



MORITZ HAUPTMANN

DIE NATUR DER HARMONIK UND DER METRIK ZUR THEORIE DER MUSIK

Mit einer Einleitung
zum E-Book
von Wilhelm Seidel

Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft
Basic Library for Musicology
Herausgegeben von / Edited by Herbert Schneider

Moritz Hauptmann

Die Natur
der Harmonik und der Metrik

Zur Theorie der Musik

Mit einer Einleitung zum E-Book
von Wilhelm Seidel



Olms

Hildesheim · Zürich · New York
2013

Das E-Book beruht auf:
Moritz Hauptmann. Die Natur der Harmonik und der Metrik.
Leipzig 1853. Reprint: Hildesheim 2002. XII/394 S.

Der Digitalisierung liegt das Exemplar der
Universitätsbibliothek Marburg zugrunde. Sign: XVI C 979m.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2013
Digitalisiert von [www.!\[\]\(cbe80b694ebd74fcfe136a095b608235_img.jpg\).de](http://www.imageWare.de), Bonn
www.olms.de
ISBN 978-3-487-42105-6

OLMS ONLINE MUSIK

Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft

Basic Library for Musicology

Herausgegeben von / Edited by

Herbert Schneider

Einleitung zum E-Book

von

Wilhelm Seidel

Moritz Hauptmann

Die Natur der Harmonik und Metrik

Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853

Der Autor: Hauptmann war ein solider Musiker, ein guter Lehrer und ein hochgeachteter Theoretiker. Und er war obendrein der Autor eines ansehnlichen Briefcorpus, in dem er sich als aufmerksamer Beobachter und scharfzüngiger Kritiker des ihn umgebenden Musiklebens zeigt. Geboren wurde er am 12. Oktober 1792 in Dresden. Der Vater war Architekt und riet dem Sohn, ihm nachzufolgen. Dieser zog indessen die Musik der Baukunst vor und nahm Unterricht im Klavier- und Violinspiel, in Musiktheorie und im Komponieren, zuletzt bei dem seit 1810 in Dresden tätigen Francesco Morlacchi und danach, 1811, ein Jahr bei Louis Spohr in Gotha. Viele Jahre lang verdiente er dann als Geiger sein Brot, kurze Zeit in Dresden und Wien, dann als Hauslehrer in St. Petersburg, Moskau

und Odessa. 1820 kehrte er nach Dresden zurück, wo er Weber und Meyerbeer kennenlernte. 1822 ging er nach Kassel und wurde Mitglied der von Spohr geleiteten kurfürstlichen Kapelle. Dort blieb er bis 1842. In Kassel begann er 1835 mit Franz Hauser, dem Sänger und Sammler Bachscher Autographe, zu korrespondieren. Dort besuchte ihn Felix Mendelssohn Bartholdy, als er auf dem Weg von Düsseldorf nach Leipzig war. Auf Mendelssohns Vorschlag wurde Hauptmann 1842 Thomaskantor in Leipzig und Professor für Musiktheorie und Komposition am dortigen, eben errichteten Konservatorium für Musik. Nach der Publikation seines Buches über *Die Natur der Harmonik und Metrik* wurde Hauptmann zu einer viel gefragten, einflussreichen musikalischen Autorität. Am 13. Januar 1868 ist er gestorben.

Das Hauptwerk: Hauptmanns Buch über *Die Natur der Harmonik und Metrik* ist 1853 in Leipzig erschienen. Ihm hat es Hauptmann zu verdanken, dass alle, die sich je darum bemüht haben, mit Hochachtung von ihm sprechen, wenn nicht mit Ehrfurcht zu ihm aufsehen. Sein Buch ist eine einzigartige Schrift: eine „Theorie strengster Observanz“,¹ gebunden an einen einzigen Grundsatz, geschrieben in einer Sprache, die über der Entwicklung ihres Grundsatzes Welt und Umwelt zu vergessen scheint. Kaum lesbar und doch achtungsgebietend.

Das Prinzip: Der Umgang mit dem Buch ist schwierig. Denn Hauptmann hat es, vielleicht in kluger Voraussicht, gemieden, dem Leser ausdrücklich mitzuteilen, worin sein Inhalt besteht, wie es zu verstehen ist und was er

¹ Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil Deutschland*, 2, S. 27 (Geschichte der Musiktheorie 11).

sich von ihm verspricht. In der Einleitung hat er das Prinzip exponiert, das seine Theorie bestimmt. Es lautet dort: Die „Richtigkeit, d. i. Vernünftigkeit der musikalischen Gestaltung hat zu ihrem Formationsgesetz die Einheit mit dem Gegensatze ihrer selbst und [mit] der Aufhebung dieses Gegensatzes: – die unmittelbare Einheit, die durch ein Moment der Entzweigung mit sich zu vermittelter Einheit übergeht. Dieser Process kann sich nur immer wiederholen an dem, was als unmittelbare Einheit gesetzt ist, oder als Resultat eines vorhergegangenen Processes gegeben wird.“ (8 f.) Und dabei beließ er es. Er verlor kein Wort darüber, wie die Formel zu verstehen ist und was sie besagt. Und so geschah, was wohl unvermeidlich war. Auch Leser, die nie eine philosophische Schrift in der Hand hatten (wenn nicht vor allem sie), dachten bei den Begriffen Einheit, Gegensatz und Vermittlung an Hegels Dialektik und glaubten, in Hauptmanns Buch eine Schrift vor sich zu haben, die die Lehre von der musikalischen Harmonik und Metrik philosophisch zurecht und aufgemacht hat. Alfred Richter, der Hauptmann persönlich gut kannte und hochschätzte, hielt „das berühmte Werk“ für „ein vollständiges System der spekulativen Harmonik“, das der Autor in „unnötiger Weise hinter der abstrusen Terminologie der Hegelschen Dialektik versteckt“ habe.² Oskar Paul, ein Schüler Hauptmanns, zog 1868 daraus die Konsequenz und machte aus der Theorie des Lehrers

² *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen eines Musikers*, hrsg. von Doris Mundus, Leipzig 2004, S. 278–295, bes. S. 281.

ein Lehrbuch der Harmonik ohne philosophische Ornamentation.³

Der Prinzipienstreit: Peter Rummenhüller war der erste, der das Ondit, Hauptmanns Theorie basiere auf Hegels Dialektik, ernst nahm und sie in deren Sinne zu verstehen suchte. Das Ergebnis teilte er 1963 in seiner Dissertation mit.⁴ Darüber ist er seitdem nicht hinausgekommen. Hauptmann – schrieb er kürzlich – dürfte der „erste und in dieser Konsequenz einzige Musiktheoretiker gewesen sein, der auf die große Philosophie der Zeit, den deutschen Idealismus, vornehmlich auf die Hegels, mit einem musiktheoretischen System reagiert hat.“⁵

Seit langem stößt indessen Rummenhüllers Umgang mit Hauptmanns Buch auf Widerspruch.⁶ Denn vieles, wenn

³ Das Ergebnis erschien 1868 in Leipzig unter dem Titel: Moritz Hauptmann, *Die Lehre von der Harmonik*.

⁴ Peter Rummenhüller, *Moritz Hauptmann als Theoretiker*. Wiesbaden 1963.

⁵ Ders., Art. „Moritz Hauptmann“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 8, 2002, Sp. 872-875. Das Zitat Sp. 874.

