

The Center for Research Libraries scans to provide digital delivery of its holdings. In some cases problems with the quality of the original document or microfilm reproduction may result in a lower quality scan, but it will be legible. In some cases pages may be damaged or missing. Files include OCR (machine searchable text) when the quality of the scan and the language or format of the text allows.

If preferred, you may request a loan by contacting Center for Research Libraries through your Interlibrary Loan Office.

Rights and usage

Materials digitized by the Center for Research Libraries are intended for the personal educational and research use of students, scholars, and other researchers of the CRL member community. Copyrighted images and texts are not to be reproduced, displayed, distributed, broadcast, or downloaded for other purposes without the expressed, written permission of the copyright owner.

Center for Research Libraries

Scan Date: July 19, 2011

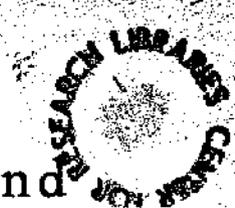
Identifier: d-e-000098



Center *for* Research Libraries

.....
GLOBAL RESOURCES NETWORK

P-00302286



Dur- und Moll-Problem und
Erweiterung der Tonalität

ABHANDLUNG

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I

DER

UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON

RICHARD EIDENBENZ

AUS ZÜRICH

GENEHMIGT AUF ANTRAG VON HERRN DR. F. GYSELI, P. D.

THE LIBRARY OF THE
MAY 1 1931
UNIVERSITY OF ILLINOIS

BUCHDRUCKEREI C. SCHULZE & CO., G. M. B. H., GRÄFENHAINICHEN

1927.



Inhalt

	Seite
Dur- und Moll-Problem	1
Erweiterung der Tonalität	
Analysen	

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS
MAY 1 1931



Dur- und Moll-Problem

Das Hauptproblem der Harmonielehre ist die Beziehung der Akkorde auf ein Zentrum, die Tonika.

Was die ihrem Wesen nach deskriptive und schematische Generalbaßlehre nur unklar zum Ausdruck bringen konnte, das hat Hugo Riemann scharf und klar herausgearbeitet: Tonika, Dominante, und Subdominante, als die drei Funktionen der Tonalität, bilden den Kern aller Harmoniebewegung. Damit ist erst eine feste wissenschaftliche Grundlage geschaffen worden, auf die gestützt man tiefer in das Wesen der harmonischen Erscheinungen der Musik eindringen konnte.

So anerkannt nun dies hohe Verdienst Riemanns ist, um so schärfer wurde der andere Hauptpfeiler seiner Theorie angegriffen: die Lehre von der dualen Natur der Harmonie, der Polarität von Dur und Moll. Einen wirklichen Mangel in dieser Lehre weist Ernst Kurth auf, nämlich daß Riemann den Dur-Moll-Gegensatz auf diejenigen Dreiklänge verlegt, deren Grundtöne um eine Quinte voneinander absteigen, da sie eben nach der dualen Auffassung von einem gemeinsamen Ton als Prim in entgegengesetzter Richtung symmetrisch ausgehen (z. B. C-Dur und f-Moll:

←————→

f-as-c-e-g). Nun, sagt Ernst Kurth, bestehe aber zwischen diesen

Moll Dur
zwei Dreiklängen gar kein ausgesprochener Gegensatz; ein solcher liege vielmehr zwischen den beiden Dreiklängen gegensätzlichen Klanggeschlechts, die die Töne der Prim und Quint gemeinsam haben, so z. B. C-Dur und c-Moll, die sich nur in einem einzigen Tone, in der Terz, voneinander unterscheiden (e, es). Gerade in diesem klanglich relativ geringen Unterschied eines Halbtones liegt aber ein höchst bedeutender Gegensatz, den der Musiker beim Akkordschritt C-Dur-c-Moll als einen plötzlichen Übergang gleich-

sam aus einer hellen, freudigen in eine ganz anders geartete, ernste, dunkle Welt empfunden. In diesem Sinne ist, wie auch Ernst Kurth betont, der Gegensatz der beiden Klänge unzählige Male von den Meistern der Tonkunst zu den tiefsten Wirkungen verwendet worden (Ernst Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 2. Aufl. S. 81—83). Der eigentliche Dur-Moll-Gegensatz kann also einleuchtenderweise nur zwischen den beiden Klängen gleichen Grundtones gesucht werden. Dieser Einwand gegen die Auffassung von Riemann muß somit als durchaus stichhaltig gelten.

Nun hat aber Riemann selber für das Verhältnis von C-Dur zu c-Moll den heute gebräuchlichen Namen „Variante“ geprägt. Er stellt indessen in seinem Handbuch der Harmonielehre (6. Aufl. S. 75—76) die Behauptung auf, daß die Ersetzung der Tonika durch ihre Variante die Tonalität antaste und vom Ohr abgelehnt werde, außer wenn sie in chromatischer Stimmführung auftritt. In diesem Falle seien wir aber immer geneigt, in C-Dur die Akkordfolge C-Dur-c-Moll ($c^+ - ^0g$) als $c^+ - c^{3+}$ (C-Dur mit chromatisch zu es erniedrigter Terz) zu hören, analog in a-Moll die Folge a-Moll-A-Dur ($^0e - a^+$) als $^0e - e^{III+}$ (a-Moll mit chromatisch zu cis erhöhter Mollterz). Wenn weiter Riemann im Artikel „Variante“ seines Musiklexikons sagt, daß „bei solcher Substitution (sc. der Variante anstelle einer Tonika) gewöhnlich keine eigentliche Modulation stattfindet und mehr nur ein plötzliches Heller- bzw. Dunklerwerden der bleibenden Tonart vorliegt“, so wird klar, daß er überhaupt die Möglichkeit einer direkten Gegenüberstellung der beiden im Variantverhältnis stehenden Klänge negiert und statt dessen in C-Dur für den c-Mollakkord nur ein c^{3+} zulassen will, bzw. in c-Moll für den D-Durakkord nur ein e^{III+} . Immerhin muß Riemann zwei Ausnahmen feststellen (Handbuch der Harmonielehre S. 76): den Durchschluß eines in Moll gehaltenen Stückes — eine ja allgemein bekannte Erscheinung — und die Kontrastierung abgeschlossener kleiner Sätze durch das Variantverhältnis ihrer Tonarten, wie es z. B. im klassischen Menuett so oft vorkommt (Menuett in D-Dur, Trio in d-Moll). Diese beiden Ausnahmen allein zeigen schon deutlich, daß die scharfe Trennung der beiden Varianten, wie sie Riemann will, nicht den tatsächlichen musikalischen Verhältnissen entspricht. An anderer Stelle, im Elementar-schulbuch der Harmonielehre (3. Aufl. S. 181—182), hat nun Riemann doch den wirklichen Verhältnissen Rechnung getragen;

er spricht hier von einer „besonders innigen Verwandtschaft“ der Varianttonarten. Er sagt dann auch ausdrücklich: „Die Variante konkurriert mit der Parallele um den Rang der allernächsten Verwandtschaft“ sc. in bezug auf die Tonika; ja sogar: „... erweisen sich allerdings Variant-Tonarten als noch mehr in derselben Lage des Tongebietes domiziliert als Paralleltonarten und Dominanttonarten“. Mit dieser Auffassung hat Riemann offensichtlich seine ursprüngliche Annahme der Heterogenität der Varianten (C-Dur, c-Moll; a-Moll, A-Dur usw.) preisgegeben. Die Konsequenz, die er unbegreiflicherweise zu ziehen unterließ, wäre eben die natürliche Dur-Moll-Gegensätzlichkeit der Varianten gewesen; diese hätte dann die aus dem System heraus konstruierte, der musikalischen Praxis aber nicht entsprechende Gegensätzlichkeit der im Quintabstand stehenden Dreiklänge (C-Dur, f-Moll) aufgehoben.

Ernst Kurth leitet die Erklärung des Moll direkt aus seiner Durauffassung ab. Diese basiert auf der Anschauung, daß ein Durdreiklang keinen in sich geschlossenen, vollkommenen Ruhezustand („These“, dies die Auffassung von Riemann) bedeutet, sondern daß der Durdreiklang, wie überhaupt jeder Akkord, einen Spannungszustand in sich trägt, und daß in ihm eine Energie wirkt, die ihn aus sich herausstreben läßt. Dieses drängende Moment liegt vor allem in der Terz, dann aber auch in der Quinte, so daß im C-Durakkord das e nach f und das g nach a oder as strebt. Der Durakkord wirkt nach dem Ausdruck von August Halm als „Tendenz“, und zwar zur Subdominante gerichtete. Diese auf physischen Grundkräften aufbauende Erkenntnis des Tonikadurdreiklanges bei Ernst Kurth ist ein bedeutender Fortschritt gegenüber der rein intellektuell-klanglichen Tonikauffassung Riemanns.

Bemerkenswert ist, daß das Phänomen der Tendenz der Tonika zur Subdominante Riemann in einem gewissen Sinne schon bekannt war. In seinem Handbuch der Harmonielehre weist er nämlich an zwei Stellen (S. 54 und 125) sehr nachdrücklich darauf hin, daß es, namentlich für Schüler, schwierig sei, den Schritt C-Dur-f-Dur wirklich als Tonika-Subdominante zu hören. Die Gefahr sei immer groß, ihn als Dominante-Tonika aufzufassen, also eine Modulation vorzunehmen. Aus dieser seiner Beobachtung hat aber Riemann keine weiteren Schlüsse gezogen.

Wie nun der Durakkord, dessen Urbild im Naturklang der ersten fünf Obertöne liegt, für unser musikalisches Empfinden in seiner Terz aufwärts strebt, so besteht nach Ernst Kurth auch in der Mollterz, die von ihm als Alteration der Durterz aufgefaßt wird, eine Spannungsenergie, die in entgegengesetzter Weise abwärts drängt. Ernst Kurth erkennt nun aber für das Moll kein dem Dur analoges Naturklangvorbild an; es wäre dies die Untertonreihe. Der Mollakkord selber ist für ihn nur eine Modifikation des Durakkordes, deren Charakteristikum eben das Abwärtstendieren der Terz ist. Damit gibt Ernst Kurth die primäre, polare Gegensätzlichkeit von Dur und Moll auf und ersetzt sie durch ein sekundäres Abhängigkeitsverhältnis des Moll vom Dur.

Dagegen spricht nun vieles. Halten wir uns nämlich vor Augen, daß bei den einzelnen Völkern die Schätzung von Dur und Moll verschieden ist, indem die einen Dur, die anderen Moll als das Primäre und Normale auffassen, ferner, daß dieses Wertverhältnis im Lauf der Jahrhunderte Schwankungen unterworfen war und noch ist, und daß sich in Zukunft eine Musikepoche denken läßt, die in ihrer Praxis Dur und Moll gleichwertig ausprägen könnte: in Anbetracht all dieser Umstände müssen wir Dur und Moll der objektiven Möglichkeit nach als gleichwertige Ausdrucksformen gegensätzlicher Empfindungsinhalte erkennen. Die akustische Tatsache andererseits, daß die Obertonreihe unserm Ohr klar vernehmbar ist, ja sich uns geradezu aufdrängt, während die Untertonreihe ihre Existenz nur indirekt durch die Phänomene des Mittönens und der Kombinationstöne verrät und als solche vom Ohr nicht wahrgenommen werden kann — diese Tatsache ist noch kein Grund, dem Dur für das musikalisches Empfinden unbedingt die erste Stelle zuzuschreiben. Bekanntermaßen ist das musikalisches Empfinden ja nicht in bedingungsloser Abhängigkeit von den akustischen Erscheinungen, sondern es lehnt sich frei an diese an und verwendet sie nach eigener psychologischer Gesetzmäßigkeit. Mag nun der Unterschied zwischen der Ober- und Untertonreihe in bezug auf die Art dieser akustischen Manifestation noch so groß sein, so ergibt sich daraus immerhin noch nicht die Berechtigung, die Untertonreihe als klangliches Urbild des Moll überhaupt zu negieren. Freilich, sobald wir uns Ernst Kurths Auffassung von den energetischen Strömungen, die alle Klänge durchziehen, zu eigen machen, so bedeuten Ober- und Untertonreihe für den Dur- bzw. Mollakkord nicht mehr, wie bei

Riemann die starr feststehende Klangform, sondern gleichsam nur noch eine klangliche Unterlage, eine Stütze, auf der sich der durch die psychischen Energien erst Leben gewinnende Akkord aufbaut.

Die Gleichwertigkeit von Dur und Moll läßt sich theoretisch wohl nur in einem dualistischen System zum Ausdruck bringen, das aber nicht, wie dasjenige von Riemann C-Dur und f-Moll einander gegenüberstellt, sondern direkt C-Dur und c-Moll. Versuchen wir diesen Weg einzuschlagen, und zwar indem wir nicht von rein klanglichen Verhältnissen ausgehen, sondern auf den von Ernst Kurth erkannten psychisch-energetischen Kräfteverhältnissen aufbauen.

Im C-Durakkord tendiert die Terz e aufwärts nach f; ihr entspricht die abwärts nach d strebende c-Mollterz es. Wie nun im C-Durakkord das g, parallel zu e-f, nach as oder a strebt, so muß man annehmen, daß analog im Tone c des c-Mollakkordes, parallel zu es-d, eine abwärts nach h oder b gerichtete Spannung vorhanden ist. Denn streben im C-Durakkord zwei Töne einheitlich aufwärts, so ist es nicht einleuchtend, warum dann im c-Mollakkord nur ein einziger Ton abwärts streben sollte, wie Ernst Kurth annimmt. In diesem Falle würde nämlich die Realisierung der Tendenz des Tones es durch das Abwärtsgehen nach d zur Folge haben, daß der erreichte Ton d, der ja eine Entspannung bedeutet, jetzt als Dissonanz dem feststehenden Grundton c gegenüber treten müßte. Es ist klar, daß bei den aus solcher Auffassung sich ergebenden Verhältnissen die in sich geschlossene einheitliche Konsonanz dahinfallen muß; der c-Mollakkord wird dann geradezu zu einer scheinkonsonanten Vorhaltsbildung, die auf das dissonante Gebilde c : d : g bezogen ist (s. Beispiel 1).

