Nonenakkorde**

Doppelklänge (Bikordanzen). Klangliche Gleichheit des Dur- und Mollnonenakkordes. Komplexion von „D“ und „Q₄“, resp. „D“ und „C_P“, bzw. „Q“ und „J^R“. Isolierte Bewegungsklänge. Versetzungen.

B.) Septimenlose Nonenakkorde

Dreiklänge mit Nonenzusatz.

C.) Der problematische Vierklang

Doppeldeutung. Primäre und sekundäre Form.

48. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele 312—335

49. Kapitel: **Die übrigen diatonalen Akkordkomplexionen**

Das Prinzip der Bewegungsklänge.

Theorie des Terzenaufbaues. Erkennung der Bewegungsklänge als vollständige und unvollständige Doppel- und Tripelakkorde. Lydischer Vorhalt. Überbietung des Dominant-Nonenakkordes. Undezimen- und Tredezimenakkorde. Quartsextakkord in der Auffassung als Mehrklang. Zwillingstonenakkorde.

Muster- und Literaturbeispiele 337—353

50. Kapitel: **Der neapolitanische Sextakkord**

Allgemeines. Ursprünglicher Bewegungsklang. A.) Mollform. B.) Durform. Satzregeln.

49. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele 366—382

Erweiterung des Tonalitätsbereiches

51. Kapitel: **Erklärung der Tonalitätsbegriffe im allgemeinen.**

Tonart — Tonalität. Schwebende, pendelnde, gerückte, gewandelte, aufgehobene Tonalität.

[Ausführliche Behandlung siehe Spezialkapitel 59, 60, 61 usf.]

52. Kapitel: **Prinzip der Ein- und Ausführungsklänge**

Allgemeines. Erweiterung der Tonart zur Tonalität.

I. A.) Schleifen

a) Einführung der Prinzipale. Ultradominante. Ultracontradominante, temp. Ultracontradominante.

b) Einführung der Substituten

50. Aufgabe

B.) Erweiterte Schleifen (Ausweichungen) . . .
Metrische Unterscheidung.

51. Aufgabe

II. Freieintretende Einführungen und Doppelein-
führungen. Freiabspringende Ausführungen
und Doppelausführungen

52. Aufgabe

III. Intermittierte Einführungen

IV. Ketteneinführungen und Kettenausführungen .
Steigende und fallende Ketten. Die Kadenzkurve als
Kettenende und Tonalitätsbestätigung.

V. Kadenzketten
Steigende und fallende Kurven.

VI. Die Tonalitätsforderung und die Ketten
Gliederausschaltung oder Schürzung.

53. Aufgabe

VII. Nonenakkorde als Parenthesen

VIII. Ultradominanten und Ultracontradominanten
als einzuführende oder ein- und ausführende
Klänge
Ketten von Ultradominanten (ganztönig geführte Grund-
bässe).

54. Aufgabe

IX. Die neapolitanische Einführungskadenz der
Dominanten und der Vertretungsklänge
Der isolierte neapolitanische Sextakkord sekundärer
Form als Ein- und Ausführung. Phrygische Form.
Primäre und sekundäre (tritonische) Form.

55. Aufgabe

X. Bisonanzen und Dissonanzen als Einführungen
und Ketten
Verminderte Septimenakkorde. Dissonanzketten.

XI. Abrupte Einführungen (Trugschluß, resp. Ka-
denzunterbindung)

Muster- und Literaturbeispiele 420—474

53. Kapitel: Die Prinzipalvarianten

Varianten als Substitutenvertreter dritten Grades. Temperierte Contradominante. Tonikavariante. Temperierte Einführungs-Contradominante. Phrygischer Variantenschluß. Kirchendominanten im allgemeinen. Exotischer Einschlag. Dominantenvarianten als typische Kriterien des Mixolydischen und Lydischen.

Die Septimenzusätze zur dorischen und mixolydischen Tonika

Melodische Bewegungsformen der Septimen, Dominantvarianten ein- und ausführend, wie ein- und ausgeführt.

56. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele 485, 495—521

54. Kapitel: Die typischen Kriterien des phrygischen und lydischen Systems

Isolierte Ultradominanten. Dur-Phrygisch. Springende Kadenz. Phrygische und lydische Einführungen. Zusatztöne zu den Toniken: Italienische None, lydische Quarte (polnischer und ungarischer Tritonus). Exotische Melodik.

Kirchentöne und exotische Skalen

Anmerkungen zu den 32 Skalen (Ur- und Mischformen) des Beispiels 529. Divergenz zwischen melodischer und harmonischer Wertung.

57. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele 535—558

55. Kapitel: Generalübersicht der harmonischen Kirchen-tonprinzipale

[Zusammenfassung des 53. und 54. Kapitels.]

Ausschließlicher Kirchenstil. Schematische Übersicht der schlichten und temperierten Kirchentonsysteme in Funktionsbezeichnung. Schematische Übersicht der typischen Kadenzierungen der Kirchentonsysteme. Divergenz zwischen melodischer und harmonischer Wertung. Schematische Übersicht aller Vorzeichnungen der Kirchentöne.

58. Aufgabe

59. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele 563—571

56. Kapitel: **Die terzverwandten Substituten**

Harmonische Verwandtschaftsgrade.

Vierfache Formen der adiatonalen Terzverwandtschaft: Medianten und Gegenmedianten, Nebenmedianten (sekundäre Terzverwandtschaft), d. s. Parallelvarianten und Variantenparallelen. Unterschied der Medianten als Vertretungs- und Kadenzklänge. Außerordentliche Erweiterung der Tonalität. Mediantenstil in der romantischen Musikepoche. Geometrische Darstellung der Harmonieschritte und -sprünge. Medianten als Vermittler der Quintverwandten. Tritonischer und gegentritonischer Klang als Grenze des Tonalitätsbereiches. Terzrückungen. Leittonrückungen. Chromatische Rückungen. Substituten der Medianten (Fernverwandtschaften).

60. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

57. Kapitel: **Die Kollektivwechselklänge**

I. Primäre Form
Mediantenleittonwechselklang, resp. Gegenmedianten-Variante, bzw. Mischformen beider.

61. Aufgabe

Einführungsklang.

62. Aufgabe

Ober- und Unterseptimen und Nonenzusatz, Kollektivwechsel-Nonenklänge als reziproke Leit- und Gegenleitklänge.

63. Aufgabe

II. Sekundäre Form (Scheintritronische Variante) . .
Ober- und Unterseptimen- und Nonenzusätze.

64. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

58. Kapitel: **Harmonische Fernverwandtschaften diesseits und jenseits der Tonalitätsgrenze**

Sept-, Undezimen- und Tredezimenverwandte (Tritonus, Terzgleicher, Ultradominanten) [Rück- und Ausblick auf die harmonische Evolution].

Auswahlhören in bezug auf Septime und Septklänge, pythagoreische (quartäre) und natürliche (primäre) Terz und Terzklänge. Verwandtschaft auf den 11. und 13. Oberton (gleichschwebendtemperiert) bezogen. Tritonus als Bikordanz (schlichter und enharmonischer Terzgleicher). Dichromatische und bi-enharmonische Sphäre. Enharmonische Differenz zwischen Tonalitätsspirale und -kreis. Begrenzung in der Darstellung enharmonischer Werte. Entwicklung der Klangkomplexe.

65. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

59. Kapitel: **Die Rückung**

Tonartlich unvermittelte Nebeneinanderstellung in zyklischen Werken. Absolute Sequenz. Tonalitätsknick. Harmonische Parenthese. Pendelnde Tonalität.

66. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

60. Kapitel: **Modulation**

Unterschied zwischen Rückung und Einführung. Prinzip der Weiche. 10 Paragraphen als Richtlinien für die Modulation (melodische und metrische Einflüsse). Vergleichende Tabelle der Gemeinsamkeitsklänge in unterschiedlicher Funktionswertung

67. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

61. Kapitel: **Aufgehobene Tonalität**

Entwertung der Tonika als Zentralklang. Ketten-Ausführung. Ausblick in die Atonalität. Rückblick auf die geschichtliche Entwicklung der Frei-Tonalität als Brücke von der Tonalität zur Atonalität. Funktionsbezeichnung. Chromatischer Charakter der Frei-Tonalität. Klangfolge als Resultat melodischer, bzw. polyphoner Forderungen.

68. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

Nachwort

Erschöpfung des gesamten harmonischen Liniengebietes.

Die Dissonanzen als naturgegebene Klangkomplexe

(Zu allen nachfolgenden Kapiteln gehörend.)

62. Kapitel: A.) Das Prinzip der Bewegungsklänge

Wechsel- und Durchgangstöne. Vorhalte, Vorausnahmen usw. in horizontaler Auffassung unter Berücksichtigung metrischer Wertung. Dieselben als vertikale Klangkomplexe in harmonischer und als Reizklänge in ästhetischer Auffassung. Entwicklung der Dissonanzformen vom relativ Einfachen zum Komplizierten auf der Basis naturgegebener Verwandtschaftsgrade.