⁶ Rummenhüller, Art. *Moritz Hauptmann* (Anm. 5), Sp. 873. – Der Eintrag leistet leider nicht, was der Leser von einem Enzyklopädieartikel erwarten darf. Er informiert nicht umfassend über seinen Gegenstand: Rummenhüller führt nur seine auf Hegel setzende Lesart an. Die längst vorgeschlagene alternative, auf Goethe gegründete Lesart hat er offenbar – so unfasslich es ist – nicht zur Kenntnis genommen. Sogar das für das Thema so wichtige Buch von Lothar Schmidt über *Organische Form in der Musik (Stationen eines Begriffs 1795-1850)*, Kassel 1990, Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6) ist ihm entgangen. Da die Lesart darüber entscheidet, wie Hauptmanns Buch zu lesen und zu verstehen ist, werden die alternativen Lesarten in der vorliegenden Einführung zur Sprache gebracht.

nicht alles spricht dafür, dass sich Hauptmann nicht auf Hegels Philosophie, sondern auf Goethes naturwissenschaftliche Schriften stützte. Zunächst Hauptmanns Brief vom 24. Juni 1853 an Hauser. Hauptmann bedauert darin, dass Adolf Bernhard Marx, der in Berlin tätige Komponist und Musiktheoretiker, die dritte Neuauflage seiner Kompositionslehre nicht im Sinne seiner soeben erschienenen Theorie korrigiert habe, und fährt dann fort: „Aber wie der Newton'sche in Farben gespaltene Lichtstrahl noch immer fortlebte nach Goethes Farbenlehre und diese wie ein todter Hund liegen blieb, dem man aus dem Wege geht, so wollen die Harmoniker von der Harmonik und die Metriker von der Metrik in ihrem Naturzustande nichts wissen. Weil die Menschengestalt in die Schnürbrust nicht passen will, so nennen sie lieber die Schnürbrust den wahren Menschen, und den, wie ihn Gott geschaffen, nur das rohe Material, aus dem das Kunstgebilde gebildet ist.“⁷ Die Bemerkung ist aufschlussreich, denn sie präzisiert den Gegenstand und den Kontext des so hermetisch geschlossenen Buches. Hauptmann hatte demnach nicht die Absicht, dem Wesen der Tonkunst nachzugehen, sondern den Ehrgeiz, die reine, nackte Natur der Musik zu ergründen. Und dabei verließ er sich nicht auf Hegels Dialektik, sondern auf Goethes Farbenlehre. Das heißt: Wie Goethe die Farben in Bezug auf das Auge erforscht hatte, so erforschte Hauptmann die Töne in Bezug auf das Ohr. Hauptmann parallelisiert deshalb in dem zitierten Brief an Hauser seine Schrift mit Goethes Farbenlehre. Er fürchtet, wie Goethe mit der Farbenlehre an den Anhängern Newtons

⁷ *Hauptmanns Briefe an Franz Hauser*, hrsg. von Alfred Schöne, Leipzig 1871, Bd. II, S. 113.

scheiterte, werde er an Tonkunsttheoretikern wie A. B. Marx scheitern.

Hegel oder Goethe: Hauptmann hat gelegentlich notiert, dass er Schriften von Hegel in der Hand hatte, aber nichts damit anzufangen wusste. Rummenh  ller ist das bekannt, glaubt es aber mit der Annahme abtun zu können, Hegels Dialektik habe das zeitgenössische Denken um 1850 insgesamt dominiert, so dass sich ihm keiner, auch Hauptmann nicht, hätte entziehen können. Das ist undenkbar: Ein Mann, der so prinzipienbewusst lebte und zu Werk ging wie Hauptmann, der vertraut sein Hauptwerk nicht einem Ondit an. Der weiß, auf wen und was er setzt. Seine Briefe belegen vielfach: Es war nicht Hegel, mit dem er umging, sondern Goethe. Er war ihm nah, an ihm orientierte er sich, auf ihn berief er sich. Hauptmann war im übrigen nicht der erste, der im Sinne Goethes Musiktheorie trieb. Lothar Schmidt hat darauf hingewiesen, dass Hauptmann in dem Breslauer Karl August Kahlert einen Vorgänger hatte. Kahlert hatte 1840 unter dem Titel „Die musikalische Form“ in der *NZfM* einen Aufsatz publiziert, der bereits das Prinzip zur Geltung bringt, auf das Hauptmann wenige Jahre später bauen wird. Im Gegensatz zu Hauptmann aber legte Kahlert die Herkunft seines Ansatzes offen: „Die schöne musikalische Form, als absolutes gedacht“ – schrieb er –, „gleichet der Urpflanze, von der Goethe in der Metamorphose der Urpflanze träumt, so sieht sie niemand; doch wie auf diese alle Pflanzen, so beziehen auf jene sich alle Musikstücke.“⁸ Und genau wie Hauptmann es tun wird, entwickel-

⁸ *NZfM* 13 (1840), 63 f. – Auf den Satz macht Lothar Schmidt aufmerksam. Siehe: *Organische Form* (Anm. 6), S. 208.

te schon Kahlert aus einem Einzelton die Naturphänomene der Musik.⁹

Was es überhaupt möglich machte, Hauptmanns Theorie im Sinne der Dialektik Hegels und im Sinne der Morphologie Goethes zu lesen, war der Umstand, dass hier wie dort von Einheit, Gegensatz und der Vermittlung die Rede ist. Aber jeweils eben in eigener Weise und eigener Bedeutung. Wenn man die Begriffe wie Rummenhöller als Zeichen eines seinerzeit modischen, auf Hegel zurückgehenden Vor- und Darstellungsmodus versteht, berühren sie die Musiktheorie und damit die Musik, die Sache, um die es geht, nicht. Dann ist es so, wie es Alfred Richter und Oskar Paul dachten: dann ist die hegelianische Aufmachung entbehrlicher Ballast oder – was aufs Gleiche herauskommt – modische Anpassung an eine höhere Welt. Und die Frage, weshalb der Ton ‚c‘ im Ton ‚g‘ seinen Gegenton hat, bleibt unbeantwortet. Das ist anders, wenn man die Begriffe Einheit, Gegensatz und Vermittlung im Sinne der naturwissenschaftlichen Schriften Goethes gebraucht. Dann bezeichnen sie das Gesetz des Lebens. In der Farbenlehre hatte es Goethe so umschrieben: „Treue Beobachter der Natur, wenn sie auch sonst noch so verschieden denken, werden doch darin miteinander übereinkommen, daß alles, was erscheinen, was uns als ein Phänomen begegnen solle, müsse entweder eine ursprüngliche Entzweigung, die einer Vereinigung fähig ist, oder eine ursprüngliche Einheit, die zur Entzweigung gelangen könne, andeuten und sich auf eine solche Weise darstellen. Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige

⁹ Näheres bei Schmidt, *Organische Form* (Anm. 6), S. 208 f.

Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind.“¹⁰ Vollends anschaulich machte Goethe das Gesetz durch das folgende Exempel: „Als ich gegen Abend in ein Wirtshaus eintrat und ein wohlgewachsenes Mädchen mit blendendweißem Gesicht, schwarzen Haaren und einem scharlachrotem Mieder zu mir ins Zimmer trat, blickte ich sie, die in einiger Entfernung vor mir stand, in der Halbdämmerung scharf an. Indem sie sich nun darauf hinwegbewegte, sah ich auf der mir entgegenstehenden weißen Wand ein schwarzes Gesicht, mit einem hellen Schein umgeben, und die übrige Bekleidung der völlig deutlichen Figur erschien von einem schönen Meergrün.“¹¹ Die Erfahrung, die Goethe in der Wirtshausstube machte, war ersichtlich für Hauptmann grundlegend. Goethe führte sie als Beispiel dafür an, dass das Auge auf die Eindrücke, die es aufnimmt, reagiert: hier damit, dass es dem Bild, das es empfängt, ein Gegenbild entgegensetzt, dass es die Umrisse des Originals wahr, aber mit Farben belegt, die ihm widersprechen. Nicht anders verhält sich – so Goethe – das Ohr. Er sagt es in der Farbenlehre und wiederholt es im Entwurf seiner Tonlehre: dort unter der Rubrik „Organisch (Subjektiv)“: „Dem Ohr müssen wir [...] als einem hohen organischen Wesen *Gegenwirkung* und *Forderung* zuschreiben, wodurch der Sinn ganz allein fähig wird, das ihm von Außen Gebrachte aufzunehmen und zu fassen.“¹²

¹⁰ Zitiert nach: Goethe, *Farbenlehre*, hrsg. von Peter Schmidt, München 1989, S. 222 (§ 793, Sämtliche Werke, Bd. 10).

¹¹ Zitiert nach der in Anm. 10 angeführten Ausgabe, S. 41 (§ 52).