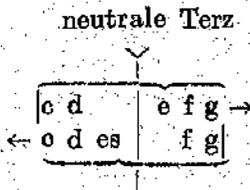
Sobald wir aber in Analogie zu Dur im c-Mollakkord auch den Ton o als abwärtsstrebend auffassen, fällt jeglicher Widerspruch dahin. Wir kommen dann zu dem Resultat: In gleicher Weise wie der C-Durakkord aufwärts nach f-Moll bzw. F-Dur, so strebt der c-Mollakkord abwärts nach G-Dur bzw. g-Moll. Der unterdominanten, aufwärts gerichteten Tendenz des Dur entspricht in Moll eine abwärts zur Oberdominante gerichtete. Wie im C-Durakkord, so streben auch in der C-Durtonleiter die beiden Töne e und g aufwärts. Überhaupt ist der natürliche energetische Verlauf der

Durtonleiter das Aufwärtsgehen von der Prim zur Oberoktave, denn dieses ist das Spiegelbild der grundlegenden Kadenz der drei Funktionen: $T^+ - S^+ - D^+ - T^+$. In der C-Durakala werden die beiden ersten Schritte c-d-e im Sinne des C-Durakkordes verstanden. In e wird die Tendenz nach f, zur Subdominante wirksam; die Töne f-g-a werden im Sinne der Subdominante F-Dur aufgefaßt. Im Tone h tritt der Subdominante scharf gegensätzlich die Dominante G-Dur gegenüber, die das Gegengewicht zur anfänglichen Subdominanttendenz bildet und so einen Ausgleich schafft. In der Oktave \bar{c} endlich tritt die durch den Leitton der Dominante vorbereitete Tonika C-Dur als Entspannung und relativer Ruhezustand ein (s. Beispiel 2a).

Wie nun aber die C-Durakala mit c beginnt und über die beiden aufwärts strebenden, dem C-Durakkord angehörigen Töne e und g führend in der Oberoktave \bar{c} endigt, so muß in strenger Analogie die c-Mollskala mit dem Tone \bar{g} beginnen und über die beiden abwärts strebenden Töne des c-Mollakkordes, es und e, zur Unteroktave g führen. Die c-Molltonleiter wird demnach von oben nach unten gelesen und lautet: g-f-es-d-c-b-as-g. In dieser Tonleiter finden wir abwärts gerichtet genau dieselben Verhältnisse wie oben beim aufwärtsgerichteten C-Dur. Die beiden ersten Schritte g-f-es liegen noch im Rahmen des c-Molltonika; in es wird aber die in der Tonika vorhandene Tendenz zur Molldominante g-Moll wirksam. Dieser letzteren gehören nun die beiden nächsten Skalenschritte d-c-b an. Der Ton as ist Terz der Mollsubdominante f-Moll und strebt als Leitton in die Unteroktave g, welche Hauptton der abschließenden c-Molltonika ist (s. Beispiel 2b). Entsprechend der C-Durkadenz $c^+ - f^+ - g^+ - c^+$ haben wir hier eine Kadenz von lauter Mollakkorden $^{\flat}g - ^{\flat}d - ^{\flat}e - ^{\flat}g = ^{\flat}T - ^{\flat}D - ^{\flat}S - ^{\flat}T$. Die im Akkordschritt c-Moll-g-Moll realisierende Dominanttendenz der Molltonika wird durch das gegensätzliche f-Moll ausgeglichen, das einerseits wieder zur Tonika c-Moll zurückstrebt und so den Kadenzvorgang abrundet (s. Beispiel 3). Da der Ton g Prim der c-Molltonleiter und zugleich Prim des c-Molldreiklanges ist, muß dessen Grundton c folglich als Mollquint verstanden werden.

Nach alledem gewinnen wir als Resultat die vollständige Polarität zwischen Dur und Moll gleichen Grundtones auf melodischem wie harmonischem Gebiet. Was in Dur aufwärts geht, das geht in Moll abwärts und umgekehrt. Unsere Ergebnisse bestätigen demnach den harmonischen Dualismus. Der Unter-

schied gegenüber dem dualistischen System Riemanns liegt darin, daß dort die Symmetrie von einem einzigen Tone, von der gemeinsamen Prim, nach beiden Seiten ausgeht, während wir hier von einer ineinandergesobenen Symmetrie sprechen müssen. Wir haben nämlich zwei Ausgangspunkte: c für C-Dur und g für c-Moll. Die dazwischenliegende Quintenstrecke e-g wird in C-Dur aufwärts über den Ton e, in c-Moll abwärts über den Ton es durchschritten. Als Symmetriemittelpunkt muß ein mitten zwischen es und e, also auch in der Mitte von c und g liegender Ton angenommen werden. Dieser Ton, die neutrale Terz, ist irrational; er hat für unsere heutige Musikpraxis keine bestimmte Bedeutung.



Wir haben uns jetzt mit dem üblichsten und anscheinend auch einleuchtendsten Einwand, der gegen den harmonischen Dualismus erhoben wird, zu befassen, nämlich daß wir nicht anders könnten, als alle Klänge von unten nach oben hören. Diese Auffassung findet bei Ernst Kurth ihre Begründung darin, daß infolge der musikalischen Schwerkraftswirkung alle höher gelegenen Töne auf dem tiefstgelegenen lasten (Grundlagen des linearen Kontrapunkts S. 93). Nun ist die Abwärtsstruktur der Mollklänge aber auch dann möglich, wenn man das Bestehen einer musikalischen Schwerkraft anerkennt. Wir untersuchen somit jetzt das Verhältnis der Schwerkraftswirkung zu den energetischen Spannungszuständen im Dur- und im Mollakkord. Im C-Durdreiklang ist der Grundton c, auf dem die Terz e und die Quinte g ruhen, auch zugleich der Ton, der bei der energetisch natürlichen Fortschreitung von C-Dur nach f-Moll oder F-Dur bestehen bleibt; er ist der eigentliche Ruhepunkt des C-Durakkordes, sein Drehpunkt in der Tendenz zur Subdominante.

Nehmen wir für o-Moll in genau gleicher Weise wie bei C-Dur an, daß es und g auf dem c lasten, so kommen wir hier zu ganz anderen Ergebnissen. Infolge der energetischen Tendenz streben nun die Töne es und c abwärts. Während also im C-Durdreiklang

der Grundton c sich als der gefestigte, von jeglicher energetischen Tendenz freie Ton des Akkordes erweist, so entbehrt dagegen gerade c als Grundton des c-Molldreiklages ganz dieser Festigkeit, weil es aus sich heraus abwärts strebt. Schon diese Tatsache allein zeigt die Unmöglichkeit, den Ton c hier als Hauptton, als Mollprim zu verstehen; diese Stelle kann einzig dem g zukommen, als dem Tone, der, dem c des C-Durakkordes völlig entsprechend, Ruhe- und Drehpunkt des c-Molldreiklages in der Tendenz zur Oberdominante bildet. Es ist also ein grundlegendes, die beiden Tongeschlechter scharf voneinander scheidendes Merkmal, daß der die gesamte Schwerkraftslast des Akkordes tragende Grundton in Dur ein in sich ruhender, in Moll dagegen ein abwärtsstrebender, haltloser Ton ist. Der „Trauerweidencharakter“ des Molldreiklages beruht wesentlich nicht auf der Abwärtsstruktur des Moll, sondern auf der Abwärtstendenz der Mollterz und der Mollquinte. Es ist ferner festzuhalten, daß im Zusammenhang mit der musikalischen Schwerkraft Aufwärts- und Abwärtstendenz nicht völlig gleichwertig sind. Die Abwärtstendenz ist immer stärker als die Aufwärtstendenz, weil bei ihr die Schwerkraft verstärkend hinzutritt, während der aufwärtsstrebende Ton gerade die Schwerkraft überwinden muß. Der Schritt von c-Moll nach G-Dur oder g-Moll vollzieht sich also entschieden müheloser als der ihm entsprechende Schritt von C-Dur nach f-Moll oder F-Dur.

Wir müssen uns hier ganz von der bisher herrschenden Auffassung lösen, daß der C-Dur- und c-Molldreiklang sich einzig und allein in der Terz voneinander unterscheiden. Die Durprim c ist ein von der Mollquinte c durchaus verschiedener Ton, wenn auch rein klanglich beide zusammenfallen; ebenso unterscheiden sich g als Durquinte und g als Mollprim stark voneinander. Wie für unser musikalisches Empfinden der Durterz e eine ganz bestimmte Spannung zukommt, die aufwärts gerichtet ist und im Schritte nach f ihre Auslösung erfährt, so müssen wir der Durquinte g eine ähnlich geartete Spannung zuschreiben, die sich in der Fortschreitung nach as oder a auslöst. Die Spannung der Terz muß dabei als die stärkere und als die primäre angesehen werden; sie ruft gewissermaßen die sekundäre Quintspannung erst hervor. Die Mollterz es bildet einfach das abwärts gerichtete Gegenstück zur Durterz e; ebenso entspricht die abwärts gerichtete Spannung der Mollquinte c durchaus der sekundären Aufwärtsspannung der Durquinte g. Die Durprim c und die Mollprim g erscheinen nun

zwar beide als tendenzfreie Töne, müssen aber doch als voneinander verschieden betrachtet werden. Wie nämlich das Aufwärtsstreben von Terz und Quinte dem ganzen Dur- bzw. Molldreiklang das Gepräge gibt, indem jener einen aktiven, optimistischen, dieser aber einen passiven, pessimistischen Charakter besitzt, so muß angenommen werden, daß dieser Gesamtcharakter des Akkordes auch in der für sich stehenden Prim vorhanden ist, indem der spezifische Spannungszustand der Durprim ihr einen hellen, freudigen Charakter, derjenige der Mollprim dieser aber einen ernsten, trüben verleiht.

Damit löst sich auch das Problem des harmonisch unbestimmten Anfanges gewisser Musikwerke. Indem wir nämlich einem Einzelton eine bestimmte Art von Spannung geben, setzen wir schon von vorneherein die Tonika fest, die real als vollständiger Dreiklang erst in der Folge erscheint. So erhält z. B. das unisono d zu Anfang der zweiten Symphonie von Beethoven durch die Ausführenden ganz unwillkürlich die spezifische Spannung einer Durprim; der Hörer fühlt sich deshalb schon vom ersten Moment an in D-Dur und empfindet den darauffolgenden D-Durakkord des Holzbläserquartetts nur als das in Erscheinungtreten der vorher schon latent vorhandenen Harmonie. Ganz entsprechend verhält es sich auch mit dem Anfang der Egmont-Ouvertüre. Hier wird das lang ausgehaltene f infolge der bestimmten Spannung vom Hörer ohne weiteres als Mollquinte, als Grundton von f-Moll verstanden. Würde man es aber als Prim von F-Dur auffassen, so müßte der nachfolgende f-Mollakkord der Streicher als Scheinkonsonanz ganz unerwartet wirken, was unmöglich in der Absicht Beethovens gelegen haben kann. Auch das Anfangsmotiv von Beethovens c-Mollsymphonie wird vom Hörer gleich im Sinne von c-Moll verstanden, und nicht etwa, was an sich auch möglich wäre, im Sinne von Es-Dur oder g-Moll, denn die Ausführenden spielen naturgemäß die drei Töne g mit der Spannung der Mollprim und den Ton es mit derjenigen der Mollterz der Tonika c-Moll.

Da nun für unser Musikempfinden der Grundton eines Dreiklanges Träger der Schwerkraft der übrigen Töne ist, bedarf der Grundton des Mollakkordes dringend einer Stützung; seine Abwärtstendenz muß unwirksam gemacht werden, damit das Gefühl einer sicher ruhenden Tonika entstehen kann. Für den Grundton des Durakkordes besteht die Notwendigkeit einer solchen Stützung nicht; immerhin bedeutet seine übliche Verdoppelung

eine natürliche Verdeutlichung des Durcharakters, indem dadurch die dem Durdreiklang angehörenden Töne durch die Obertöne entsprechend verstärkt werden. Die Art der Verdoppelung durch Hinzufügen der Oberoktave der Prim über dem Durdreiklang ist ja im vierstimmigen Satz seit frühester Zeit zur Norm geworden. Der so von c bis \bar{c} reichende C-Durakkord umschreibt mit seinen Grenztönen die C-Durtonleiter und bringt auch dadurch den Charakter des Dur deutlicher zur Geltung. Versuchen wir jetzt in analoger Weise den Molldreiklang durch Verdoppelung seiner Prim, bzw. durch Hinzufügen der Unteroktave der Prim zu verstärken, z. B. in c-Moll $\bar{g} : es : c : g$, abwärts gelesen. Ein Beispiel des Vorkommens dieser Form gibt das Allegretto der siebenten Symphonie von Beethoven, dessen Anfangs- und Schlußakkord a-Moll von e bis e reicht. Das Resultat ist nicht in der Weise befriedigend wie in Dur. Zwar ist diese Akkordform von besonders weicher und schwermütiger Wirkung; sie faßt auch den Umfang der Molltonleiter in sich und bringt so das Wesen des Moll schärfer zum Ausdruck als der einfache Molldreiklang. Trotz alledem erscheint sie energetisch beinahe noch weniger in sich gefestigt als dieser. Der Grund hierfür liegt auf der Hand: Da die Untertöne praktisch nicht hörbar sind, tritt durch die Verstärkung der Mollprim \bar{g} im c Molldreiklang nur die Obertonreihe über \bar{g} , der G-Durakkord, deutlicher hervor. Zu G-Dur als zu seiner Dominante strebt aber gerade der erklingende c-Mollakkord selber hin. Die natürliche Abwärtstendenz des c-Molldreiklanges wird daher bei Verdoppelung der Prim nur gefördert, indem der Zielakkord dieser Tendenz, G-Dur, als Obertonreihe gleichzeitig wirksam ist.

Die einzige Möglichkeit, der Molltonika Halt zu verleihen, ist die Verdoppelung ihres Grundtones selbst. Das so verstärkte c im c-Mollakkord bewirkt nun aber ein Hervortreten seiner C-Dur Obertonreihe und man sollte glauben, daß dadurch der erklingende c-Mollakkord in seinem Bestand gefährdet werde. Es ist aber anzunehmen, daß die störende Durterz e der Obertonreihe durch die reale Mollterz es des erklingenden c-Mollakkordes, die ja selber der Ausgangspunkt einer Es-Dur-Obertonreihe ist, übertönt und außer Wirkung gesetzt wird. Als Folge der Verdoppelung des c erscheint dann nicht mehr ein störender C-Durakkord, sondern nur eine aufwärts gerichtete Durquinte $c-g$. Diese bildet ein ausgleichendes Gegengewicht zum abwärts gerichteten c-Molldreiklang; sie greift gleichsam wie eine stützende Klammer in

dessen Gefüge ein und verleiht ihm den für eine Tonika nötigen festen Halt des Grundtones. In zweiter Linie ergibt sich auch eine Verstärkung der Mollprim g. Darin liegt der Grund, weshalb wir einen Mollakkord, der nur durch Mollterz und verdoppelte Mollquint vertreten ist, dem also gerade sein Hauptton fehlt, dennoch mühelos als solchen verstehen können, in gleicher Weise wie einen Durakkord ohne Durquint, z. B. c:es:ē als c-Moll und c:e:ē als C-Dur. In beiden Fällen wird nämlich der fehlende Ton durch den gleichlautenden, stark mitschwingenden Oberton, ersetzt, wie schon Riemann festgestellt hat.