B.) Das Beharrungsvermögen

Orgelpunkt. Liegende Stimme. Ostinato. Akkordparallelen.

69. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

63. Kapitel: Eng- und Weitalterationen

A.) Weitalterierte Dominantrepräsentanten

Feststellung der Alterierung als Quintchromatisierung. Mathematische Wertung des übermäßigen Dreiklangles. Harmonische Wertung desselben als Doppelklang. Dreifache Auffassung im Funktionssinne: primäre, sekundäre und tertiäre Bildung. Sept- und Nonakkorde mit weitalterierter Quinte.

B.) Engalterierte Dominantrepräsentanten

Mathematische Wertung des verminderten Dreiklangles. Harmonische Wertung desselben als Doppelklang. Dreifache Auffassung im Funktionssinne: primäre, sekundäre und tertiäre Form. Sept- und Nonenakkorde mit engalterierter Quinte.

70. Aufgabe

C.) Alterierte Contradominantrepräsentanten

Weitalterierung des Sextenzusatzes. Mathematische Wertung des übermäßigen Zwillingss. Harmonische Bewertung desselben als Doppelklang. Dreifache Auffassung im Funktionssinne: primäre, sekundäre und tertiäre Form.

71. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

64. Kapitel: Der italienische Nonenakkord

Feststellung der kleinen None als Doppelquint-Engalterierung. Primäre Form (Dominanten-Typ). Sekundäre Form (Dominanten-Medianten-Typ). Tertiäre Form (Mixolydisch-phrygischer Typ). Engalterierte Unternonenakkorde.

72. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

65. Kapitel: Der verminderte Septimenakkord

Feststellung desselben als problematischer (primloser) italienischer Nonenakkord (geschlechtliche Neutralität). Komplex der Kadenzklänge des temperierten Systems. Symmetrische Form. Drei Typen: Primäre Form (Dominant-Repräsentant). Sekundäre Form (Dominant-Medianten-Repräsentant). Tertiäre Form (Mixolydisch-phrygischer Misch-Typ). Ketten vermindertener Septimenakkorde (atonaler Charakter). Vorhaltsbildungen.

73. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

Die atonalen Tonsysteme

66. Kapitel: Das pentatonische (fünfstufig reine) System

Exotisches Tonsystem. Schematische Darstellung desselben und die daraus resultierende Akkordik. Ursprung der Quartakkorde. Drei- bis fünfstimmige Bildungen. Fortsetzung derselben siehe unter „Quartakkorde“.

74. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

67. Kapitel: Das hexatonische (sechsstufig = gleichschwebende) Ganzton-System

Schematische Darstellung des Akkordsystemes und die daraus resultierende Ganztonleiter. Unmöglichkeit widerspruchsfreier Orthographie. Drei-, vier-, fünf-, sechsstimmige Bildungen. Auslösung halbtönig gerückter Systeme. Versetzungs-Unmöglichkeit.

75. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

68. Kapitel: **Quartakkorde** (Fortsetzung zum 66. Kapitel) . . .

Neutralisierte Klänge. 7—11 stimmige Akkorde als zentrische Bildungen. 6—12 stimmige doppelzentrische Bildungen. Möglichkeit unbegrenzter vielstimmiger Bildungen. Akkordton-Auslassungen. Formkomprimierende Versetzungen. Charakteristisch leittonig-, bzw. chromatisch-interakkordischer Widerspruch. Alterierungen verschiedener Formen. Ablösung der Quartakkorde durch primitivere Bildungen. Quartakkordketten.

76. Aufgabe

Muster- und Literaturbeispiele

69. Kapitel: **Atonale Vielklänge**

Asymmetrische Formen. Der auf sich gestellte Reizklang. Negierung von Verdoppelungen. Negierung jeglicher grundtöniger Bässe. Ablösung statt Auflösung. Lineare Bewegung durch Halbtonstrebung. Expression durch unterschiedliche Spannungen. Stilistische Konsequenzen. Akkordmelodie.

Muster- und Literaturbeispiele

Anhang.

Ausblicke in die Drittel-, Viertel- und Fünfteltöne.



SIGFRID KARG-ELERT

Die Grundlagen der Musiktheorie

- I. Teil brosch. Mk. 18.–
II. Teil, 1. Hälfte brosch. Mk.105.–
II. Teil, 2. Hälfte im Druck

HANNES BAUER

Korrekturen zum Melodram

brosch. Mk.2.50