¹² *Tonlehre*, München 1987, S. 923-926 (Sämtliche Werke 8). Das Zitat auf S. 924. – Die Tonlehre war, als Hauptmann an

Hauptmanns Vorgehen: Wenn man Kahlerts Operation vollends – wie Hauptmann es tat – im Sinne Goethes ausführt, dann kommen das Ohr und sein ihm eigener, natürlicher Wille ins Spiel. Auf den Ton ‚c‘, die gesetzte Einheit, reagiert das Ohr – so Hauptmann – mit der Erwartung eines Gegentons und bestimmt dazu den Ton ‚g‘, will ihm also die Quinte entgegengestellt wissen. Es ist klar: Diese Antwort konnte Hauptmann, auf die Gesundheit seines Ohrs vertrauend, nur in sich selbst erlauschen. Und das Gleiche gilt für den Ton, der den Gegensatz vermittelt. Es wird niemand verwundern, dass Hauptmanns Ohr, ohne zu zögern, den Ton ‚e‘ dazu bestimmte. Auf ihn war Hauptmanns Ohr eingestimmt. Damit ist die erste Runde des organischen Prozesses abgeschlossen und eine neue, höhere Einheit, der Dur-Dreiklang, entstanden. An ihr kann sich der Prozess auf einer zweiten Ebene wiederholen, und so geht es weiter bis zur größtmöglichen musikalischen Bildung. In analoger Weise hat Hauptmann nach den Ton- die Zeitverhältnisse entwickelt.¹³ Doch allein wollte er sich dabei (so wenig im übrigen wie Goethe) auf den Sinn nicht verlassen, nicht weil er an der Gültigkeit des Gesetzes zweifelte, sondern weil er – wie jeder – wusste, dass die Sinne einen täuschen können. So stellte er dem Sinn den Verstand gegenüber und überprüfte die Phänomene, die das Ohr forderte, im Blick auf die Zahlenverhältnisse, die sich in ihnen ausdrücken. Wenn sich diese – wie im oben

seinem Buch schrieb, bekannt. Friedrich Wilhelm Riemer hatte sie im vierten Band der *Briefe von Goethe und Zelter*, Berlin 1834, zwischen den S. 220 und 221 publiziert.

¹³ Zur Metrik Hauptmanns: Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern/München 1975, S. 135-156 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 7).

angeführten Beispiel – als harmonisch erwiesen, hielt er die Forderung des Sinns durch den Verstand beglaubigt. Wo sich der Sinn und dessen Gegensatz, der Verstand, einig zeigten, glaubte er der Zustimmung der Vernunft, des höchsten, zwischen Sinn und Verstand vermittelnden Urteilsvermögens, sicher zu sein. Nur was diese Probe bestanden hatte, hielt Hauptmann für wahr. Er verbindet mit seinem Buch demnach nicht weniger als den Anspruch, die Wahrheit über die Natur der Musik, der Harmonie und des Metrum, offenzulegen. Sein Vorgehen zeigt im übrigen, dass er auch den Erkenntnisprozess in den Kategorien des die Natur durchwaltenden Lebensgesetzes dachte.

Theorie und Umwelt: Hauptmann schloss – wie gesagt – seine Theorie hermetisch gegenüber der musikalischen Umwelt ab. Sie scheint frei und einsam über ihrer Zeit zu stehen. Kein Name wird darin genannt und kein Kunstwerk erwähnt. Dabei war Hauptmann ein Musiker, der die Welt kannte, der weit herumgekommen war, der viele und vieles kennen gelernt hatte und sich mit respektablen Gründen zu den Künstlern und ihren Produktionen ins Verhältnis zu setzen wusste. Seine Briefe zeigen es eindrucksvoll.¹⁴ Warum nun aber hat gerade er ein Buch geschrieben, das nicht von dieser Welt und nicht für sie zu bestimmt zu sein schien? Was versprach er sich davon?

Hauptmann wandte sich mit seinem Buch innerlich gewiss nicht von der Tonkunst ab. Er blieb fraglos, was er war, ein klassizistisch gesonnener Mann, ein Verehrer,

¹⁴ Einen Versuch darüber bietet: Wilhelm Seidel, „Moritz Hauptmanns organische Lehre“, in: *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 2 (1971), S. 243-266.

der es mit der „schönen Mittelzeit“,¹⁵ mit Mozart, Bach und auch mit Beethoven hielt, obwohl ihm der Letztere mitunter schon sehr zu schaffen gemacht hatte.¹⁶ Er hatte das Musikleben seit eh und je im Blick, gewiss auch, wenn nicht besonders, als er das Buch über *Die Natur der Harmonik und Metrik* niederschrieb. Er war nicht nur ein Jünger Goethes, sondern, der Gesinnung nach, auch ein Epigone Rousseaus.¹⁷ Er glaubte, mit seinem Buch die Welt, zunächst und vor allem aber die Tonkünstler seiner Gegenwart, an die Natur ihres Stoffes erinnern und dessen naturgegebene Grenzen aufzeigen zu sollen. Die Natur des Stoffes konnte er abstrakt von der musikalischen Wirklichkeit entwickeln, seine Grenzen aber konnte er nicht bestimmen, ohne die denaturierte Welt der Tonkünstler zu berühren. Die Grenze der Harmonik, ist – wie er dachte – erreicht, wo die Entwicklung einer weiteren Formation enharmonische Verwechslungen zur Folge gehabt hätte,¹⁸ die Grenze der Metrik, wo der Rhythmus – er verstand darunter die Dynamik einer melodischen Bildung – die Kapazität des Metrums überfordert hätte.¹⁹ *Das geheime Ziel:* Diese Begrenzungen erhellen blitzartig – so beiläufig sie sich, auf Ganze gesehen, ausnehmen mögen – die Absicht, die Hauptmann mit dem Buch verfolgte. Er betrieb das Geschäft, das alle Klassizisten, zumal die Leipziger, betrieben, das des Grenzziehens.

¹⁵ Seidel, *Moritz Hauptmanns organische Lehre* (Anm. 14), S. 255 f.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Das gilt, auch wenn ihn Hauptmann nicht nennt.

¹⁸ Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig 1853, S. 196 ff.

¹⁹ Ebd., S. 223. – Dazu: Seidel, *Über Rhythmustheorien* (Anm. 13), S. 135 u. 152 ff.

Er tat das nicht, indem er den Grenzverletzern offen entgegen trat, sondern indem er sich hoch über sie erhob, so hoch, dass sie sich vom dem, was er ihnen sagte, nicht betroffen und schon gar nicht getroffen fühlen mochten. Es war dies gewiss kein hinterhältiger Trick und auch kein schlaues Spiel, sondern die Entscheidung eines Mannes, der von der Wahrheit dessen, was er bot, zutiefst überzeugt war und sich berechtigt fühlte, es in dem ihm angemessenen, hohen Stil zur Sprache zu bringen.

Der hohe Rang des Gesetzes, auf das sich Hauptmann stützte, die Würde des Gegenstands, den er damit entwickelte, und der karge, apodiktische, scheinbar einer höheren Welt angehörende Sprachstil, den er sich eigens für das Buch gebildet hatte, haben es erreicht, dass es nicht in die damals lebhaften Auseinandersetzungen der musikalischen Parteien hineingezogen und darin zerredet und nihilisiert worden ist. Ob ihm deshalb eine längere und tiefere Wirksamkeit beschieden war, ist ungewiss. Was man einstweilen über seine Rezeption weiß, spricht dagegen.

Wie immer es damit bestellt gewesen sein mag, Hauptmann wurde, nachdem das Buch erschienen war, zum Repräsentanten der musikalischen Wissenschaft in Leipzig: Er war nicht nur für die musikalischen Institutionen, sondern auch für der Universität tätig, wann immer darin Musikalisches zu verhandeln oder zu begutachten war. Hauptmann war es, der die Promotion Hugo Riemanns in Leipzig verhinderte, weil dessen Arbeit *Über das musikalische Hören*²⁰ so gar nicht seinen Vorstellungen und seiner Methode entsprach. Promoviert wurde Riemann dann doch: von Hermann Lotze in Göttingen.

²⁰ Leipzig 1874.

Hauptmanns Buch über *Die Natur der Harmonik und Metrik* ist eine der kapitalen musiktheoretischen Schriften. Es hat weder ein Vor- noch ein Nachbild, allenfalls ein Gegenbild. Riemanns dreibändige Schrift über die Klaviersonaten von Beethoven ist ein Werk von ähnlicher Grundsätzlichkeit, Konzentration und Geschlossenheit. Riemann setzte freilich nicht auf die Natur, sondern auf die Kunst, auf den Moment der musikalischen Kunstgeschichte, in dem die Musik – wie er dachte – den Gipfel ihrer Möglichkeiten erreicht hat: auf das Œuvre Beethovens.²¹

²¹ Hugo Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier=Sonaten. Ästhetische und formal=technische Analyse mit historischen Notizen*, Berlin 1918. – Siehe dazu: Wilhelm Seidel, „Riemann und Beethoven“, in: *Hugo Riemann. Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hrsg. Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Weimar/Wien 2002, S. 139-151.