Mit dieser Annäherung an das Dur braucht der Molldreiklang von seinem eigentlichen Wesen noch nichts aufzugeben. Der verdoppelte Mollgrundton nimmt nun zwar in gewissem Maße die Stabilitätseigenschaften des Durgrundtones an; man könnte sagen, er selber wird vorübergehend zu einer Durprim. Aber nur vorübergehend, solange er die Durstabilität für seine Rolle als Fundament des Molltonikadreiblanks braucht. Sowie die Harmoniebewegung aus der Tonika heraus zur Dominantseite einsetzen will, gelangt auch sofort die natürliche abwärtsgerichtete Spannkraft im Mollgrundton wieder zu ihrer vollen Wirkung, und der stützende Einfluß der Durobertonreihe ist überwunden. Das fortwährende in der Schwebesein bleibt daher immer das Kennzeichen des Mollgrundtones, mag er sich noch so sehr im Durprinzip zu verankern suchen. Es ist nun also möglich, mit diesem dem Dur angeglichenen, verdoppelten Mollgrundton eine reine Mollkadenz zu gestalten (s. Beispiel 4b). Der Mangel dieser Kadenzform liegt aber darin, daß in der Molltonika der höchste und tiefste Ton nicht um eine Oktave, sondern um eine Quinte bzw. Durdezime voneinander abstehen, so daß dieser Akkord keine Umschreibung der von g bis g abwärtsgehenden, natürlichen Molltonleiter bedeutet. In dieser Hinsicht ist die streng durchgeführte Mollkadenz, die überall die Prim zum Grundton hat und verdoppelt, trotz ihres eigenartig schwebenden Wesens entschieden die natürlichere und befriedigendere Form (s. Beispiel 4a).

Hält man nun an der Verdoppelung des Mollgrundtones fest, so ist der einzige Weg, um den Widerspruch zwischen Umfang der Tonleiter und Akkordumfang zu beseitigen, das Aufgeben der Mollprim g als obersten Ton und ihre Ersetzung durch die Mollquint c. Dadurch wird der c-Mollakkord zwar nicht mit den Grenzen der c-Molltonleiter, wohl aber mit denen der C-Durton-

leiter in Übereinstimmung gebracht. Das einzige Moment, das die Haupttonbedeutung der Mollprim im Mollakkord mit verdoppelter Quint noch einigermaßen zum Bewußtsein gebracht hatte, ihre dominierende Stellung eines zu oberst liegenden Melodietones, fällt weg. In der neuen Form der c Molltonika, c : es : g : c ist c der unbedingt dominierende Ton; g wirkt ihm gegenüber ganz sekundär. Das Durprinzip hat also hier die Oberhand über das Mollprinzip gewonnen. Es könnte deshalb naheliegend erscheinen, einen solchen c-Mollakkord im Sinne von Ernst Kurths Mollauffassung zu verstehen und entsprechenderweise c als Prim, g als Quint und es alterierte, abwärtstendierende Terz zu bezeichnen. Dem steht aber gegenüber, daß in der Terz es die Abwärtstendenz noch ungeschwächt vorhanden ist. Es besteht daher weiterhin die Möglichkeit, daß diese Tendenz stark genug hervortritt, um selbst die der Durprim ähnliche Stabilität des c im Akkord c : es : g : c zu überwinden und diesem Tone wieder die ursprüngliche Wirkung einer abwärtsstrebenden Mollquint zu geben. Infolgedessen läßt sich sogar mit der von c bis c reichenden Form des c-Mollakkordes eine reine Mollkadenz durchführen (s. Beispiel 4c). Ein derartiges Kompromiß zwischen Dur und Moll vermag aber nicht zu befriedigen; es hat sich auch historisch nicht verwirklicht. Der neuen Molltonikaform fehlt nun auch jeglicher Zusammenhang mit der ursprünglichen, von g bis g abwärtsgehenden c-Molltonleiter; ferner steht die untergeordnete Stellung der eigentlichen Mollprim g in keinem Verhältnis zu ihrer großen Bedeutung als Drehpunkt in der Tendenz der Molltonika zur Oberdominante. Ausschlaggebend sind aber die Verhältnisse im Tone c. Die völlige Umwandlung der Bedeutung und damit der Spannung dieses Tones, aus einem der tendenzlosen Durprim ähnlichen Zustand in den abwärtsdrängenden Spannungszustand einer Mollquint ist ein so einschneidender Vorgang, daß er unmöglich als Norm gelten, sondern nur ausnahmsweise eintreten kann. Wenn die Tragfähigkeit des Mollgrundtones sich schon nur dadurch erreichen läßt, daß das Durprinzip übermächtig in das Mollprinzip eingreift, so ist es durchaus natürlich, daß die so reichsam gewonnene Stabilität des Molldreiklanges nicht in jedem Moment wieder aufgegeben, sondern im Gegenteil dauernd festgehalten wird.

Die musikgeschichtliche Entwicklung hat daher die andere Möglichkeit gewählt; sie hat das Moll in jeder Beziehung dem Dur angeglichen und es durchgehend parallel zu diesem gestaltet.

C als Prim und g als Quint des c-Molldreiklages wurden theoretisch der C-Durprim und -quint gleichgesetzt und damit C-Dur- und c-Mollakkord nur in der Terz voneinander unterschieden. Die c-Molltonleiter wurde als primär von c bis \bar{e} aufwärtsgehend aufgefaßt; sie unterschied sich von der C-Durtonleiter nur durch die beiden Töne es und as, die sogenannte melodische Molltonleiter aufwärtsgehend sogar nur durch den Ton es. Die Mollterz es wurde als Modifikation der Durterz e verstanden, ihr Abwärtsgerichtetsein kam aber gar nicht zur Geltung. Die klassische Mollkadenz nämlich lautet in c-Moll: c-Moll—f-Moll—G-Dur—c-Moll. Sie ist der Funktionsfolge nach nichts anderes als eine Nachbildung der normalen Durkadenz; statt der Durtonika steht die Molltonika, ferner ist die Dursubdominante durch die Mollsubdominante ersetzt, was ja in der Durkadenz auch vorkommen kann. Wenn wir jetzt die klassische Mollkadenz als energetische Parallelererscheinung zur Durkadenz erklären wollten, so könnten wir die Molltonikaterz es nicht mehr als abwärtstendierend im Sinne von Ernst Kurth verstehen, sondern müßten sie, der Durterz e analog, aufwärts nach f streben lassen. Der Ton es wäre dann einfach als Alteration der Durterz e zu bezeichnen, die aber hier nicht eine Richtungsänderung, sondern nur eine Verdunkelung des Tones bewirkt; die Aufwärtsspannung von es müßte natürlich bedeutend stärker sein als diejenige des Tones e. Unter diesen Voraussetzungen würde dann der c-Mollakkord in ähnlicher Weise aufwärts nach f-Moll streben wie der C-Durakkord. Der Mollsubdominante f-Moll würde als ausgleichendes Gegengewicht die Durdominante G-Dur gegenübertreten, die dann abschließend zur c-Molltonika zurückleiten würde.

Da wir nun aber unsererseits die Abwärtsstruktur des Moll als das ursprünglich Gegebene erkannt haben, gelangen wir zu einer ganz anderen Auffassung der klassischen Mollkadenz. Wir sahen, daß zwischen den einzelnen Tönen eines Dreiklages die engsten energetischen Wechselbeziehungen bestehen, dergestalt, daß der Spannungszustand eines einzelnen Akkordtones gleichsam einen Reflex der Spannung der beiden anderen Töne, oder besser des ganzen Dreiklages in sich trägt. Die Stabilisierung des Mollgrundtones vermag diesen inneren Zusammenhang nicht zu lösen; es tritt demnach das Durprinzip im Akkord c: es :g: \bar{e} dem ursprünglichen, abwärtsstrebenden Mollprinzip als etwas durchaus Fremdartiges gegenüber. Wir können uns diese Tat-

sache klarmachen, indem wir auf dem Klavier den reinen Dur- und den reinen Molldreiklang durch sukzessives Hinzufügen von Oktavtönen seines Grundtones verstärken (s. Beispiel 5). Im C-Durakkord wirken diese Verstärkungen des Tones c ganz natürlich; im c-Mollakkord hingegen empfindet man sie als etwas Fremdes, Herbes, dem weichen Charakter des Moll Zuwiderlaufendes. Wir werden also auch im vierstimmigen, von c bis \bar{c} reichenden c-Mollakkord den Ton c, trotz seiner Annäherung an die stabile Durprim, als Mollquint bezeichnen. Die primär abwärtsstrebende Mollterz übt ja ihre Wirkung nach wie vor in gleicher Stärke aus. Ihre Tendenz überträgt sich auf den Ton c, der somit die Spannung einer abwärtsgerichteten Mollquint erhält. Dieser Spannungszustand erscheint nun allerdings durch die aus der Verdoppelung resultierende Durstabilität in einem gewissen Grade paralytisch. Sowie aber die Verdoppelung des c wegfällt, kann in diesem Tone die natürliche Abwärtstendenz sofort wieder zur vollen, ursprünglichen Wirkung gelangen. Die klassische Mollkadenz nun, die zwar als Parallelbildung zur Durkadenz entstanden ist, kann in energetischer Hinsicht kein ihr analoges Gebilde bedeuten; sie muß vielmehr gerade als ihr Gegenteil angesehen werden. Da nämlich die Polarität von Dur und Moll bestehen bleibt, erscheint der erste Kadenzschritt c-Moll - f-Moll nicht als die energetische Analogiebildung des Akkordschrittes C-Dur-F-Dur in der C-Durkadenz, sondern gerade als diejenige des gegenteiligen Schrittes C-Dur-G-Dur. Andererseits entspricht der Schlußschritt der c-Mollkadenz, G-Dur-c-Moll, energetisch nicht dem Akkordschritt G-Dur-C-Dur in C-Dur, sondern wiederum dem der Richtung nach gegensätzlichen Schritt f-Moll-C-Dur im Sinne von $^{\circ}S-T^{+}$. Diese Funktionsbeziehungen werden im zweiten Teile noch näher erörtert werden.

Die von c bis \bar{c} aufwärtsgehende klassische c-Molltonleiter ist genau so eine Zwitterbildung zwischen Dur und Moll wie der Akkord c:es:g: \bar{c} . Auch hier gewinnt der Ton c die Stabilität einer Durprim; seine natürliche Abwärtstendenz kommt aber in der Fortschreitung nach h oder b doch immer wieder zur Geltung, ebenso diejenige des Tones es beim Abwärtsehen nach d. Die Aufwärtsbewegung ist dem Wesen des Moll entgegengesetzt; diese Tonleiter hat daher in ihrer Wirkung etwas Herbes, Widerspruchsvolles. Die ihr in Dur energetisch entsprechende Form ist eine von g bis \bar{g} abwärtsgehende C-Durtonleiter, deren Richtung der

Aufwärtstendenz der C-Durterz e und der Quinte g entgegengesetzt ist. Sie muß aber natürlich die gleichen Intervallschritte in entgegengesetzter Richtung aufweisen, z. B. müssen, der aufwärtsgehenden, melodischen c-Molltonleiter entsprechend, im abwärtsgehenden C-Dur die drei letzten Töne b-as-g lauten, dem harmonischen Moll entsprechend dagegen h-as-g usf.

Es ist klar, daß die klassischen Komponisten die musikalische Wirkung all dieser speziellen Formen ganz instinktiv erfaßten, und daß sie sie darum immer anwandten, weil diese Formen gerade dem entsprachen, was die Komponisten zum Ausdruck bringen wollten. Ganz besonders mußte dem klassischen Geiste, der seinem Wesen nach das Klare und Bestimmte bevorzugte, eine Form des Moll angemessen sein, die die Festigkeit des Durprinzips sich zu eigen machte. Die Klassiker haben die ästhetischen Möglichkeiten des natürlichen reinen Moll nur in geringem Maße verwendet, so etwa in den seltenen Fällen wo sie die Molldominante gebrauchten. Erst in der Epoche der Romantiker, in der, wie Ernst Kurth in seiner „Romantischen Harmonik“ nachgewiesen hat, alle energetischen Kräfte der Musik zu einer mächtigen Entfaltung gelangten, hat sich auch die bisher fast unbeschränkte Herrschaft des dem Wesen des Dur entsprechenden Grundtonfundamentes gelockert, und damit ist überhaupt erst die Möglichkeit für ein ausgesprochenes Zurgeltungskommen der reinen Moll gegeben.

Im Vorhergehenden wurde versucht, die innere Notwendigkeit der Angleichung des reinen Moll an das Dur klarzulegen, welche Angleichung so tiefgreifend war, daß man das Moll lange Zeit nur als eine Modifikationsform des Dur auffaßte und behandelte. Der hier entwickelte Umwandlungsprozeß des Moll entspricht aber nicht den historischen Vorgängen. Unsere abendländische Musikkultur ging ja von Anfang an einseitig von der Aufwärtsbewegung der Skala aus, im Gegensatz zur altgriechischen Musik, für die die Abwärtsbewegung als das Normale galt. Wie alle Kirchentöne wurde auch das erst zuletzt im 15. Jahrhundert hinzugekommene Äolisch, dem unser a-Moll entspricht, aufwärts von a bis ä gelesen. Als dann in den folgenden Jahrhunderten die Harmonik sich allmählich herauszukristallisieren begann und selbständige Bedeutung erlangte, war es das Gegebene, daß das Moll, in Anlehnung an jene äolische Tonleiter, sofort zu der vierstimmigen, den Grundton verdoppelnden und ihn gewissermaßen zur Prim erhebenden Form a : c : e : ä als Normalform der Moll-

tonika gelangte. Damit stand der vollständigen Parallelität von Dur und Moll nichts mehr im Wege. Es war somit das Vorherrschen der als primär geltenden Aufwärtsbewegung in der Melodik, welches von Anfang an, seit dem gleichzeitigen Entstehen der Dur- und Molltonleiter, eine freie, eigengesetzliche Entwicklung des reinen Moll unmöglich gemacht hat. Dazu kam als zweiter, nicht weniger bedeutsamer Faktor, das aus dem Wirken der musikalischen Schwerkraft sich ergebende Bedürfnis nach einem festen Fundament des Akkordes im Grundton. Auch in dieser Beziehung war das Moll dem Dur gegenüber durchaus benachteiligt. Diese beiden Erscheinungen führten dazu, daß das Moll in allen Teilen in völlige Abhängigkeit von Dur geriet und schließlich geradezu zu einer Nebenform desselben erniedrigt wurde, die wir als klassisches Moll heute kennen und gebrauchen.

Auf Grund des Vorangegangenen erscheint die Folgerung annehmbar, daß alle diese komplizierten Verhältnisse des an das Dur angeglichenen Moll musiktheoretisch ihren ästhetischen Werten nach nur dann richtig erfaßt werden können, wenn von der absoluten Polarität des Dur und Moll als Grundlage ausgegangen wird. Baut man einseitig auf den naturgegebenen Obertönen und dementsprechend auf der Vorherrschaft der Aufwärtsbewegung in der Tonleiter und der Alleinberechtigung der Aufwärtsstruktur in den Klängen auf, so erhebt man nur den komplizierten Zustand der Abhängigkeit des Moll vom Dur zu einer ungerechtfertigten Norm. Vom Gesichtspunkt des harmonischen Dualismus aus stellt sich dagegen die im Moll stattgefundenene Verschiebung des idealen, reinen Tongeschlechtscharakters in ihrer ganzen Notwendigkeit dar.