Literatur (Auswahl)

Marion Rothärmel, *Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann*. Regensburg 1968 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 25)

William E. Caplin, „Moritz Hauptmann and the theory of suspensions“, in: *Journal of Music Theory* 28 (1984), S. 251-269

Hubert Mossburger, „Das dialektische Kadenzmodell Moritz Hauptmanns und die Harmonik des neunzehnten Jahrhunderts“, in: *Musik & Ästhetik* 6 (2002), S. 50-59

Reinhard Bahr, „‚Dreiklang‘: Kadenzharmonik bei Robert Schumann und Moritz Hauptmanns harmonische Dialektik“, in: *Musiktheorie im Kontext. Bericht über den 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (2005), Hamburg/Berlin 2008, S. 275-288

Maryam A. Moshaver, „Structure as process: Rereading Hauptmann’s use of dialectical form“, in: *Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory* 31 (2009), S. 262-283

DIE NATUR
DER
HARMONIK UND DER METRIK.

ZUR THEORIE DER MUSIK.

VON
M. HAUPTMANN.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.
1853.

VORWORT.

Was der Mensch zu lernen hat, um sich zum praktischen Musiker auszubilden, ist in vielen Werken gründlich abgehandelt. Weniger ist untersucht worden, wie das musikalisch - Gesetzliche im Menschen begründet ist; wie der musikalisch richtige Ausdruck eben nur ein menschlich natürlicher, ein vernünftiger und darum ein allgemein verständlicher ist. Viele haben an solchen Untersuchungen allerdings auch weniger Interesse zu nehmen, als an der technisch bildenden Unterweisung und an ästhetischer Betrachtung. Der angehende Musiker ist mit praktischen Studien, der ausgebildete in seinem Berufe mit praktischer Ausübung vollauf beschäftigt. Sie finden selten Zeit und haben wenig Anregung über Das nachzudenken, was ihnen

durch das natürliche Gefühl hinlänglich gesichert scheint. Man hört aber doch auch das Verlangen aussprechen, den Grund gewisser in der Musik als unabweislich bestehenden Forderungen kennen zu lernen, und die Regeln begründet zu wissen, deren Gültigkeit zwar gefühlt wird, die aber der verständigen Nachweisung meist ermangeln. Solchem Verlangen entgegenzukommen möchte das hier Gebotene sich geeignet erweisen, und bei dem Mit- und Nachdenkenden Anklang finden. Es enthält nicht eine musikalische und metrische Kunstlehre, es beschäftigt sich allein mit der Naturlehre der musikalischen und metrischen Kunst.

Dieser abstract theoretisch gehaltenen Darstellung des Systemes beabsichtigt der Verfasser einen schon vorbereiteten Nachtrag folgen zu lassen, der erläuternd sich mehr mit dem Einzelnen, mit praktischer durch Beispiele nachweisender Ausführung des hier nur im Zusammenhange Dargelegten befassen wird. Die zuweilen gehäuft scheinenden Paragraphenzahlen werden es möglich machen, überall, wo irgend eine weitere Erklärung, oder ein Beispiel in harmonischer oder metrischer Anwendung wün-

schenswerth sein kann, immer leicht anzuknüpfen. Hier würden solche Ausführungen die beabsichtigte Fassung zu sehr beeinträchtigt haben.

Es ist vor Kurzem eine kleine Schrift unter dem Titel: »Der accordliche Gegensatz und die Begründung der Scala«, bei Luckhardt in Cassel erschienen. Der Verfasser derselben, Herr Otto Kraushaar, bekennt in einer Zuschrift, mit welcher er das Werkchen mir übersendet, dass die darin dargelegte Theorie aus Grundbestimmungen entwickelt sei, die er von mir zuerst ausgesprochen gehört habe. Möchte er diess in der Schrift selbst mit einigen Worten erwähnt haben. Jetzt kann es sonderbar scheinen, dass zwei Autoren in etwas Neuausgesprochenem sich so auffallend mit gleichen Gedanken begegnen, wie es in einigen Punkten von Kraushaar's Schrift und der gegenwärtigen zu finden ist: namentlich in der Erklärung des Moll-dreiklages, in der Nachweisung eines positiven und negativen Verhaltens von akustischen Bestimmungen überhaupt; und ebenso in manchen Aeusserlichkeiten, wie die Bezeichnung der Accorde und des Systemes der Tonart. Zu einer Kritik des

Kraushaar'schen Tonsystemes ist hier am allerwenigsten der Ort; es ist hier nur zu bemerken, dass Dasjenige, was in jenem mit dem vorliegenden übereinstimmt, Herrn Kraushaar vor Jahren bei Gelegenheit eines musikalisch-theoretischen Cursus von mir mitgetheilt worden ist.

Leipzig, im Januar 1853.

M. HAUPTMANN.

I N H A L T.

	Seite
Einleitung	4
I. HARMONIK	47
Klang	49
Dur-Dreiklang	24
Dur-Tonart	25
Moll-Dreiklang	32
Moll-Tonart	35
Moll-Dur-Tonart	39
Verminderte Dreiklänge	44
Das Tonartsystem nach der einen oder anderen Dominant- seite übergreifend	46
Verminderte Dreiklänge des übergreifenden Systemes . .	49
a) In der Dur-Tonart	—
b) „ „ Moll-Tonart	50
c) „ „ Moll-Dur-Tonart	54
Tonleiter der Dur-Tonart	52
Tonleiter der Moll-Tonart	58
Tonleiter der Moll-Dur-Tonart	62
Harmonische Bestimmung für die Folge im Dursysteme	63
Harmonische Bestimmung für die Folge im Mollsysteme und im Moll-Dursysteme	—
Accordfolge	64
Dissonanz (Vorhalt)	74
Septimenaccord	76
Auflösung der Dissonanz	86
1) Im Vorhalte	—
2) Im Septimenaccorde	89

	Seite
Stimmenfortschreitung für die Septimenharmonie	99
Folge von Septimenaccorden	105
Septimenaccorde des in sich übergehenden Tonartsystemes	113
I. Dominant-Septimenaccord	—
II. Septimenaccord auf der Ober-Dominant-Terz	127
a) In der Dur-Tonart	—
b) „ „ Moll-Tonart	131
III. Septimenaccord auf der Ober-Dominant-Quint	134
Verschiedenheit der Dissonanzwirkung	135
Chromatische Auflösung der Dissonanz	140
Wesentliche Verschiedenheit der Septimenharmonie des unverwendeten und des verwendeten Systemes in Be- zug auf die Accordlage	143
Septimenaccorde, welche durch die Grenzverbindung des übergreifenden Tonartsystemes entstehen	147
Der übermässige Dreiklang und sein Vorkommen im Septi- menaccorde	154
Die sogenannten Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen- Accorde betreffend. Orgelpunct	158
Nonenvorhalt vor dem Basstone	161
Durchgangstöne	163
a) Diatonische	—
b) Chromatische	164
Modulation	173
Enharmonische Verwechslung	196
Schluss	207
 II. METRIK	 221
Metrum und Rhythmus	223
Metrum	—
I. Zweizeitiges. (Octav.)	—
II. Dreizeitiges. (Quint.)	225
III. Vierzeitiges. (Terz.)	227
Unterschied des doppel-zweizeitigen und des vierzeitigen Metruns	229
Fünf- und siebenzeitige Formation, als zusammengesetzte, unorganische	231
Combinirtes Metrum	235

	Seite
Accent	241
Gliederaccent.	
a) Im zweizeitigen Metrum	—
b) „ dreizeitigen „	—
c) „ vierzeitigen „	—
Combinirte Accente	242
a) Zweifach, im dreizeitigen Metrum.	243
b) Dreifach, im vierzeitigen „	244
Dur- und Moll-Begriff als metrische Bestimmung	248
Accente die aus dieser doppelten Bestimmung hervor- gehen	249
a) Im zweizeitigen Metrum	—
b) „ doppel-zweizeitigen Metrum	250
c) „ dreizeitigen Metrum, auf das doppel-zweizei- tge bezogen	253
d) Im vierzeitigen Metrum	270
Zusammenfassende Darstellung aller Accentbestimmungen im zweizeitigen, doppel-zweizeitigen, drei- und vier- zeitigen Metrum	276
I. Accente des zweizeitigen Metrums	277
II. „ „ doppel-zweizeitigen Metrums	—
III. „ „ dreizeitigen Metrums	278
IV. „ „ vierzeitigen „	279
Accente im combinirten Metrum	288
Rhythmus im Metrum	293
Der rhythmische Schluss	294
Erfüllung der metrischen Form. Pause	298
a) Im zweizeitigen Metrum	—
b) „ dreizeitigen „	299
c) „ vierzeitigen „	300
Fernere vergleichende Zusammenstellung der harmonischen und metrischen Bestimmungsmomente	303
Metrische Bildung nach Innen und Aussen.	308
Ungleichzeitige Gliederung des metrischen Gliedes.	
Die metrischen Bestimmungen mit dem Räumlichen verglichen	313
Positive und negative Form der ungleichzeitigen Glie- derung	321

	Seite
Die drei Momente der ungleichzeitigen Gliederung, entsprechend den drei metrischen Momenten der zwei-, drei- und vierzeitigen Einheit; ebenso den harmonischen der Octav, Quint und Terz	323
Die punctirte Bewegung	329
Analoges in harmonisch-melodischer Bestimmung . . .	331
Analoges in der räumlichen Bestimmung	332
<i>Sprachmetrum</i> . Fuss. — Versmaass. Dipodie — Tripodie — Tetrapodie. Dimeter — Trimeter — Tetrameter . .	334
Rhythmische Gliederung des Fusses. Spondeus; Trochäus — Jambus; Daktylus — Anapäst	337
Unterschied des metrischen und rhythmischen oder des spondeischen und trochäischen Daktylus	344
Die metrische Bezeichnung	352
Katalektisches und akatalektisches Metrum.	
Die sprach-metrische und die musikalisch-metrische Ausführung	358
Quantität und Accent.	
Unterschied des antiken und des modernen Verses . .	361
III. METRISCHE HARMONIK. HARMONISCHE METRIK . . .	369
Harmonisch-metrische Bestimmung	371
Metrische Stellung der Dissonanz	377
a) Im Vorhaltsaccorde	378
b) „ Septimenaccorde.	
α) Im unverwendeten Tonartsysteme.	—
β) „ verwendeten Tonartsysteme	380
Uebersicht des Vorstehenden über metrische Dissonanzstellung	384
Die Dissonanz im drei- und vierzeitigen Metrum	386
Synkope	388
Der metrisch-synkopirten Reihe entspricht harmonisch die Folge verketteter Septimenaccorde	392

EINLEITUNG.

Es war immer gebräuchlich, den Lehrbüchern des Generalbasses und der Composition ein akustisches Capitel vorangehen zu lassen. In diesem werden die Verhältnisse der Intervalle in bekannter Weise nach Schwingungszahl oder nach Saitenlänge dargelegt: Das Verhältniss der Octav als 4 : 2; der Quint, 2 : 3; der Quart, 3 : 4; der grossen Terz, 4 : 5; der kleinen Terz, 5 : 6; der grossen Secund, 8 : 9 und 9 : 10; der kleinen Secund 15 : 16.

Im Schwingungsverhältniss wird die grössere Zahl dem höhern Tone des Intervalles zukommen, im Verhältniss der Saitenlänge wird dieser durch die kleinere Zahl bezeichnet.

Die meisten Theoretiker finden sodann in den Zahlen 1, 3 und 5, in ihren Verdoppelungen, Potenzen und wechselseitigen Producten die Bestimmung aller harmonischen Tonverhältnisse.

Einige suchen dieselbe in der fortlaufenden Zahlenreihe von 1 bis 16 und legen den Gliedern dieser Reihe die Töne auf folgende Weise unter :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16....
c	c	g	c	e	g	b	c	d	e	f	g	a	b	h	c

Die zu den Zahlen 7, 11, 13 und 14 gesetzten Töne wollen allerdings der reinen Intonation nicht entsprechen; *b* wird zu tief, *f* zu hoch, *a* wieder zu tief erscheinen.

Dies nöthigt zu Modification der betreffenden Tonstufen, zu Erhöhung und Vertiefung derselben und man nimmt dabei wohl Veranlassung, vom Unterschiede eines natürlichen und eines künstlichen Tonsystems zu sprechen, wie von dem Unterschiede eines rohen und eines civilisirten Zustandes. —

Manche Autoren haben die obige Reihe auch weiter fortsetzen zu müssen geglaubt und legen den neueintretenden aus der Reihe 4 — 16 noch nicht benannten Zahlen die den diatonischen Tönen zwischenliegenden chromatischen unter, indem sie dann in jener der Zahl 11 den Ton *fis* anstatt des Tones *f* zugetheilt haben, um den letzteren für die Zahl 21, *fis* für die Zahl 22 in Anspruch nehmen zu können:

16	17	18	19	20	21	22	23	24	25.....
c	cis	d	dis	e	f	fis	ges	g	gis

Mit Ausnahme der Bestimmung für den Ton *gis*, die in dieser Reihe durch die Zahl 25 geschieht, entspricht hier nicht eine dem wahren Verhältnisse dieser chromatischen Tonstufen.

Ueber die Theorie, welche in dem Mitklingen der sogenannten Aliquottöne den Grund aller Harmonie nachweisen will, ist nur zu bemerken, dass wenn zu einem angeschlagenen Grundtone die Duodecime und die Decime der Octav sich am vernehmlichsten als mitklingende Töne hören lassen, die übrigen Töne der Reihe, und zwar der in das Unendliche fortgesetzten Reihe, nicht weniger Aliquottöne zu nennen sind und zu den mitklingenden begriffen werden müssen, wie auch die mit den Zahlen 7 und 9 bestimmten Tonstufen nicht selten noch ganz deutlich als mitklingende vernommen werden.

Zudem ergibt sich hier, wenn auch allein das Mitklingen der Töne der ersten vier Zahlen, als das vernehmlichste in Anschlag gebracht wird, nur die Harmonie des Durdrei-

klanges. Der Molldreiklang ist in der fortgesetzten Reihe zwar aufzufinden, in der Verbindung der Glieder: 40, 42 und 45, als *e*, *g* und *h*; da er hier aber nicht von der zuerst als Grundton angenommenen Einheit direct ausgeht, auch die Zwischenglieder 41, 43 und 44 zu übergehen nöthigen würde, so glaubt man nach dieser Lehre sich weniger berechtigt, ihn als natürliche Production und dem Durdreiklange ebenbürtig zu achten, und hat den Molldreiklang, dem »natürlichen« Durdreiklange gegenüber, einen »künstlichen« genannt. —

Wenn wir von dieser Aliquoten-Theorie wohl absehen dürfen, so offenbart auch die vorhergehend bezeichnete, die in der arithmetisch fortgesetzten Zahlenreihe den Aufschluss der Harmonie zu finden meint, in dieser ersten Annahme schon entschieden Unwahres, mit der Beschaffenheit des musikalisch-Natürlichen nicht Uebereinstimmendes.

Besser dürfte sich die Ansicht bewähren, dass alle unsere harmonischen Bestimmungen aus den Zahlen 4, 3 und 5, ihren Verdoppelungen, Potenzen und wechselseitigen Producten hervorgehen. Diese Annahme enthält Nichts der Wirklichkeit widersprechendes; sie hat aber auf keine Weise noch zu einer weiteren Erklärung der Harmonie geführt.