Erweiterung der Tonalität

Unter Erweiterung der Tonalität verstehen wir die Erscheinung, daß Akkorde, die der gerade herrschenden Tonalität relativ fernstehen, d. h. die nicht ohne weiteres im Sinne ihrer Tonika, Dominante oder Subdominante verstanden werden, sich dennoch in der Weise in die Harmoniebewegung einfügen, daß die Vorstellung der anfänglichen Tonika durch alle jene fremden Akkordverbindungen hindurch erhalten bleibt, bis diese Tonika selber mit ihren Nebenfunktionen wiedererscheint.

Als in den Bereich der Tonalität gehörend werden auf alle Fälle außer den drei grundlegenden Funktionsakkorden die ihnen zugehörigen Parallelklänge, Variantklänge und auch Leittonwechselklänge, ferner die Zwischendominanten all dieser Akkorde angesehen. In zweiter Linie kommen noch etwa Leittonwechselklänge der Varianten, wie As-Dur- und Des-Durakkord in C-Dur, in Betracht. Von diesen insbesondere ist aber zu sagen, daß sie im allgemeinen nur dann in engeren Zusammenhang mit der Tonika gebracht werden können, wenn ein solcher Akkord vereinzelt in der Umgebung von lauter der bestehenden Tonalität zweifellos angehörenden Akkorden auftritt. Treten aber mehrere von solchen weiter entfernten Akkorden zusammen, so ordnen sie sich gewöhnlich zu einer Art von Kadenz, als deren Tonikazentrum ein der ursprünglichen Tonalität fremder Dreiklang erscheint. Eine solche Erscheinung wurde früher als Modulation bezeichnet, denn unter Modulation verstand man jegliche Art der Verlegung der Tonikabedeutung von einem Dreiklang auf einen andern. In unserem Falle können wir aber einem solchen neuen Tonikazentrum nur eine vorübergehende, relative Bedeutung zuschreiben, denn wir müssen annehmen, daß die Vorstellung der ursprünglich herrschenden Tonika beständig nachwirkt. Der Vorgang gestaltet sich

dann so, daß ein Dreiklang, der als entfernter Vertreter einer der drei Funktionen der herrschenden Tonalität angesehen wird, aus seiner harmonischen Umgebung dominierend hervortritt, indem er, als Tonika aufgefaßt, sich zu einem Nebenzentrum kristallisiert, dessen Abhängigkeit vom ursprünglichen Hauptzentrum aber dauernd bewußt bleibt. Nach Ablauf des Kadenzvorganges wird dieser Akkord wieder zu seiner früheren funktionalen Beziehung zur Haupttonika zurückgedeutet, womit die Rückkehr zu dieser letzteren angebahnt ist. Ein solcher Vorgang der Harmoniebewegung, dessen Ausgangspunkt und Endpunkt ein und derselbe Tonikaakkord ist, ist als Ausweichung zu bezeichnen. Modulation kann somit streng genommen nur eine solche Erscheinung genannt werden, deren Endziel eine von der Tonika des Anfangs verschiedene, neue Tonika ist, die jener ersten völlig gleichberechtigt gegenübertritt. Dieses Verhältnis besteht z. B. regelmäßig zwischen den Tonarten des Haupt- und Seitenthemas der klassischen Sonatenform; hier findet eine wirkliche Modulation statt. Hingegen sind alle übrigen in einer Exposition vorkommenden sogenannten Modulationen in der Regel nur als mehr oder weniger weitreichende Ausweichungen anzusehen, da jedesmal die Rückkehr zur früheren Tonika schnell erfolgt und deshalb das Bewußtsein dieses Hauptzentrums durchgehend lebendig bleibt.

Der Kreis der Dreiklänge, die man als direkt zur Tonalität gehörend bezeichnen kann, fällt ungefähr mit den von den Wiener Klassikern im Rahmen einer Tonart gebrauchten Dreiklängen zusammen. Der Stil der Wiener Klassiker bedeutet darin für uns eine gewisse Norm. Wo immer die klassischen Komponisten eine größere Ausweichung bringen, nimmt diese jedesmal eine Ausnahmestellung ein, sie erscheint als höchste Steigerung der harmonischen Mittel, so z. B. das für Beethoven typische blitzartige Aufleuchten einer weitentlegenen Tonart, gewöhnlich im Codateil der Sonaten- oder Rondoform, das Riemann in seinen Analysen der Beethovenschen Klaviersonaten (3. Aufl. 1. Bd. S. 235, 264) treffend mit einer Fata morgana verglichen hat. Bei den Romantikern vollzog sich auf diesem Gebiete allmählich eine völlige Umwälzung. Im Stil von Liszt, Wagner und Bruckner haben die von der Tonika weit entfernten Dreiklänge den Charakter der Fremdartigkeit zu einem guten Teile eingebüßt; sie werden oft der Tonika direkt gegenübergestellt. Vielfach bilden sie auch mit den der Tonika näherliegenden Dreiklängen weite Akkordketten, in denen

der eigentlich zentrale Tonikaakkord als solcher gar nicht zur Geltung kommt, so daß die herrschende Tonalität wie verschleiert erscheint und ihr Vorhandensein gleichsam nur geahnt wird. Versucht man, vom klassischen Tonalitätsbereich als Grundlage ausgehend, solche Bildungen harmonisch zu analysieren, so zerfallen sie in eine Unzahl kleiner, scheinbar zusammenhangloser Modulationen, deren in einem einzigen Takt oft eine bis zwei vorkommen, und die für den großen inneren Zusammenhang, den man im Ganzen verspürt, nicht die geringste Aufklärung zu geben vermögen, sondern im Gegenteil ihn erst recht unbegreiflich erscheinen lassen. Der Rahmen der klassischen Tonalität ist eben hier vollständig gesprengt. Die Tonalität der späteren, ausgereiften Romantik hat eine gewaltige Erweiterung erfahren; sie hat ihren Wirkungskreis auf nahezu alle konsonanten Dreiklänge des Quintenzirkels ausgedehnt.

Da das Wesen der Tonalität auf dem Zusammenwirken der drei Funktionen, Tonika Dominante und Subdominante beruht, und uns außer diesen drei Funktionsweisen keine anderen bekannt sind, so müssen nach Riemann alle einer bestimmten Tonalität zugehörigen Akkorde im Sinne einer dieser drei Funktionen aufgefaßt werden. Wenn wir nun die Tonalitätsverhältnisse der spätromantischen Zeit theoretisch ergründen wollen, so ist es notwendig, daß wir systematisch sämtliche Dur- und Molldreiklänge des Quintezirkels mit der einen, herrschenden Dur- oder Molltonika, sagen wir C-Dur bzw. c-Moll, in funktionale Beziehung bringen, indem wir jeden Akkord als Vertreter einer bestimmten Funktion, als tonisch, dominantisch oder subdominantisch wirkend, verstehen. Nicht nur müssen wir jeden Dreiklang direkt der Haupttonika gegenüberstellen, sondern es ist auch die Verbindung mehrerer einander naheliegender Akkorde zu einer Art Nebentonalität und das Verhältnis einer solchen Nebentonalität zur Haupttonalität zu untersuchen.

Vorerst haben wir aber die energetischen Verhältnisse in den drei Grundfunktionen der Tonalität zu untersuchen. Den Dur- und den Molltonikadreiklang haben wir schon im ersten Kapitel analysiert und den Spannungszustand der drei einzelnen Töne sowie des ganzen Akkordes nach Möglichkeit charakterisiert. Fragen wir uns jetzt, worin eigentlich das Wesen einer dominan-

tischen und subdominantischen Funktion, einer Nebenfunktion, im Unterschied zur tonischen, zur Hauptfunktion besteht, so können wir die Lösung nur darin finden, daß wir einem jeden Funktionsakkord einen ganz bestimmten, nur ihm eigenen Spannungszustand zuschreiben. Der C-Durakkord kann die Bedeutung einer Durtonika, einer Durdominante, einer Dursubdominante haben; der Klang ist dabei in allen drei Fällen derselbe. Die tatsächlich von uns empfundene Verschiedenheit des Akkordes bei verschiedener Funktionsbedeutung kann also nur in dem jeweiligen verschiedenen Spannungszustand liegen. Schlagen wir z. B. einen C-Durdreiklang auf dem Klavier an, so stellen wir ihn uns naturgemäß als Tonika vor. Verwandeln wir ihn jetzt in eine Dominante, so müssen wir uns F-Dur oder auch f-Moll als feststehende Tonika vorstellen, zu welchem Akkord als Ziel jetzt C-Dur hinstrebt. Dabei empfinden wir deutlich, wie im C-Durakkord eine Veränderung vor sich gegangen ist; aus einem in sich ruhenden, gleichsam sich selbst genügenden Tonikaklang, in dem die natürliche Aufwärtstendenz nur latent vorhanden ist, ist ein zielstrebigere, intensiv aufwärtstendierender Akkord geworden, dessen Spannung sich im Fortschreiten zur neuen Tonika F-Dur bzw. f-Moll auslöst. Entsprechend verhält es sich, wenn wir die anfängliche C-Durtonika zur Subdominante umdeuten, indem wir uns den G-Durakkord als Tonika vorstellen. Der C-Durakkord gewinnt dadurch eine starke, abwärts gerichtete Spannung, die im Übergang in die neue G-Durtonika ihre Lösung findet. Wir können somit feststellen: Eine Tonikafunktion kommt zustande, indem in unserer Vorstellung ein bestimmter Dreiklang eine möglichst geringe energetische Spannung erhält, die schwächer ist, als die Spannung aller übrigen Dreiklänge. Die Rückkehr in den Tonikadreiklang wirkt demnach für unser Empfinden immer als eine vollständige Entspannung, die aber nur relativ ist, weil die Tonika schon selber eine gewisse Spannung in sich trägt. Prim, Terz und Quint eines Tonikadreiklanges sind also diejenigen Töne, die gegenüber allen anderen, den Nebenfunktionen angehörenden Tönen den geringsten Spannungszustand besitzen.

Wenn wir jetzt die energetische Eigenart der Dominantfunktion bestimmen wollen, so fassen wir den Dominantakkord G-Dur in der C-Durtonalität zuerst als Tonika auf und lassen ihn dann zur Dominante werden, indem wir uns zur Erleichterung die für die Dominantfunktion charakteristische natürliche Septime f

hinzudenken (s. Beispiel 6). Die energetische Veränderung, die sich bei diesem Funktionswechsel im G-Durakkord vollzieht, ist leicht zu erkennen: die Terz h gewinnt eine außerordentlich starke Spannung; sie wird zum Leitton und drängt als solcher geradezu gewaltsam aufwärts nach dem Tone c hin. Aber auch die Quinte d hat ihre Spannung bedeutend verstärkt, sie strebt intensiv aufwärts nach e. Die Prim g besitzt eine viel geringere Spannung als h und d; sie muß in ähnlicher Weise wie oben die Tonikaprim als tendenzloser Ton angesehen werden, denn derselbe Ton g gehört ja auch als Durquint der von der Dominante erstrebten Tonika C-Dur an. Es ist demnach auch hier wieder die Spannung in der Dominantprim g indirekt, als eine Einwirkung der beiden aufwärtstendierenden Töne h und d, oder anders ausgedrückt, als Reflex der ganzen, spezifischen Funktionsspannung des G-Durdreiklanges in dem einen Tone aufzufassen. Die Annahme könnte nun nahe liegen, daß bei der Verwandlung einer Tonika in eine Dominante die Zunahme der Spannung in allen drei Tönen dieselbe sei, so daß alle Spannungen im Dominantakkord den entsprechenden Spannungen im Tonikaakkord direkt proportional wären. Das kann nun aber nicht der Fall sein, denn auf diese Weise wäre das deutlich wahrnehmbare Hervortreten des Leittones, der Terz, und der Quinte im Dominantdreiklang unerklärlich. Das energetische Charakteristikum der Dominantfunktion liegt eben gerade in diesem starken Hervortreten von Terz und Quint gegenüber der Prim. Während also den drei Tönen des Tonikadreiklanges ein besonders enger energetischer Zusammenhang eigen ist, ist im Dominantdreiklang durch das starke aus sich Herausstreben ein Mangel an Homogenität wahrzunehmen. Immerhin hat die relativ geringe Spannung der Dominantprim doch noch für stärker zu gelten als diejenige der Tonikaquint und sogar der Tonikaterz. Wir lassen uns hier leicht täuschen, indem wir die relativ geringe Spannung der Prim in der Dominantharmonie zu niedrig einschätzen und sie daher für schwächer halten als die innerhalb des Tonikaklanges relativ starke Spannung der Tonikaquint oder Tonikaterz. In Wirklichkeit hat aber jeder Ton des Tonikadreiklanges für entspannter zu gelten als irgendein Ton des Dominantdreiklanges, aus dem Grunde, weil infolge der energetischen Wechselwirkungen jeder einzelne Ton eines Funktionsdreiklanges den energetischen Spannungscharakter dieser Funktion in sich trägt. Wenn also der Ton g aus einer Dominantprim zu

einer Tonikaquint wird, oder wenn die Dominantprim g zur Tonika-terz e fortschreitet, so findet beide Male eine Entspannung statt.

Suchen wir jetzt die energetische Eigenart der Subdominantfunktion zu bestimmen. Wiederum schlagen wir den Dursubdominantdreiklang von C-Dur, F-Dur auf dem Klavier an und fassen ihn natürlicherweise zuerst als Tonika auf. Dann stellen wir uns C-Dur als wirkliche Tonika vor, so daß F-Dur zur Subdominante wird. Auch diese Umwandlung können wir uns klanglich verdeutlichen, indem wir als für die Subdominante charakteristische Dissonanz die Sexte d hinzufügen (s. Beispiel 7a). Die energetische Veränderung im F-Durakkord stellt sich nun folgendermaßen dar: Während in der F-Durtonika die Prim f tendenzlos ist und Terz und Quint aufwärtsstreben, tendieren im Subdominantakkord F-Dur Prim und Terz abwärts, die Quinte dagegen erscheint tendenzlos. Der Ton f findet nämlich seine Entspannung im Abwärtsschreiten in die Terz der C-Durtonika, c , ebenso löst sich die Spannung des Tones a im Schritte nach der Tonikaquint g , während der Ton e liegen bleibt. Der ganze Spannungszustand des Subdominantakkordes F-Dur ist somit von demjenigen einer Tonika F-Dur, also überhaupt von dem eines Durakkordes gänzlich verschieden. Der Dursubdominantakkord kann überhaupt nicht zu den Durdreiklängen gezählt werden, sondern muß als eine dem Molldreiklang verwandte Bildung betrachtet werden. Sein Schwerpunkt liegt offensichtlich im obersten Tone c ; er ist daher nicht von unten nach oben aufgebaut, sondern hat im Gegenteil Abwärtsstruktur.