Die aus diesen Bedingungen resultirende Zahlenreihe:

1 2 3 4 5 6 8 9 10 12 15 16 18 20 24 25....

c c g c e g c d e g h c d e g gis

scheidet zwar die unharmonischen Töne der arithmetischen aus; sie producirt aber nur die nach der Oberdominantseite gelegenen harmonischen: es kann in ihr nie die Unterquint zum Vorschein kommen. Ferner gewährt sie noch nicht einmal eine fest abgrenzende Bestimmung für den Dreiklang; eben so wenig ist für consonante und dissonante Intervalle ein schlagender Unterschied nachgewiesen: denn wenn dieser letztere nur durch ein Mehr oder Weniger der »Einfachheit« oder »Fasslichkeit« des Klangverhältnisses begründet sein soll, wie so oft gesagt und nachgesprochen

worden ist, so bedarf es nur der schlichtesten Wahrnehmung, um zu erfahren, dass zwischen Consonanz und Dissonanz eine andere als eine blosser Gradverschiedenheit besteht. Wenn wir die Töne der Verhältnisse 2:3, 4:5, 5:6 als consonante Intervalle, als Uebereinstimmung je zweier Klänge vernehmen, die Töne der Verhältnisse 8:9, 9:10, 15:16 aber als Intervalle, die entschieden nicht consonant, nicht zusammenstimmend sind und in ihrem Zusammenklänge nicht fortbestehen können, wie es die der vorhergehenden Verhältnisse können, so wird von einem Mehr oder Weniger von Fasslichkeit allein, von einem nur quantitativen Unterschiede unter den Verhältnissen dieser Intervalle nicht die Rede sein können, es wird ein qualitativer nachzuweisen sein.

Wo nun diese ersten Bestimmungen noch fehlen, da dürfen wir eine theoretische Begründung der Harmonie im weiteren Sinne, eine Begründung für das Gesetzmässige der Accordverbindungen, der Folge von Accorden, aus solchen akustischen Verhältnissangaben allein wohl nicht erwarten.

So sehen wir aber auch, dass jenes akustische Eingangscapitel in den Lehrbüchern von der darauf folgenden Accord- oder Harmonielehre immer gänzlich wieder verlassen wird. Dasselbe ist dem Buche als Anfang vorgesetzt, sein Inhalt kann aber in keiner Weise als Eingang der Lehre, als ein Princip gelten, aus welchem das darauf Folgende sich naturgemäss entwickle, und es hat weder das Wahre noch das Falsche der akustischen Voraussetzung einen weiteren Einfluss auf die Lehre selbst, was in Rücksicht des Unwahren und Halbwahren jener Voraussetzungen der Lehre allerdings nur zum Vortheil gereichen kann.

Es wird aber immer nicht in Abrede zu stellen sein, dass eine solche Lehre zwei Anfänge hat: einen verlassenen, aufgegebenen, und einen fortgesetzten.

Jenen ersten verlassenen Anfang in einem Sinne zu fassen und darzustellen, dass er wirklicher Anfang werde, der dahin leitet, wo die praktische Harmonie- und Compositionslehre ihren Anfang nimmt, und der als wirklicher Anfang auch fortwirkend in jeder Weiterbildung nur eine Entfaltung oder eine Weiterverzweigung seiner selbst ist und erkennen lassen muss, das ist der Zweck des gegenwärtigen Versuches.

Der Inhalt dieses Buches kommt mit keiner praktischen Compositionslehre wesentlich in Collision, sofern diese nicht Unrichtiges lehrt. Noch weniger aber darf er mit dem collidiren, was dem gesunden Menschensinne musikalisch gesund und natürlich erscheint, mit dem, was wir, wenn auch nicht immer und überall in den Regeln der Lehrbücher für die Composition, doch in den gesunden Compositionen selbst immer und überall wiederfinden.

Alles theoretisch bereits Nachgewiesene und praktisch Bestätigte der physikalischen Klang- und Intervallen-Lehre wird hier als bekannt vorausgesetzt werden. Ebenso müssen wir auch die Kenntniss des gesammten praktischen Musikgebietes im Ganzen und in seinen einzelnen Theilen voraussetzen dürfen: die praktische Kenntniss der Harmonie und Metrik, Beider nach allen Momenten ihres äusseren Erscheinens, sowie die Kenntniss der gebräuchlichen technischen Benennungen für alle in diese Gebiete einschlagenden Gegenstände; denn es ist die Absicht nicht, eine Unterweisung in diesen Dingen, ihrem äusseren Vorkommen und ihrer künstlerischen Anwendung nach, oder für dieselbe hier geben zu wollen, — wir haben für diesen Zweck an den verschiedenartigsten mehr oder minder guten und gründlichen Werken keinen Mangel — sondern vielmehr ist die Absicht, eine natürliche Begründung des harmonisch-metrisch Gesetzmässigen zu suchen, das Princip, aus welchem die mannigfaltigen Aeusserungen nach allen Seiten als von innen heraus bestimmte

hervorgehen und sich entwickelnd gestalten zu den uns bekannten, uns wieder innerlich ansprechenden Erscheinungen.

Dieses Gestaltungsprincip wird aber in jedem Momente seines Wirkens an sich nur immer dasselbe sein und bleiben können. In den weitesten Verhältnissen des ausgebreiteten Tonwerkes, sofern dieses ein einiges Ganze ist, wie in der engsten Einzelheit, im kleinsten Glied desselben, in allen Momenten seines harmonisch-melodischen, wie auch seines metrisch-rhythmischen Daseins wird immer nur das eine Gesetz für die richtige, die verständliche Bildung nachzuweisen sein; das eben auch wieder nicht ein ausschliesslich musikalisches wird sein können, sondern vielmehr nur das ganz allgemeine, das überall wirkende Bildungsgesetz in seiner zu musikalischer, d. h. zu harmonisch-melodischer, metrisch-rhythmischer Erscheinung gelangenden Wirksamkeit.

Die Musik ist in ihrem Ausdruck allgemein verständlich. Sie ist es nicht für den Musiker allein, sie ist es für den menschlichen Gemeinsinn. Auch ist die Musik nicht von grundverschiedener Beschaffenheit im Volkslied und in der Bach'schen Fuge, oder Beethovenschen Symphonie. Wenn der Inhalt des complicirteren Kunstwerkes sein Verständniss erschweren kann, so sind es doch immer dieselben im Einzelnen allgemein verständlichen Ausdrucksmittel, durch welche das grösste, wie das kleinste Musikstück zu uns spricht, in einer Sprache sich uns mittheilt, zu der wir die Worte und die Grammatik nicht erst zu lernen nöthig haben. Der Dreiklang ist für den Ungebildeten, wie für den Gebildeten consonant; die Dissonanz bedarf für den Nichtmusiker wie für den Musiker einer Auflösung; die Discordanz ist für jedes Ohr etwas Sinnloses.

In keiner andern Art der Wahrnehmung wird auch wie in der akustischen das Elementare des Ausdruckes mit so

mathematischer Bestimmtheit gegeben und aufgefasst. Es erfordert einen geübten Blick, die Richtigkeit optischer Bestimmungen und Verhältnisse zu beurtheilen; für die akustischen ist jedes gesunde Ohr ein untrüglicher Richter. Um über die Reinheit der musikalischen Intervalle zu urtheilen, bedarf es keiner technischen Virtuosität; das Gefühl dafür ist uns angeboren, es ist mit der Natur des menschlich-vernünftigen Daseins gegeben.

Was musikalisch unzulässig ist, das ist es nicht aus dem Grunde, weil es einer vom Musiker bestimmten Regel entgegen, sondern weil es einem, dem Musiker vom Menschen gegebenen, natürlichen Gesetz zuwider, weil es logisch unwahr, von innerem Widerspruche ist. Der musikalische Fehler ist ein logischer Fehler, ein Fehler für den allgemeinen Menschen-sinn, nicht für einen musikalischen Sinn insbesondere. Die Regeln des musikalischen Satzes auf ihre wesentliche Bedeutung zurückgeführt, sind nur die Regeln für das gemein Verständliche überhaupt und sind in dieser Bedeutung von einem Jeden zu fassen, da sie nur Allbekanntes in ihm ansprechen.

Der Begriff eines künstlichen Tonsystemes ist ein durchaus nichtiger. Die Musiker haben ebensowenig Intervalle bestimmen und ein Tonsystem erfinden können, als die Sprachgelehrten die Worte der Sprache, mit der sie sprechen und die Satzfügung, in der sie die Satzfügung erklären, erfunden haben: sie sprechen mit der Sprache, die der allgemeine Menscheninn macht. Wie aber die Rede nicht in zusammengesetzten Worten, sondern in auseinander gesetzten besteht, die im Gedanken Eins sind, so ist auch der musikalische Ausdruck, der sich in Folge und Zusammenklang in Tönen auseinander setzt, nur Eins im Inhalte des auszusprechenden musikalischen Gedankens: seine Einzelmomente sind nur Glieder einer organischen Einheit. Von conventionellen Bestimmungen für Accorde, für die Einrich-

tung einer Tonart oder Tonleiter, von willkürlichen Veränderungen, Erhöhungen und Vertiefungen der natürlich gegebenen Tonestufen kann, wiewohl man solches von sonst verständigen Leuten oft sagen hört, vernünftiger Weise doch immer keine Rede sein.

Was nicht auf allgemeiner, überall gültiger Bestimmung beruhet, könnte nicht überall und allgemein verstanden werden.

Das musikalisch Richtige, Correcte, spricht uns menschlich verständlich an.

Das Fehlerhafte spricht uns nicht als Ausdruck für etwas Fehlerhaftes an, sondern es spricht uns eben gar nicht an, es findet keinen Anklang in unserem Innern. Wir können es nicht verstehen, denn es hat keinen verständlichen Sinn. Könnte das Incorrecte Ausdruck sein für das Fehlerhafte, für das Böse, das Hässliche, so würde es nicht ausgeschlossen werden müssen von den Mitteln ästhetischer Darstellung. So wenig aber der Maler durch absichtliche Verzeichnung wird einer künstlerischen Intention nachkommen wollen, ebensowenig wird der Musiker das Incorrecte zum Zweck charakteristischer Darstellung anwenden können; wie die Anekdote von einem Componisten erzählt, der die Worte: »Da ist keiner unter uns, der Gutes thue« durch eine Reihe von Quintparallelen passend auszudrücken geglaubt hat. Hier ist es nur allein der Componist, der nicht Gutes thut, jede Quint für sich thut ganz was sie soll.

Die Richtigkeit, die Correctheit des Satzes ist die Bedingung, unter der überhaupt erst ein Sinn ausgesprochen werden kann.

Diese Richtigkeit, d. i. Vernünftigkeit der musikalischen Gestaltung hat zu ihrem Formationsgesetz die Einheit mit dem Gegensatze ihrer selbst und der Aufhebung dieses Gegensatzes: — die unmittelbare Einheit, die durch ein

Moment der Entzweiung mit sich zu vermittelter Einheit übergeht. Dieser Process kann sich nur immer wiederholen an dem, was als unmittelbare Einheit gesetzt ist, oder als Resultat eines vorhergegangenen Processes gegeben wird. So wird die Einheit des Klanges mit sich selbst vermittelt den Dreiklang, die Einheit des Dreiklanges mit sich selbst vermittelt die Tonart entstehen lassen. Allein auch der Klang selbst ist schon eine solche aus sich getretene, mit sich selbst vermittelte Einheit, wie alles Wirkliche schon immer ein In-sich- und Ausser-sich-sein als Eins enthält oder ist.

Den vollen Begriff dieses Gestaltungsprocesses an ihm selbst zur Anschauung bringen zu wollen, würde ein vergebliches Bemühen sein. Er wird sich aber, wie wir hoffen dürfen, in seinem Wirken im Verlaufe der folgenden Untersuchungen bald deutlich und deutlicher heraus- und als das waltende Princip feststellen, als das Wesen jeder verständlichen Bildung und zugleich auch als das Verständniß selbst für jede solche.

Vom Anfange herein dürfte man vielleicht ausführlicheres Verweilen und beweisführende Begründung des zuerst nur apodiktisch Ausgesprochenen wünschen und erwarten. So z. B. wenn gesagt wird: »es gibt drei Intervalle: Octav, Quint und Terz«, wenn von diesen Intervallen gesagt wird: »sie sind unveränderlich« — ohne weitere Erklärung und Rechtfertigung, warum nur drei und warum nur eben diese drei Intervalle genannt und als unveränderliche genannt werden, da wir doch der Intervalle mehrere und manche Veränderungen an ihnen kennen. Ebenso ist die Bedeutung, welche in den akustischen Verhältnissen dieser Intervalle enthalten ist, zuerst in kürzester Fassung nur eben angesagt, und es würde eine ausführlichere Erörterung beim ersten Eintritt dieses Gegenstandes um so mehr verlangt werden können, als diese Betracht-

tungsweise in der Musiktheorie nicht eine bereits bekannte ist und für die erste Auffassung schwer erscheinen kann.

Die weitere Folge führt aber mit dem sich weiter ausbreitenden Material auch die Veranlassung immer wiederholt herbei, auf diese ersten Bestimmungen zurückzukommen und sie in ihren Wirkungen erklärend nachzuweisen; wie auch der im Einfacheren der Erscheinung am schwersten zu erfassende Sinn sich in der weiteren Entfaltung des zuerst noch im Keime zusammengedrängten Principes von selbst zu leichterem Verständlichkeit auseinander legt.

Wie wir von dem Gesetz einer Progression nicht am einzelnen Gliede, sondern erst an der Folge von Gliedern Kenntniss erlangen können; wenn wir aber die Progression kennen, uns dann auch das einzelne Glied als ein in dieser Reihe gewordenes, das die Bedingungen seines Werdens an sich trägt, erkennbar ist: so wird auch unser musikalisch waltendes Gesetz in der Reihe der Funktionen, in denen es zur Wirksamkeit gelangt, sich erst deutlich erkennbar darstellen; dann aber wird auch wieder das einzelne Moment seines Wirkens in der Reihe von Wirkungen, aus denen das Ganze entsteht, leichtere Fasslichkeit erhalten.

Für den Eingang wird es nur erforderlich sein, von dem Begriffe des Bildungsprocesses in seiner Ganzheit, in der Einheit seiner drei Momente, die wir in erster Aeusserung als die Intervalle der Octav, Quint und Terz kennen lernen, eine innerliche Vorstellung zu gewinnen, von dem Begriffe, der überall derselbe ist und bleibt, in jeder Bildung und Umbildung: dem, dass Etwas, das für die Anschauung zuerst in unmittelbarer Totalität (Octav) besteht, in seinen Gegensatz mit sich (Quint) auseinandertrete, und dieser Gegensatz sich wieder aufhebe, um das Ganze als Eins mit seinem Gegensatze (Terz) als in sich vermitteltes Ganze wieder hervorgehen zu lassen.

In den allgemeinen Sinn dieses Begriffes eingehend,

wird man bald zugeben müssen, dass er nur die Momente alles Erkennens überhaupt in sich zusammenfasst und dass ein Weiteres für die Erkenntniss nicht mehr denkbar ist — eben wie der Zusammenklang etwas Consonantes nicht weiter zulässt, als die Intervalle der Octav, Quint und Terz, die uns bei fernerer Betrachtung werden verwandt ansprechen können den Begriffen des Fühlens, des Verstehens und des gefühlten Verstehens, d. i. als Gefühl, Verstand und Vernunft.

Ueber die Bezeichnung der Töne durch Buchstaben, wie sie hier anzuwenden dienlich war, möchte ein rechtfertigendes Wort vorauszuschicken sein; denn auf den ersten Anblick scheint es allerdings, als ob die Tonbezeichnung mit Noten, die uns musikalisch bekannt anspricht, die wir als klingenden Ausdruck zu lesen gewohnt sind, anschaulicher sein müsste; sie ist aber für unsern Zweck nicht brauchbar.

Die Notenschrift unterscheidet zwar die sogenannt enharmonisch verschiedenen Tonstufen, z. B. *c* und *his*, sie unterscheidet aber nicht die in dem bekannten Verhältniss 80 : 84 verschiedenen: sie hat keinen Unterschied des Zeichens für die Terz eines Grundtones und dessen vierte Quint, z. B. für *e* als Terz von *C*, und *E* in der Quintreihe *C-G-D-A-E*.

Wie wesentlich aber und bedeutend diese Unterscheidung für den Begriff des Systems der Harmonie ist und wie nothwendig sie auch in der Bezeichnung sein wird, lässt sich erst aus dem Inhalte des Folgenden zur vollen Evidenz bringen.

Hier wird der Terzton mit kleinen Buchstaben, der gleichnamige Grund- oder Quintton mit grossen Buchstaben bezeichnet, der *C*-Durdreiklang z. B. in erster Lage: *C-e-G*; dessen zweite Lage: *e-G-C*; die dritte: *G-C-e*.

Es wird nur einer geringen Uebung bedürfen, den

durch diese Bezeichnung anschaulich gemachten Unterschied der Terz- und Quinttöne in seiner Bedeutung für die Harmonie wie mit dem Auge, so auch mit dem Gefühle zu fassen.