Unter diesen Umständen wird die Zurückführung der scheinbaren „Dur“-Subdominante auf die Mollsubdominante f -Moll notwendig. Fassen wir wiederum diese letztere zunächst als Tonika auf und lassen sie dann durch Hinzufügung der Unterseptime d zur Mollsubdominante werden (s. Beispiel 7b). Wir finden hier einen Vorgang, der in Analogie zu demjenigen in der Funktionsverbindung Dominante-Tonika steht (Beispiel 6). Die Mollterz a wird zum abwärtsstrebenden Leitton nach g , auch die Mollquinte f gewinnt eine viel stärker Abwärtsspannung. Die Spannung dieser beiden Töne überträgt sich in gewissem Maße auf die tendenzlose Mollprim c . Die drei Töne des Mollsubdominantakkordes erscheinen viel weniger eng miteinander verbunden als im Molltonikaakkord; der Mangel an Homogenität unterscheidet auch hier wieder den Nebenfunktionsakkord vom gleichklingenden Haupt-

funktionsakkord. Die Dursubdominante erscheint nunmehr als eine Mollsubdominante mit hochalterierter Mollterz. Die Alteration bedeutet aber hier nicht etwa eine Änderung der energetischen Streberichtung, wie sie z. B. beim Übergang von der C-Durtonika in die c-Molltonika im Einzeltonschritt e-es stattfindet. Die hochalterierte Mollterz a der Dursubdominante F-Dur strebt ebenso abwärts nach der C-Durquint g wie die normale Mollterz as der Mollsubdominante f-Moll, nur ist ihr Spannungszustand stärker als derjenige des as, daher auch die Entspannung im Schritte a-g größer als im Schritte as-g. Die stärkere Spannung des Tones a überträgt sich nun auf die beiden anderen Töne f und c des F-Durakkordes und läßt diese stärker gespannt erscheinen als die gleichen Töne im Subdominantakkord f-Moll, so daß also auch der ganze F-Durakkord in der C-Durtonalität einen erheblich stärkeren Spannungszustand bedeutet als der f-Mollakkord. Die Grundform der Subdominantfunktion überhaupt ist der Mollakkord; ein Durdreiklang als Subdominante ist eine schein-konsonante Form und muß als solche nach Riemanns Bezeichnungsweise genau genommen als $^{\circ}S^{III+}$ notiert werden. Riemann selber hat zwar die Dursubdominante immer als gewöhnlichen Durdreiklang behandelt. Der Einfachheit halber behalten wir indes das Zeichen S^+ bei, das aber dann, unserer Auffassung entsprechend, nur die äußerliche Durform des schein-konsonanten Dreiklanges anzeigt und eigentlich nur als Abkürzung für die genaue Bezeichnung $^{\circ}S^{III+}$ verstanden werden darf. Die Intervallbezeichnung bei der Dursubdominante erfolgt, dem zugrundeliegenden Molldreiklang entsprechend, von oben nach unten in römischen Zahlen.

Als eine solche Scheinkonsonanz besitzt nun aber die F-Dursubdominante immerhin einen gewissen Teil der Eigenschaften des ihr gleichlautenden Durakkordes F-Dur, nämlich seine spezifische Färbung und den dem Dur entsprechenden Helligkeitsgrad. Wir können nun die überraschende Feststellung machen, daß in der Verbindung F-Dur-C-Dur im Sinne von S^+-T^+ einem starken Spannungswechsel zwischen den beiden Dreiklängen nur ein verhältnismäßig geringfügiger Helligkeitsunterschied entspricht, indem dem hellen C-Dur der nur wenig dunklere, weil auf der Subdominantscite gelogene F-Durakkord gegenübersteht. Andererseits entspricht aber in der Verbindung der f-Mollsubdominante mit der C-Durtonika einer geringeren Spannungsverschiedenheit gerade ein sehr starker Unterschied des Helligkeitsgrades der

beiden Klänge; dem hellen C-Dur tritt ein f-Moll gegenüber, das außer seiner subdominantischen Lage noch durch seinen Mollcharakter besonders dunkel gefärbt erscheint. Die Richtigkeit unserer Aufstellungen über den Spannungsgrad der beiden Subdominantakkorde prüfen wir nach, indem wir die Akkordverbindungen F-Dur-f-Moll-C-Dur im Sinne von $S^{+} \rightarrow S \rightarrow T^{+}$ und f-Moll-F-Dur-C-Dur = ${}^{\circ}S \rightarrow S^{+} \rightarrow T^{+}$ auf ihre energetische Wirkung hin untersuchen; im ersten Beispiel nimmt die Spannung von Schritt zu Schritt ab, im zweiten bedeutet der erste Schritt eine deutliche Zunahme der Spannung, der Schlußschritt aber eine umso stärkere Entspannung.

Wir haben nun auch den umgekehrten Schritt von der Durtonika zur Moll- oder Dursubdominante zu behandeln. Nun liegt ja gerade in der Durtonika selber eine Aufwärtstendenz, die ihre Auslösung im Schritt zur Moll- oder Dursubdominante findet. Da wir aber die Tonika als den relativ entspanntesten aller bestehenden Dreiklänge erklärt haben, erscheint es überhaupt nicht recht verständlich, daß im entspanntesten Klang eine Tendenz zu einem stärker gespannten Klange vorhanden sein soll, da doch naturgemäß immer der Zustand der Spannung zu demjenigen der Lösung strebt und nicht umgekehrt. Um diesen Widerspruch lösen zu können, stellen wir vorderhand unsere Grundannahme der entspannten Tonika zurück. Die Realisierung der Aufwärtstendenz des Durdreiklanges kann man sich am einfachsten so denken, daß in der Terz und Quint die Spannung stark zunimmt, mit anderen Worten, daß der ganze Dreiklang Dominantspannung gewinnt. Die C-Durtonika geht dann als Dominante in ihre Moll- oder Dursubdominante, f-Moll bzw. F-Dur über, die jetzt als eine neue Tonika erscheint. Analog realisiert sich die Abwärtstendenz des Molldreiklanges, indem dieser die Spannung einer Mollsubdominante annimmt. Die c-Molltonika geht somit als Mollsubdominante in ihre Dur- oder Molldominante, G-Dur bzw. g-Moll über, die ebenfalls eine neue Tonika bildet. Betrachten wir jetzt in den beiden Akkordschritten, in denen das Klanggeschlecht dasselbe bleibt, C-Dur-F-Dur und c-Moll-g-Moll, die Lösungsakkorde in bezug auf ihre eigene Tendenz als Tonika, so streben sie in der gleichen Richtung weiter. Wie C-Dur nach F-Dur, so strebt F-Dur nach B-Dur, dieses wiederum nach Es-Dur und so fort. Ganz entsprechend in Moll: wie c-Moll nach g-Moll, so tendiert dieses nach d-Moll, d Moll nach a-Moll usw. Die energetisch natür-

liche Verbindung aller Durdreiklänge ergibt daher eine im Quintenzirkel abwärts, also subdominantisch gerichtete Reihe, während die Molldreiklänge sich im aufsteigenden Quintenzirkel, in der Richtung der Dominantseite anordnen.

Untersuchen wir jetzt in den beiden anderen Akkordschritten, in denen das Klanggeschlecht wechselt, C-Dur f-Moll und c-Moll G-Dur, den zweiten Akkord f-Moll bzw. G-Dur auf seine energetische Tendenz als Tonika hin, so finden wir, daß er in der gleichen Weise in den ersten Akkord zurückstrebt, wie dieser zu ihm hinstrebt. F-Moll tendiert ja mit seiner Unterterz as und seiner Unterquinte f abwärts; durch die Verstärkung dieses Abwärtsstrebens wird aus der Molltonika eine Mollsubdominante, die in die anfängliche Durtonika C-Dur zurückleitet. In gleicher Weise verstärkt sich auch die Aufwärtstendenz der Töne h und d des G-Durakkordes; dieser wird aus einer Durtonika zu einer Durdominante, welche dann wieder in die frühere Molltonika c-Moll zurückkehrt.

Zwischen zwei Akkorden wie C-Dur, f-Moll, G-Dur, c-Moll usw. besteht also ein gegenseitiges energetisches Anziehungsverhältnis. Abwechselnd besitzt der eine Akkord Tonikabedeutung, während der andere dann die Funktion einer Durdominante bzw. Mollsubdominante inne hat. Da ein jeder der beiden Dreiklänge gleich gut tonisch oder nebenfunktional aufgefaßt werden kann, können wir von vornherein keinen von ihnen als den wichtigeren, den primären bezeichnen. Wir müssen somit annehmen, daß die wechselseitige Anziehung ununterbrochen zwischen beiden Klängen hin und her wirkt; C-Dur strebt nach f-Moll, f-Moll nach C-Dur, dieses wiederum nach f-Moll usw. in infinitum. Der erklingende Akkord wird jeweils aus einer Tonika zur Nebenfunktion und als solche vom nicht erklingenden, nachfolgenden Akkord, der jetzt Tonikabedeutung hat, gleichsam zu sich herübergezogen (s. Beispiel 8a; hier ist zur Verdeutlichung der Nebenfunktion wieder die natürliche Ober- bzw. Unterseptime hinzugefügt). Man kann sich die Anziehung zwischen den beiden Klängen auch so denken, daß es überhaupt nicht zu einer auch nur momentanen Festsetzung des einzelnen Klanges als Dur- oder Molltonika kommt. In dem Augenblick, da C-Dur als Dominante in f-Moll übergeht, wird dieses f-Moll schon zur Mollsubdominante; C-Dur hat nun die Rolle der Durtonika und zieht so das nebenfunktionale f-Moll zu sich herüber. Sowie aber C-Dur erklingt, wird es auch gleich wieder

zur aufwärtsstrebenden Dominante. Auf diese Weise hat der erklingende Akkord immer nur nebenfunktionale, der nicht erklingende nur tonische Bedeutung (s. Beispiel 8b, 8c; der nebenfunktionale Charakter der Dreiklänge ist in 8c wiederum durch die hinzugefügten Septimen klargelegt, die natürlich hier schon gleichzeitig mit jedem eintretenden Akkord erscheinen müssen, so daß sich eine abwechselnde Folge zweier natürlicher Septimenakkorde ergibt).

Wir erkennen jetzt diese Verbindung zweier Dreiklänge gegensätzlichen Klanggeschlechts, deren Grundtöne um eine Quinte voneinander abstehen, wobei der Durakkord auf der Dominantseite, der Mollakkord auf der Subdominantseite liegt, als die vollkommenste, in sich geschlossenste aller Akkordverbindungen, als das Urbild der Akkordverbindung überhaupt. Nach der dualistischen Theorie gehen nun ja gerade solche zwei Dreiklänge von einem gemeinsamen Hauptton symmetrisch nach beiden Seiten aus. Diese Annahme gewinnt durch das einzigartige, gegenseitige Anziehungsverhältnis eben dieser Dreiklänge eine sinnfällige Bekräftigung. Das Wesen dieser harmonischen Urverbindung liegt in der gegenseitigen Abhängigkeit und Labilität der beiden Dreiklänge. Ein konsonanter Dreiklang kann energetisch überhaupt nicht für sich allein bestehen, sondern immer nur zusammen mit dem gegensätzlichen Dreiklang, der ihn zur harmonischen Urverbindung ergänzt. Nun ist aber die Grundlage unserer harmonischen Musikalität das Tonikagefühl, das Gefühl eines wenn auch nur relativ, so doch befriedigend schlußfähigen, einen Ruhepunkt der Harmoniebewegung bildenden Zentrums. Die erste Tatsetzung unseres harmonischen Empfindens muß also die Überwindung des labilen Zusammenhanges der Urverbindung sein, indem einer der beiden Dreiklänge aus diesem gegenseitigen Zusammenhang herausgehoben und als Tonika fixiert wird. Die selbstverständliche Folge davon ist die Unterordnung des ergänzenden, andersgeschlechtlichen Dreiklanges als Nebenfunktion unter die Tonika. So wird der Durtonika C-Dur der Ergänzungsklang f-Moll als Mollsubdominante, der Molltonika c-Moll der G-Durakkord als Durdominante untergeordnet. Die Fixierung eines Dreiklanges zur Tonika besteht, wie wir schon wissen, darin, daß ihm der geringstmögliche Spannungszustand zuerteilt wird. Sein Ergänzungsklang erhält entsprechenderweise die starke Spannung der Nebenfunktion. Der Zusammenhang der beiden

Klänge der harmonischen Urverbindung ist aber damit nicht völlig aufgehoben; er wirkt weiter als immer latent vorhandene, nach Realisierung strebende Tendenz jeder Durtonika zu ihrer Mollsubdominante und jeder Molltonika zu ihrer Durdominante. Diese Tendenz ist die bewegende Kraft, der Grundanstoß der tonalen Harmoniebewegung.

Es ist noch der Akkordschritt von der C-Durtonika zur Durdominante G-Dur zu behandeln. Im ersten Kapitel haben wir bei Erwähnung der normalen Durkadenz die Durdominante als ausgleichendes Gegengewicht zu der von der Durtonika erstrebten Subdominante bezeichnet. Für die Durtonika bildet die Tendenz zur Subdominante immer eine Gefährdung ihrer Bedeutung als Tonalitätszentrum. Wenn auch der Subdominantakkord sich mit seiner starken Spannung der Durtonika als Nebenfunktion unterordnet, so besteht in der Tonika doch immer eine gewisse Neigung, durch Verstärkung der ihr innewohnenden Aufwärtstendenz zur Dominante zu werden. Diese ihren Bestand als Zentrum gefährdende Tendenz paralyisiert nun die Durtonika im Schritt auf die Gegenseite zur Dominante. Dieser Schritt bedeutet die vollständige Negation des Aufwärtsstrebens. Die tendenzlose Prim c des C-Durdreiklages, der Drehpunkt im Schritt zur Subdominante, wendet sich abwärts zur Dominantterz h; der Hauptträger der Aufwärtstendenz, die Terz e, geht ebenfalls abwärts, in die Dominantquinte d; die sekundär aufwärts strebende Quinte g erfährt gewissermaßen eine Stabilisierung, sie wird, als einziger gemeinsamer Ton, zum Drehpunkt im Schritt der Tonika zur Dominante und verwandelt sich in die tendenzlose Dominantprim. Im umgekehrten Schritt Dominante-Tonika gelangt die verstärkte Aufwärtstendenz des Dominant-Durdreiklages zur Auslösung. Die Durtonika erscheint hier als entspannter Ruhezustand; ihre Stellung als Zentrum wird gerade durch den authentischen Schluß aufs beste gefestigt, denn die Tendenz zur Subdominante ist durch das Gegengewicht der Dominante ganz zurückgedrängt.