Was als harmonische Bestimmung in den drei Intervallen der Octav, Quint und Terz und ihren gegenseitigen Beziehungen enthalten ist, das sehen wir in metrischer Bestimmung, der abstracten Bedeutung nach, als zwei-, drei- und viergliedrige Zeiteinheit sich bilden.

Ebenso wiederholt sich der Gegensatz des musikalischen Dur- und Mollbegriffes, auf den hier, auch nur andeutungsweise, noch nicht weiter einzugehen ist, in metrischer Bestimmung als arsisches und thetisches Metrum, als trochäischer und jambischer Rhythmus; wie auch die drei Bestimmungsmomente rhythmisch ebensowohl wie metrisch in jeder Weise wieder zur Erscheinung werden kommen müssen.

Der metrisch-rhythmische Gestaltungsprocess wird dann mit dem harmonisch-melodischen sich zu verbinden haben; wobei aber nicht eine Bestimmung des Einen nothwendig die correspondirende Bestimmung des Andern hervorruft, denn es kann dieselbe Harmonieenfolge metrisch verschiedenste Gestalt annehmen, wie dieselbe metrische Gestaltung sich auch harmonisch auf die verschiedenste Weise verkörpern können. Nur im Dissonanzmoment tritt eine engere Beziehung der metrischen mit der harmonischen Bestimmung ein.

Wie die Gestaltungsverschiedenheit nun aber erst in jeder Sphäre an sich, in der harmonischen, wie in der metrischen, dann in der Combination beider Sphären eine unendliche sein muss, so wird man nicht erwarten wollen, dass für eine jede besondere mögliche Erscheinung hier eine theoretische Nachweisung erfolge; wenn aber der allgemeine Begriff den Gang der Bildungsweise überhaupt aufschliesst,

so werden wir auch durch ihn den Aufschluss für jeden Einzelfall im besonderen Vorkommen leicht erlangen können. Für unsern Zweck, der hauptsächlich das Allgemeine im Besonderen, den Theil nur in Bezug auf sein Ganzes erklärend darlegen möchte, kann die Untersuchung in das Besondere nur so weit eingehen, als es zur Erklärung des Allgemeinen in ihm erforderlich ist; sie entlässt es, wo es die Bestimmung für seine Art gefunden hat, zu anderweiter specieller und praktischer Betrachtung, die hier nicht aufzunehmen ist.

So ist auch ein letzter Abschluss für diese Lehre in ihr selbst nicht möglich. Sie hat ihren Schluss im Gesamtbegriffe des Ganzen, wie der Begriff in diesem sich auseinander legt und ebenso wieder in jedem Einzelnen concentrirt enthalten ist. Die Lehre bleibt, so weit sie auch fortgeführt, soweit das Ende hinausgesetzt werden möge, immer ohne Schluss, und wird es ihrer Natur nach bleiben müssen, wenn sie das organische Wirken und Weben in seiner lebendigen Fortbildung entfalten und darlegen soll.

Wie die organische Lehre kein Ende hat, so hat sie auch keinen Anfang. Beides ist überall zu suchen und nirgends zu finden, da das Aeusserlich-äusserste, wie das Innerlich-innerste nur dasselbe Eine in sich ist. So würde eine Theorie für die Gegenstände des Musikgebietes, wie sie hier mit der Untersuchung der Klangerscheinung beginnt, ebensowohl auch von einer metrischen Manifestation des Begriffes, von der letzten rhythmischen, dem trochäischen Daktylus, ihren Ausgang nehmen können, um im Fortgange auf jene hier zuerst betrachtete Klangerscheinung als letzte zu gelangen. Im organischen Begriffe ist jeder Anfang auch Ende und damit ist der Begriff eben ein endlich-unendlicher, weil jedes Ende auch Anfang in ihm ist: wie der Keim nur in der Frucht enthalten und die Frucht nur aus dem Keime entstanden sein kann. So lehrt uns die

Metrik, dass der Schluss allezeit auf ein metrisch erstes Moment fällt, dass das Ende nur immer wieder ein Anfang sein kann.

Wir müssen aber diese theoretische Betrachtungsweise unterscheiden von der Theorie, die unmittelbar in die Praxis eingreift: die Theorie der harmonischen und metrischen Gestaltung an sich, von der Theorie der Tonsetzkunst.

Für die künstlerische Werkthätigkeit ist das theoretische Wissen und Verstehen der inneren endlich-unendlichen Einheit, des Grundwesens der Erscheinung mit seinen verständigen Unterscheidungsmomenten, kein nothwendiges Erforderniss; wie es überhaupt die Wissenschaft nicht ist für die Kunst und ihr Gedeihen.

Ein theoretisches Bewusstsein ist im Acte der poetischen Production, die im Gefühle wurzelt und in innerer Lust schafft und bildet, selbst nicht denkbar.

Aber nicht jenes abstract theoretische nur, auch das kunsttheoretische Bewusstsein ist bei diesem Acte ausgeschlossen.

Man nennt das musikalische wie das malerische Kunst-product »Composition«. — Der Künstler componirt, er setzt zusammen, Töne oder Farben, er componirt nach einem inneren Bilde ein äusseres, dass es mit jenem übereinstimme, das in seiner Wirkung auch jenes wieder in unserm Innern entstehen lassen kann. Durch das innere Bild wird die Wahl der Töne und Farben geleitet und bestimmt, dass ihr Zusammenwirken diesem möglichst entspreche. Es ist vom Künstler nicht Rechenschaft zu verlangen über die Natur der Mittel zu seiner Darstellung; auch nicht über die Natur des innern Bildes selbst: — wenn aber dieses ein harmonisch gefühltes Ganze ist, so werden auch nur harmonisch gefügte Klang- und Farben-Töne es im Aeusseren darstellen und uns versinnlichend mittheilen können. Dem sinnigen Innern kann nur ein sinniges Aeussere entsprechen,

und zu diesem wird das Einzelne sich so zu einem Ganzen fügen und verbinden müssen, wie es aus ihm selbst hervorgegangen sein würde. Nur wie etwas aus der Einheit geworden, kann es wieder Einheit werden, und nur als diese kann etwas als Gefühl und Gedanke uns ansprechen.

Der Musikunkundige wird auf der ihm unbekannten Claviatur die Töne eines Accordes oder einer Melodie, wie er das eine oder andere im Sinne hat, zusammenfinden können, ohne von der harmonischen Bedeutung dieser Töne das Geringste zu wissen. Der Musiker kennt Töne und Accorde, weiss deren harmonische Bedeutung, kennt Regeln für Harmonie und Melodie, für Metrum und Rhythmus, für musikalische Gestaltung in jedem Sinne; das ist es aber alles immer nicht, was ihn bei der poetischen Production leitet und ihn den rechten Ausdruck seiner Gedanken finden lässt: es ist ebenso wie bei dem Musikunkundigen, der seinen Accord oder seine Melodie sich aus den Tönen des Clavieres zusammensucht, das Verlangen, mit einem innerlich Gefühlten das äusserlich Dargestellte übereinstimmend zu machen, dass es jenes selbst werde.

Die kunsttheoretische Kenntniss wird der technischen Befähigung Hülfe leisten können, überhaupt dem Künstler erst die Durchbildung verleihen, die ihn zum Meister macht; bei der Production selbst hat sie unmittelbar keinen Antheil. — An das Wissen wird der Künstler wenigstens nur dann erst sich wenden, wenn das unmittelbare Können ihn verlässt, wenn das Rechte sich nicht mehr unge sucht einstellen will und wenn er über die eigene Unklarheit Klarheit suchen muss.

Das sind nicht die glücklichsten Momente des Producirens und der Production; sie stellen sich aber ein, — dem Nichtwissenden zur Verzweiflung am Gelingen, dem Wissenden zum Nachdenken und zu bewusster Ausmittlung des Gesuchten.

Auch hier wird das technische Wissen der Austübung näher stehen, unmittelbarer in sie eingreifen, als das allgemeine oder das Wissen des Allgemeinen: die Regel wird früher zu Rathe gezogen werden, als das Gesetz. Das Wissen des Gesetzes wird aber in gleicher Weise dem technischen Wissen Klarheit und Sicherheit verleihen können, wie dieses der praktischen Austübung zu Hülfe kommt.

Zu einer wissenschaftlichen Erkenntniss auf musikalischem Gebiete möchte das Gegenwärtige Anregung und Anfang sein.