In unserer Musikalität liegt das Bestreben, an einer einmal gewählten Tonalität festzuhalten. Der eigentlich tonikaerhaltende Faktor in Dur ist einleuchtenderweise die der natürlichen Tendenz der Tonika zur Subdominante entgegenstehende Dominantfunktion. Damit erklärt sich mit einem Schlage die Vorzugstellung, die die Dominante in der Durtonalität gegenüber der Subdominante einnimmt, und die schon rein äußerlich in dem

ungleich häufigeren Vorkommen der Dominante ihren Ausdruck findet. Nicht nur, daß der authentische Schluß in Dur die Regel, der plagale aber die Ausnahme bildet; auch unter den Ausweichungen sind diejenigen, welche die Dominante als Nebentonika erscheinen lassen weitaus in der Mehrzahl. Die am häufigsten vorkommende zwischendominantische Bildung ist der Schritt von der Dominante der Dominante zur Dominante selber, in C-Dur: D-Dur-G-Dur. Die Subdominante als ausgesprochene Nebentonalität ist in Dur verhältnismäßig selten; häufig ist nur die zwischendominantische Bildung, in der die Durtonika, meist mit natürlicher Septime, als Dominante der Subdominante erscheint, in C-Dur: $c^{\sharp}-f^{\sharp} = D^{\sharp} (S^{\sharp})$. Die Bevorzugung der Dominante zeigt sich auch noch deutlich in den wirklichen Modulationen, z. B. im klassischen Sonatenschema, das in Dur für das zweite Thema die Tonart der Dominante vorschreibt, wiederum weil sich auf diese Weise die Rückkehr zur Haupttonart bei der Wiederholung der Exposition mühelos und selbstverständlich ergibt.

Wir haben nun noch den spezifischen Spannungsgrad der Dominante in Dur gegenüber der Moll- und Dursubdominate zu bestimmen. Der Funktionsverbindung Mollsubdominante-Durtonika entspricht, wie wir wissen, energetisch genau die Verbindung Durdominante-Molltonika. Nun geht aber in C-Dur die Durdominante G-Dur nicht in den c-Moll- sondern in den C-Durakkord über; der Ton d vollzieht statt eines Halbtonschrittes nach es einen Ganztonschritt nach e. Es ist unzweifelhaft, daß trotz des gleichbleibenden Klanggeschlechts im Akkordschritt G-Dur-C-Dur = $D^{\sharp}-T^{\sharp}$ eine stärkere Spannungsveränderung stattfindet als im Schritt $D^{\sharp}-T^{\sharp}$, G-Dur-c-Moll, in der harmonischen Urverbindung, in der das Klanggeschlecht wechselt, beide Akkorde aber durch die gemeinsame Prim und die gegenseitige Anziehung eng miteinander zusammenhängen. In Dur besitzt demnach die Durdominante eine stärkere Spannung als die Mollsubdominante. Dagegen muß die Dursubdominante stärker gespannt gelten als die Durdominante, denn jene ist eine scheinkonsonante Form, diese aber ein konsonanter Durdreiklang, dessen Aufwärtstendenz verstärkt ist.

Unsere Aufstellungen finden ihre Bestätigung darin, daß wir in der normalen C-Durkadenz $c^{\sharp}-f^{\sharp}-g^{\sharp}-c^{\sharp}$ im Übergang von der Subdominante zur Dominante ein Abnehmen der energetischen Spannung empfinden. Steht aber in derselben Kadenz statt der

Dur- die Mollsubdominante, so hat man umgekehrt das Gefühl einer Zunahme der Spannung. In diesem Vorgang finden wir auch die Erklärung dafür, warum die Mollsubdominante f-Moll, trotzdem sie die primäre Funktionsform darstellt und der C-Durtonika eng verwandt ist, in der C-Durkadenz seltener gebraucht wird als die sekundäre, schein-konsonante Dursubdominante F-Dur. Abgesehen davon, daß ihre Terz as nicht der C-Durtonleiter angehört und überdies mit der Dominantterz h das ungewöhnliche Intervall einer übermäßigen Sekunde bildet, wirkt es auch nicht befriedigend, wenn nach der schwächeren Spannung des f-Moll die folgende Dominante G-Dur, die ja einen Ausgleich zur Subdominanttendenz der Tonika schaffen soll, stärker gespannt ist. Ferner kommt in Betracht, daß f-Moll als Molldreiklang naturgemäß zur C-Durtonika hinstrebt. In der Scheinkonsonanz F-Dur hingegen ist eine so starke Spannung vorhanden, daß die plötzliche Rückkehr nach C-Dur beinahe schroff berührt. Der Sprung auf die Gegenseite nach G-Dur wirkt indessen vermittelnd, indem ein Abnehmen der energetischen Spannung stattfindet, dem dann im Schlußschritt zur C-Durtonika die völlige Entspannung folgt.

Das Verhältnis der drei Funktionen im reinen Moll ist demjenigen in Dur vollkommen entsprechend, nur sind infolge der Polarität die Rollen der beiden Nebenfunktionen vertauscht. Die Molldominante g-Moll in der c-Molltonalität ist das genaue Gegenstück zur Dursubdominante F-Dur in C-Dur; ebenfalls schein-konsonant ist sie als in der Terz tiefalterierter G-Durakkord aufzufassen und demnach als g^{3^2} zu bezeichnen. Wiederum bedeutet hier die Alteration keine Änderung der Tendenzrichtung; die erniedrigte Terz b strebt ebenso aufwärts wie die gewöhnliche Terz h, nur besitzt sie eine stärkere Spannung, die sich auch dem ganzen Akkord mitteilt. Die Durdominante G-Dur entspricht als Ergänzungsklang der c-Molltonika in der harmonischen Urverbindung der Mollsubdominante f-Moll in C-Dur, die Mollsubdominante f-Moll in c-Moll umgekehrt der Durdominante G-Dur in C-Dur. Die reine C-Durkadenz hat, wie schon erwähnt, ihr Gegenstück in der reinen c-Mollkadenz (s. Beispiel 3). Die klassische Mollkadenz $^0g-^0c-g^+-^0g$ hat in bezug auf die Spannungsveränderungen mit der Normalkadenz eine gewisse Ähnlichkeit, obwohl die Reihenfolge der Funktionen dem Dur entlehnt ist. Die stärkste Spannung besitzt nämlich auch hier der zweite Akkord,

während der dritte, schwächer gespannt, den Übergang zur entspannten Tonika vermittelt. Das Dur-Gegenstück dieser Kadenzform lautet in C-Dur: $c^+ - g^+ - a^c - c^+$. Die Reihenfolge der Funktionen ist diejenige des Moll; da die Spannung auch hier vom zweiten Akkord an sukzessive abnimmt, ist diese Kadenz ebenfalls von befriedigender Wirkung.

Zusammenfassend können wir die drei Funktionen wie folgt charakterisieren. Das Wesen der Dominante besteht im Aufwärtsstreben zweier Töne, der Terz und Quint; sie wirkt daher auf die Tonhöhenveränderung hin betrachtet positiv; ihre Grundform ist der Durdreiklang. Der Zielakkord, die Tonika, hat aber dunklere Färbung als der Ausgangsakkord, die Dominante, da er subdominantisch zu ihr liegt. Der Helligkeitwirkung nach ist also der Schritt Dominante-Tonika ein Übergang von hell zu dunkel; er ist in dieser Beziehung von negativer Wirkung. Das Wesen der Subdominante besteht im Abwärtsstreben zweier Töne, der Unterterz und Unterquint; sie wirkt in bezug auf die Tonhöhenveränderung negativ; ihre Grundform ist der Molldreiklang. Da aber die von ihr erstrebte Tonika heller gefärbt ist, bedeutet der Schritt Subdominante-Tonika einen Übergang von dunkel zu hell, wirkt also in dieser Hinsicht positiv. Energetisch betrachtet wird indessen beide Funktionsschritte, Dominante-Tonika und Subdominante-Tonika, entspannende, passive Bildungen; anspannend, aktiv, wirken ja die umgekehrten, von der Tonika wegstrebenden Funktionsschritte.

Den fundamentalen Unterschied zwischen reiner Dur- und reiner Molltonalität können wir erst dann ganz erfassen, wenn wir uns die gegensätzliche Stellung dergleichlautenden Nebenfunktionen in bezug auf die Dur- und die Molltonika klarmachen. Der hellen Durtonika ist am engsten verbunden die dunkle Mollsubdominante; als Gegengewicht erscheint die noch hellere Durdominante. Der dunkeln Molltonika steht am nächsten die helle Durdominante; den Ausgleich stellt die noch dunklere Mollsubdominante her.

Die Tonikafunktion erscheint uns nun überhaupt nicht mehr als eine dritte, selbständige und eigenartige Funktionsform, sondern wir führen sie ganz auf die beiden anderen Funktionen zurück. Die Durtonika ist nichts anderes als eine energetisch bis zu einem gewissen Grunde stabilisierte und entspannte, gleichsam erstarrte Durdominante; ebenso ist auch die Molltonika nur eine erstarrte Mollsubdominante. Als eigentlicher tiefster Kern

der Harmonik bleiben uns also die beiden Elemente Durdominante und Mollsubdominante, die in der harmonischen Urverbindung (C-Dur-f-Moll, G-Dur-c-Moll usw.) zu einem unlöslichen Zusammenhang verschmolzen sind. Die Zweifelhait der Elemente bringt die beiden Arten der Tonhöhenveränderung, das Aufwärts und das Abwärts, zum Ausdruck, und zwar in der Form der beiden Tongeschlechter, des Dur und des Moll.

Eine erste Erweiterung über die drei Funktionen hinaus erfährt die Tonalität durch Einführung der Parallelklänge dieser drei Funktionen, in C-Dur: a-Moll als Tonikaparallele (Tp), e-Moll als Dominantparallele (Dp) und d-Moll als Dursubdominantparallele (S^+p); dazu kommt noch As-Dur als Mollsubdominantparallele (oSp). Von einer wirklichen Erweiterung der Tonalität kann man hier eigentlich noch nicht sprechen, denn mit Ausnahme des letztgenannten Akkordes sind alle Töne dieser Dreiklänge in der C-Durskala enthalten.

Betrachten wir zuerst den a-Mollakkord. Dieser ist, als Tp auf die C-Durtonika bezogen, energetisch etwas durchaus anderes als eine Molltonika a-Moll. Riemann hat das zuerst klar erkannt und die Tp a-Moll als einen C-Durakkord bezeichnet, dessen Quinte durch die Sexte ersetzt ist ($c \frac{6}{5}$). Diese Definition können wir uns ganz zu eigen machen, müssen uns dabei aber unsererseits über die energetische Eigenart eines solchen Parallelklanges und vor allem einer Sexte der Durtonika klar werden. Am nächsten liegt es, diese Dursexta a in den Dursubdominantklang F-Dur einzureihen und sie dementsprechend energetisch als höchalterierte, abwärts strebende Mollterz (III⁺) der Subdominante zu verstehen. Es darf aber nicht außer Acht gelassen werden, daß die energetische Bedeutung des einzelnen Akkordtones nur im Zusammenhang mit den übrigen Akkordtönen erfaßt werden kann. Wir haben nun hier keinen F-Dur-, sondern einen a-Mollakkord vor uns, und dieser hat überdies keine subdominantische Bedeutung, sondern ist als Vertreter der Tonika zu verstehen. Die die Quinte ersetzende Sexte im Durtonikaakkord ist somit dadurch charakterisiert, daß sie energetisch der Quinte sehr nahe steht, eine um wenigens stärkere Spannung besitzt und eine gewisse Ähnlichkeit mit der Dursubdominantterz hat. Da sich jetzt aber die Sexte

a von der Quinte g unterscheidet, so muß auch eine Rückwirkung des neuen Tones auf die beiden anderen Akkordtöne stattfinden; c und e sind nicht mehr einfach Durprim und Durterz, ihre Spannung hat sich durch die Einwirkung der Sexte a um einen geringen Grad verstärkt. Die energetische Wirkung des Tp-Klanges a-Moll wird besonders deutlich in der geläufigen Trugschlußformel D⁷-Tp, in C-Dur g⁷-⁰e. Beim Eintritt des zweiten Klanges findet zwar eine deutliche Entspannung statt, sie ist aber viel weniger ausgesprochen als beim Eintritt der C-Durtonika; es fehlt ihr durchaus deren überzeugend abschließende Wirkung. Der ganze Akkord wirkt auch nicht hell und freudig wie ein Durakkord, sondern es ist ihm in einem gewissen Maße der düstere Charakter des gewöhnlichen a-Molldreiklages eigen.

Der a-Mollakkord kann man aber, wie Riemann festgestellt hat, in C-Dur außer der tonischen auch noch subdominantisches Bedeutung haben, indem er als Leittonwechselklang der Dur-subdominante F-Dur erscheint, so z. B. in der Akkordfolge $c^{\dagger}-^0e-c^{\dagger} = T^{\dagger} \& T^{\dagger}$. Die Gegensätzlichkeit der beiden Akkorde C-Dur und a-Moll tritt hier stärker hervor als ihre Ähnlichkeit, so daß der a-Mollakkord nebenfunktional aufgefaßt werden muß (s. Beispiel 9a). Riemann bezeichnet als Leittonwechselklang in Dur einen Molldreiklang, der dadurch entsteht, daß die Prim eines Durakkordes durch den zu ihr führenden Leitton, die erhöhte Septime (7^{*}) ersetzt ist. Da nun für uns die Dursubdominante nur eine alterierte Mollsubdominante bedeutet, ist im $\&$ Akkord a-Moll nicht die Durprim, sondern die Mollquint f durch ihren Leitton, die erhöhte Mollsext (VI^{*}) e ersetzt. Dieses e kann indessen nicht einfach als ein leittonartig aufwärtsstrebender Ton, wie das e in der f-Molltonalität, verstanden werden. Da nämlich f-Moll hier als Mollsubdominante einen höheren Spannungsgrad besitzt, muß der Ton c als schwächer gespannt, als der Durtonikaterz e ähnlich, angesehen werden. Es sind infolgedessen im $\&$ -Akkord a-Moll, der genau genommen als $^0\& \frac{III}{VI}$ zu bezeichnen ist, das a und das c ein wenig schwächer gespannt als dieselben Töne im Subdominantakkord F-Dur. Der ganze a-Mollakkord in subdominantisches Bedeutung besitzt also eine etwas geringere Spannung als die S⁺ F-Dur. Er ist aber stärker gespannt als die 0S f-Moll; in der Verbindung $c^{\dagger}-^0e-^0c-c^{\dagger}$ empfindet man nämlich beim zweiten Akkordschritt eine Abnahme der Spannung (s. Beispiel 9b). Um aber hier wirklich als $\&$ verstanden zu werden,

muß der a-Mollakkord auf den guten Taktteil fallen, da an dieser Stelle gewöhnlich ein Funktionswechsel erwartet wird. Fällt er dagegen auf die metrisch schlechte Zeit, so wird er nur tonisch, als Tp, aufgefaßt werden können. Erst die nachfolgende Mollsubdominante bringt dann den durch a-Moll vorbereiteten Übergang zur Nebenfunktion und damit auch ein Zunehmen der energetischen Spannung (s. Beispiel 9c). Dieselbe Abhängigkeit der Funktionsbedeutung des a-Mollakkordes von der metrischen Lage zeigt sich bei seiner Verbindung mit der Dominante G-Dur. Fällt a-Moll auf den schlechten Taktteil, so wird es einfach als eine durch die Sexte subdominantisch gefärbte C Durtonika aufgefaßt; erst mit der folgenden Dominante tritt die stärkere, nebenfunktionale Spannung ein (s. Beispiel 9d). Fällt a-Moll aber auf den guten Taktteil, so erscheint es wieder als S; im folgenden Schritt zur Dominante empfindet man dann aber ein Abnehmen der energetischen Spannung. Der S-Akkord a-Moll steht nämlich in energetischer Hinsicht der Subdominante F-Dur so nahe, daß er stärker gespannt ist als die Dominante G-Dur (s. Beispiel 9e). Die starke Spannungsdifferenz zwischen den beiden Funktionsbedeutungen des a-Mollakkordes in C-Dur, der tonischen und der subdominantischen, kann man sich klar machen, wenn man auf die C-Durtonika zweimal den a-Molldreiklang folgen läßt, und zwar so, daß er zuerst auf die leichte, denn auf die schwere Taktzeit fällt. Erst hört man ihn als Tp; er bringt eine nur geringe Verstärkung der Tonikaspannung. Nun erwartet man aber auf die schwere Taktzeit bestimmt einen nebenfunktionalen Akkord. Der zweite a-Mollakkord trägt denn auch wirklich eine starke subdominantische Spannung in sich, der im abschließenden Tonikadreiklang volle Entspannung folgt (s. Beispiel 9f).

Fassen wir jetzt den e-Mollakkord als Dominantparallele in C-Dur ins Auge, so läßt er sich analog zum a-Molldreiklang als Dominantakkord mit Sexte statt Quinte auffassen (D_6^6). Die Sexte einer Dominante ist aber nicht dasselbe wie die Sexte der Tonika. Da die Quinte der Dominante stark gespannt ist und aufwärts strebt, kann die Sexte, die mit der Durtonikaterz klanglich zusammenfällt, nicht noch stärker, sondern nur schwächer gespannt sein; es ist ihr eine starke Ähnlichkeit mit der Tonikaterz zuzuschreiben. Der ganze Dp-Akkord e-Moll besitzt daher einen viel schwächeren Spannungszustand als die Dominante G-Dur; die Folge $g^+ \cdot h \cdot c^+ = D-Dp-T$ empfindet man energetisch

als sukzessives Abnehmen der Spannung (s. Beispiel 10a). Der Spannungszustand der Dominantparallele ist sogar noch niedriger als derjenige der Mollsubdominante; vergleicht man nämlich die beiden Schlüsse ${}^{\circ}h-c^{+} = Dp-T$ und ${}^{\circ}c-c^{+} = {}^{\circ}S-T^{+}$ miteinander, so liegt der größere Spannungskontrast entschieden zwischen den beiden Akkorden der zweiten Verbindung. E-Moll als Leittonwechselklang ist eine Ersatzbildung für die Tonika C-Dur. Hier steht nun wirklich der Leitton, die erhöhte Septime, an Stelle der Prim. Der energetische Unterschied zwischen diesem aufwärtsstrebenden Leitton und der tendenzlosen Prim ist natürlich viel größer als zwischen der Quinte und Sexte der Tonika, deshalb ist auch der die C-Durtonika ersetzende c-Mollakkord (\mathcal{F}) stärker gespannt als die Tp a-Moll. In der Tat trägt von den beiden Trugschlüssen $g^{+}-{}^{\circ}e = D-Tp$ und $g^{+}-{}^{\circ}h = D-\mathcal{F}$ der erste unzweifelhaft einen abschließenderen, befriedigenderen Charakter, d. h. es findet hier die stärkere Entspannung statt. Daraus folgt nun, daß in C-Dur die Parallel- und Leittonwechselklangform des a-Mollakkordes sich energetisch stärker voneinander unterscheiden als dieselben zwei Formen des e-Mollakkordes. Lassen wir nämlich auf die Dominante G-Dur zweimal den e-Mollklang folgen, zuerst auf den schlechten Takteil als Dp, dann auf den guten als \mathcal{F} , so ist die Spannungsänderung zwischen den beiden gleichklingenden Akkorden erheblich geringer als im früheren analogen Beispiel zwischen den beiden a-Molldreiklängen (s. Beispiel 10b, vgl. Beispiel 9f).

Wenden wir uns nun dem Parallelklang der Dursubdominante F-Dur, d-Moll zu. Da die Dursubdominante kein eigentlicher Durdreiklang ist, sondern auf die Mollsubdominante zurückgeführt werden muß, bedeutet die Ersetzung des Tones c durch d nicht das Eintreten der Sexte für die Quinte, wie Riemann annimmt, sondern der Ton d ist als eine Unterseptime anzusehen, die die Molloktav bzw. die Mollprim vertritt. Die Unterseptime d, die als charakteristische Dissonanz den nebenfunktionalen Charakter der Moll- oder Dursubdominante klar zur Geltung bringt, tendiert aufwärts zur Durtonikaterz e; sie kommt in ihrer energetischen Wirkung der Dominantquinte annähernd gleich. In einem Moll- oder Dursubdominantakkord mit Unterseptime sind also beide Dominanten gleichzeitig vertreten, sie weisen durch ihre Tendenz klar auf die Tonika hin; die Bezogenheit des ganzen Akkordes, seine Funktion, ist damit eindeutig bestimmt. Im Plagalschluß

$c^{VII}-c^+$ bzw. $c^{III}_{VII}-c^+$ wird nun die Tonika von beiden Dominantseiten her erreicht, einerseits subdominantisch durch die beiden abwärts strebenden Töne a^s bzw. a , und f , andererseits dominantisch aufwärts strebend durch den Ton d . Der d -Mollakkord in C -Dur ist nichts anderes als ein solcher Dursubdominant-Unterseptimenakkord ohne Prim und wird daher als $^{\circ}S^{III}_{VII}$ bezeichnet. Er hat ebenfalls gemischt subdominantisch-dominantischen Charakter. Da die Unterseptime d stärker gespannt ist als die Mollprim c , muß auch der ganze d -Mollakkord eine stärkere Spannung besitzen als die $S^+ F$ -Dur.

Bevor wir die Mollsubdominantparallele A^s -Dur untersuchen können, müssen wir uns mit dem zwischen dieser und der C -Durtonika vermittelnden Akkord, der Tonikavariante c -Moll befassen. Ein solcher c -Mollakkord in C -Dur ist durchaus verschieden von einer Tonika c -Moll. Da wir in der C -Durtonalität c , e und g im Sinne von Prim, Terz und Quint der C -Durtonika als die relativ entspanntesten Töne bezeichnet haben, ist es klar, daß der Ton e^s , durch welchen sich der c -Moll vom C -Durdreiklang unterscheidet, eine stärkere Spannung besitzt als die Durterz e . Infolgedessen bedeutet der Schritt e^s-e in C -Dur eine Entspannung. Der Ton e^s tendiert demnach aufwärts nach e und ist scharf von der abwärts nach d strebenden c -Mollterz e^s zu unterscheiden. Man muß ihn als Alterationston der Durterz e (3°) ansehen, dessen energetische Eigenart gerade im Zurückstreben in seinen Ursprungston e besteht. Da nun in dem zu untersuchenden c -Mollakkord das e^s nicht abwärts tendiert, kann auch der ganze Akkord nicht mehr als Molldreiklang, sondern nur als Durakkord mit alterierter Terz verstanden werden und ist dann als $c^{3^{\circ}}$ zu bezeichnen. Dieser alterierte, schein-konsonante c -Mollakkord steht nun in bezug auf den Spannungszustand der Tonika C -Dur viel näher als ihr Parallelklang a -Moll. Der der Tonika fremde Ton im a -Mollakkord nämlich, das a , fällt ja in das Bereich der Subdominante; der Ton e^s des c -Mollakkordes hingegen ist kein nebenfunktionaler Ton, sondern er gehört seinem Ursprung nach, als Alteration der Durterz e , dem Gebiet der Tonika an. Die Schlußbildung $g^7-c^{3^{\circ}}$ in C -Dur steht dem normalen authentischen Schluß g^7-c^+ energetisch bedeutend näher als der Trugschluß $g^7-^{\circ}e$ (s. Beispiel 11). Der Akkord $c^{3^{\circ}}$ ist daher besonders geeignet, die Tonika C -Dur zu ersetzen. Er ist überhaupt der einzige Dreiklang außer der Tonika, der nur tonische, aber niemals

nebenfunktionale Bedeutung hat (abgesehen natürlich von seinem Vorkommen in den zwischendominantischen Bildungen). Tritt der e-Mollakkord in C-Dur ausgesprochen hervor, so wird er zu einer Nebentonika. Er nimmt dann die Form und Bedeutung einer richtigen e-Molltonika an. Da aber die Haupttonika C-Dur immer weiterwirkt, bleibt er ihr dauernd untergeordnet. Bei der Rückkehr nach C-Dur verwandelt sich die C-Molltonika dann wieder in die Scheinkonsonanz c^{3+} . Zwei im Variantverhältnis stehende Toniken, C-Dur und e-Moll, können also immer nur indirekt, durch Vermittlung ihrer scheinkonsonanten Form, miteinander verbunden werden. Wenn wir die beiden Dreiklänge der harmonischen Urverbindung (C-Dur und f-Moll, e-Moll und G-Dur) als eng verwandt erklärt haben, so handelt es sich dabei um Verwandtschaft im Sinne des energetischen ineinander Übergehens, der leichtesten Verbindbarkeit, die beiden Klänge sind ja in bezug auf Spannung und Funktionsbedeutung einander gegensätzlich. Die Verwandtschaft zweier Variantklänge dagegen hezieht sich nicht auf die Verbindbarkeit — die Variantform liegt ja der natürlichen Tendenz der Tonika gerade entgegengesetzt — sondern auf die geringe Spannungsdifferenz und auf die Funktionsgleichheit; es ist somit die engste Verwandtschaft im Sinne der Vertretbarkeit des einen Akkordes durch den anderen.

Im Parallelklang der Mollsubdominante, As-Dur, ist die Mollquint f durch die Mollsext e ersetzt. Während jene aber ein abwärts zur C-Durterz e stehender, stark gespannter Ton ist, besitzt diese eine viel schwächere Spannung, sie ist der alterierten C-Durterz (3^+) e ähnlich. Demnach hat auch der ganze As-Durakkord als 0Sp einen schwächeren Spannungszustand als die reine 0S f-Moll selber. Wir empfinden wirklich in der Folge ${}^0c-as^+-e^+$ ein sukzessives Abnehmen der energetischen Spannung (s. Beispiel 12a). Die Spannung der 0Sp As-Dur ist aber andererseits stärker als diejenige der Dp e-Moll; die Schlußbildung ${}^0h-c^+$ weist nämlich einen geringeren Spannungscontrast auf als die Bildung as^+-e^+ . Der As-Durakkord kann nun aber auch als Vertreter der C-Durtonika erscheinen; Riemann faßt ihn in diesem Falle als Leittonwechselklang der für C-Dur eintretenden Variante, der Molltonika e-Moll auf und bezeichnet ihn mit F . Wir behalten diese einfache Bezeichnung bei, führen aber As-Dur direkt auf die C-Durtonika zurück und verstehen es somit als

C-Dur mit tieferer, aufwärts strebender Terz es und erniedrigter, abwärts strebender Sexte as (c_3^6). Die erniedrigte Sexte as verhält sich energetisch zur Mollsubdominantterz as wie die einfache große Sexte a zur Dursubdominantterz a. Auf den C-Durklang bezogen ist also as weniger stark gespannt als a. Der \mathcal{F} -Akkord As-Dur besitzt aber doch eine stärkere Spannung die als Tp a-Moll, denn die beiden Töne as und es fallen dort ihrer Spannung nach stärker ins Gesicht als hier der eine Ton a. Von den beiden Trugschlüssen $g^7 - e$ und $g^7 - as^+$ (s. Beispiel 12b) wirkt denn auch der erste abschließender, also auch stärker entspannend. Die Spannung des \mathcal{F} -Klanges As-Dur muß indessen schwächer angesehen werden als diejenige des \mathcal{F} -Klanges e-Moll, denn der energetische Unterschied zwischen der erniedrigten Sexte as und der Quinte g und zwischen der erniedrigten Terz es und der gewöhnlichen Durterz e wiegt die starke Spannungsdifferenz zwischen dem Leitton h und der tendenzlosen Tonikaprim e nicht auf. Von den beiden Trugschlüssen $g^7 - as^+$ und $g^7 - e$ ist entschieden dem ersteren die größere Entspannung eigen. Vergleichen wir jetzt die beiden Formen des As-Durklanges in C-Dur, 0Sp und \mathcal{F} miteinander, so zeigt es sich, daß, entsprechend den bisherigen Bestimmungen, ihre energetische Verschiedenheit kleiner ist als diejenige der beiden a-Mollakkorde, aber doch größer als diejenige der beiden e-Mollklänge.

Die den bisher behandelten Akkorden entsprechenden Klänge der c-Molltonalität seien hier nur kurz angeführt, da sie sich zu jenen polar symmetrisch verhalten. Dem Tp- bzw. S-Akkord a-Moll in C-Dur entspricht in c-Moll die Molltonikaparallele (0Tp) Es-Dur, die als Tonika mit Untersexté statt Unterquinte zu verstehen ist. Es-Dur kann in c-Moll auch nebenfunktional als Leittonwechselklang der Molldominante g-Moll erscheinen; Riemann bezeichnet es in diesem Falle mit \mathcal{D} . Wir behalten unsererseits dieses einfache Zeichen bei, führen aber den Es-Durakkord als g_3^6 auf die Durdominante G-Dur zurück. Dem Dp- bzw. \mathcal{F} -Akkord e-Moll in C-Dur entspricht in der c-Molltonalität die 0Sp As-Dur, die sich als Mollsubdominante mit Untersexté statt Unterquinte darstellt; ferner kann As-Dur die Molltonika c-Moll als deren Leittonwechselklang (\mathcal{F}) ersetzen. Das Gegenstück zur S^+p d-Moll in C-Dur bildet in c-Moll die Parallele der Molldominante g-Moll (0Dp), B-Dur; wir führen den Akkord als D_3^7 auf die Durdominante G-Dur zurück. Der 0Sp bzw. \mathcal{F} As-Dur in C-Dur

endlich entspricht in c-Moll die Parallele der Durdominante G-Dur (Dp), c-Moll. Dieser Dreiklang kann andererseits die c-Molltonika ersetzen; in diesem Falle muß er als ${}^{\text{VII}}\text{T}_{\text{VI}}$ auf sie bezogen werden; wir geben ihm indessen die einfache Bezeichnung \mathcal{F} .

Im Verlauf unserer Untersuchungen haben wir nunmehr drei Akkordformen gefunden, die einen Funktionsdreiklang zu ersetzen vermögen: die Variantform, die Parallelklang- und die Leittonwechselklangform. Durch weitgehende Kombination dieser drei Ersatzformen gewinnen wir die Möglichkeit, sämtliche vorkommenden Dreiklänge des Quintenzirkels mit der einen Haupttonika C-Dur in funktionalen Zusammenhang zu bringen.

Zunächst können wir den g-Mollakkord in C-Dur als Variante der Dominante G-Dur verstehen. G-Moll ist hier wiederum kein abwärtsgerichteter Molldreiklang, sondern ein G-Durakkord mit zu b erniedrigter, aber aufwärts nach c strebender Durterz (g^{3^2}). Für die Variante führen wir nun allgemein das Zeichen v ein, das Riemann nur in Ausnahmefällen angewandt hat. Wir bezeichnen somit den g-Mollakkord in C-Dur als Dv . Man möchte nun im ersten Moment annehmen, daß die Dv g-Moll eine stärkere Spannung besitze als die Dursubdominante F-Dur, denn dieser letzteren entspricht energetisch die Molldominante g-Moll in der c-Molltonalität; g-Moll ist aber augenscheinlich von C-Dur weiter entfernt als von c-Moll: Diese Argumentation ist indessen nicht stichhaltig. Es handelt sich nämlich darum, ob der Ton b oder der Ton h in C-Dur die schwächere Spannung besitzt. Nun ist b natürliche Septime des C-Durakkordes; es bildet, wenn auch nicht rein ausgeprägt, in der C-Dur Obertonreihe den sechsten Oberton. Außer als verdeutlichende Dissonanz beim Übergang der C-Durtonika zur Subdominante kann die Septime b aber auch ganz unabhängig von der Fortschreitung als freier, eine bestimmte Färbung gebender Zusatzton der Tonika auftreten, wobei sie mit dem C-Durdreiklang zu einer Einheit verschmilzt. Ernst Kurth hat in seiner „Romantischen Harmonik“ zu Beginn des vierten Abschnittes solche Erscheinungen als Wachstum der Klänge über die Dreiklangsform hinaus behandelt. Fügen wir jetzt zum C-Durdreiklang in gleicher Weise die Sexte a oder die große Septime h als Zusatzton hinzu, so zeigt sich deutlich, daß den so entstehenden Vierklängen $c : e : g : a$ und $c : e : g : h$ eine viel weniger einheitliche Wirkung eigen ist als dem Akkord c^7 (s. Beispiel 13a). Die Töne a und h werden nicht im Verhältnis stärker dissonant empfunden

als der Ton b, der in seiner Wirkung einer Konsonanz sehr nahe kommt. Wir müssen ihm daher geradezu eine gewisse energetische Verwandtschaft mit den drei Tönen der Tonika C-Dur zuerkennen. Jedenfalls steht damit fest, daß die Spannung des Tones h in C-Dur bedeutend stärker ist als diejenige des Tones b. Daraus gewinnen wir die überraschende Konsequenz, daß die schein-konsonante Dominantvariante g-Moll der C-Durtonika energetisch näher steht als die eigentliche Grundform der Dominantfunktion, G-Dur. Der Spannungsabfall in der Verbindung g-Moll-C-Dur ist viel geringer als im gewöhnlichen Schlußschritt G-Dur C Dur; hier treten beide Funktionen einander schroff gegenüber, dort ist dagegen der Übergang durch das vermittelnde b bedeutend gemildert (s. Beispiel 13b). Analog ist in Moll die Verbindung Dur-subdominante-Molltonika von einer besonders zarten Wirkung, im Gegensatz zum herben Charakter des normalen Kadenzschrittes $^{\circ}S-^{\circ}T$. Die alterierte Terz a (III^{*}) der $^{\circ}Sv, F$ -Dur ist zugleich natürliche Unterseptime der c-Molltonika, die gewöhnliche Moll-subdominantterz a^b dagegen steht in keinem näheren Zusammenhang mit der Tonika c-Moll (s. Beispiel 13c).

Der Parallelklang von g-Moll, B-Dur, ersetzt die Dominantprim bzw. -oktave g durch die Septime f. Diese wirkt energetisch ähnlich wie die Mollquint f der $^{\circ}S$ f-Moll. Der B-Durakkord in C-Dur hat demnach gemischt dominantisch-subdominantischen Charakter. Auf die Dominante G-Dur bezogen ist er als $g\frac{7}{3}$ zu verstehen und als Parallele der Dominantvariante (Dvp) zu bezeichnen (s. Beispiel 14). Seine energetische Spannung ist einleuchtenderweise stärker als die Spannung der Dv g-Moll, aber auch stärker als diejenige der Dominante G-Dur, da er keinen einzigen Ton mit der C-Durtonika gemeinsam hat. Ersetzen wir nun auch die Tonikavariante (Tv) c-Moll durch ihre Parallele Es-Dur, so ist diese analog dem B-Durakkord als $T\frac{7}{3}$ aufzufassen. Die Septime b tritt hier an Stelle der entspannten Tonikaprim c. Sie kann daher nicht wie eine gewöhnliche Dominantseptime b als nach a^s oder a abwärtsstrebend angesehen, sondern muß in gleicher Weise wie die erniedrigte G-Dur-Dominantterz b als nach c aufwärtsstrebend verstanden werden. In einem die C-Durtonika vertretenden Es Durakkord ist aber der Ton b natürlich sehr schwach gespannt, seine Aufwärtstendenz bleibt hier latent. In dieser Bedeutung bezeichnen wir dann den Es-Durklang als Parallele der Variante der Tonika C-Dur (Tvp)

(s. Beispiel 15a). Er kann aber auch der C-Durtonika als Kontrast gegenüber treten, z. B. in der Verbindung C-Dur-Es-Dur-C-Dur. In diesem Falle beziehen wir ihn nebenfunktional auf die Dominante C-Dur als $g^{\frac{6}{2}}$ und bezeichnen ihn als Leittonwechselklang der Dominantvariante g-Moll (Dv) (s. Beispiel 15b). Die erniedrigte Sexte es ist energetisch der tiefalterierten C-Durterz es ähnlich; da sie schwächer gespannt ist als der Ton d, hat auch der ganze Dv-Akkord Es-Dur eine schwächere Spannung als die Dv g-Moll (vgl. Beispiel 15b mit 13b). Vergleichen wir die beiden die C-Durtonika ersetzenden Dreiklänge Es-Dur (Tvp) und As-Dur (\bar{F} , genauer T \bar{v}) miteinander, so steht jener C-Dur energetisch näher, da der Ton b eben als natürliche Septime mit dem C-Durdreiklang verwandt ist, der Ton as aber nicht (vgl. Beispiel 12b mit 15a). Wenn trotzdem Es-Dur im Gegensatz zu As-Dur in der C-Durtonalität ziemlich selten ist, so liegt es daran, daß im As-Durakkord die Tonikaprim e enthalten ist, im Es-Durakkord aber nur die viel weniger ins Gewicht fallende Tonikaquint g. Überdies ist As-Dur, nebenfunktional gefaßt, Parallele der mit der C-Durtonika als Ergänzungsakkord in der Urverbindung am engsten zusammenhängenden Mollsubdominante f-Moll.

Auf der Dominantseite von C-Dur können wir zunächst den D-Durakkord als Variante der Dursubdominantparallele d-Moll verstehen. Riemann hat diesen Akkord als $S_{\text{VII}}^{\text{III}^-}$, als d-Moll mit erhöhter Mollterz bezeichnet. Da wir aber unsererseits d-Moll als ${}^{\text{III}^-}S_{\text{VII}}$ auffassen, werden wir auch D-Dur auf den subdominantischen Grundakkord f-Moll beziehen, und zwar als ${}^{\text{III}^-}S_{\text{VII}}$. Die zu fis erhöhte Mollquint ist aus einem ursprünglich abwärtsstrebenden zu einem aufwärtsstrebenden Ton geworden. Da auch die Unterseptime d sich normal aufwärts nach e auflöst, wird gewöhnlich das zwar abwärtsstrebende a ebenfalls aufwärts, nach e geführt. Der seinem Ursprung nach subdominantische D-Durakkord, den wir als S^+_{VII} bezeichnen, erhält somit durch das Aufwärtsstreben zweier Töne einen stark dominantischen Einschlag (s. Beispiel 16). Der A-Durakkord in C Dur kann als Variante der Tonikaparallele a-Moll (Tpv) aufgefaßt werden und vermag wie diese die Tonika C-Dur zu ersetzen, z. B. im Trugschluß $g^7 - a^+$ (s. Beispiel 17a). In diesem Falle muß er als ${}^{\frac{6}{1^-}}$ verstanden werden. Die erhöhte Prim eis ist hier kein aufwärtsstrebender Ton wie die gewöhnliche A-Durterz eis, sondern

sie bedeutet nur eine Höher-**Spannung**, eine hellere Färbung der Tonikaprim c, deren Stabilität auch noch bei ihr in gewissem Sinne vorhanden ist. Wird A-Dur der C-Durtonika dirckt gegenübergestellt, so wirkt es ebenso wie a-Moll subdominantisch und ist dann als Variante Leittonwechselklanges der Dursubdominante (Sv) zu bezeichnen: auf die ⁹S f-Moll zurückgeführt erscheint es als ⁰SIII_{VI}¹ (s. Beispiel 17b). Vergleichen wir den Akkordschritt A-Dur C-Dur mit dem Plagalschluß F-Dur C-Dur, so empfinden wir beim letzteren entschieden die stärkere Entspannung. F-Dur besitzt somit in C-Dur eine höhere Spannung als der nebenfunktionale A-Durakkord. Es leuchtet denn auch ein, daß dort die abwärtsstrebende Subdominant-Unterquinte stärker gespannt sein muß als hier die zwar erhöhte, aber dennoch tendenzlose Subdominant-Mollprim cis. Das Ergebnis wird schließlich auch durch die energetische Wirkung der Verbindung F-Dur—A-Dur—C-Dur = S⁺—Sv-T⁺ bestätigt, in der deutlich ein sukzessives Abnehmen der Spannung wahrzunehmen ist (s. Beispiel 17c). Der E-Durdreiklang in C-Dur kann ebenfalls in zwei Bedeutungen auftreten, einerseits als nebenfunktionaler, andererseits als tonischer Akkord. Gewöhnlich erscheint er als Variante der Dominantparallele e-Moll (Dpv) und ist in diesem Zusammenhang auf die Dominante G-Dur als ⁶g₁⁺ zu beziehen. Dabei gilt für die erhöhte Dominantprim gis das beim A-Durakkord über die erhöhte Tonikaprim cis Gesagte. Wie nun die Sv A-Dur eine schwächere Spannung hat als die S⁺ F-Dur, so muß auch die Spannung der Dpv E-Dur schwächer sein als diejenige der Dominante G-Dur. Die Akkordverbindung G-Dur—E-Dur—C-Dur = D-Dpv T⁺ zeigt nämlich ebenfalls sukzessives Abnehmen der Spannung (s. Beispiel 18a). E-Dur im Sinne einer Vertretung der C-Durtonika wird als Variante des Tonika-Leittonwechselklanges e-Moll (Pv) verstanden und erscheint auf C-Dur bezogen als ⁷e₅⁺ (s. Beispiel 18b).

Wenden wir uns jetzt wieder der Subdominantseite von C-Dur zu und versuchen unter Fortsetzung des bisherigen Prinzips noch entferntere Dreiklänge des Quintenzirkels in das Bereich der C-Durtonalität einzubeziehen. Der b-Mollakkord unterscheidet sich von B-Dur durch den Ton des an Stelle von d. Dieses des ist als erniedrigte Quinte der Dominante G-Dur zu verstehen; die ursprünglich aufwärts zur Tonikaterz e strebende Dominantquinte ist zu einem abwärts nach der Tonikaprim c strebenden

Tone geworden. Der b-Mollakkord ist somit auf die Dominante G-Dur zurückgeführt als $g\frac{7}{3}$ zu verstehen. Die beiden abwärtsstrebenden Töne f und des geben ihm indessen einen stark subdominantischen Einschlag (s. Beispiel 19). Der Des-Durakkord in C-Dur wird von Riemann als Leittonwechselklang der Mollsubdominante f-Moll (S) aufgefaßt; die Mollprim bzw. Molloktave c ist demnach durch die erniedrigte Untersепttime des ersetzt. Die vorangegangenen Untersuchungen haben uns nun aber gezeigt, daß sich die Auffassung eines Akkordes als Leittonwechselklang nur unter bestimmten Voraussetzungen ergibt, nämlich wenn dieser Akkord ausnahmsweise die Tonika ersetzt oder wenn er zu ihr in einen besonderen Kontrast tritt. Beides ist bei Des-Dur nicht der Fall. Wir werden daher den Des-Durakkord nicht auf die Subdominante, sondern auf die Dominante zurückführen, und zwar als $g\frac{9}{3}$. Gegenüber seinem Parallelklang b-Moll ist im Des-Durakkord an Stelle der erniedrigten Terz bzw. Dezime b die erniedrigte None as getreten. Dieses as besitzt natürlich in C-Dur eine stärkere Spannung als b, deshalb ist auch der ganze Des-Durakkord in C-Dur entsprechend stärker gespannt als der b-Mollakkord. Der einzige, wirklich noch der Dominante angehörende Ton ist des, denn die Septime f und die None as sind ja der Mollquint f und der Mollterz as der Mollsubdominante f-Moll nahezu gleichzustellen. Wenn wir nun trotzdem dem Des-Durakkord dominantische Funktionsweise zuschreiben, so ist das so zu verstehen, daß hier der ursprüngliche, reine Dominantcharakter durch die hinzugekommenen subdominantischen Elemente fast vollständig verdeckt ist, da alle drei Töne des Des-Durakkordes abwärtsstreben. Der funktionale Zusammenhang zwischen Des-Dur und der Dominante G-Dur zeigt sich indessen deutlich, wenn wir zu einem Des-Durdreiklang den Ton h hinzufügen; dieser wird dann sofort als Terz von G-Dur verstanden und damit ist die dominantische Funktionsweise des ganzen Akkordes als $g\frac{9}{3}$ klar gelegt (s. Beispiel 20a). Wenn ferner dem Des-Durakkord sein Parallelklang b-Moll, der ja unzweifelhaft dominantischen Charakter besitzt, vorausgeht, so muß auch Des-Dur dominantisch wirken; da es hier nur als Modifikation von b-Moll erscheint (s. Beispiel 20b). Ebenso ausgeschlossen ist die subdominantische Bedeutung des Des-Durklanges, wenn ihm die Dursubdominante F-Dur vorausgeht; die Verschiedenheit der

beiden Klänge macht die Ausnahme einer gleichbleibenden Funktion unmöglich, so daß Des-Dur nur dominantisch verstanden werden kann (s. Beispiel 20c). Andererseits ist aber in der Folge Des-Dur-G-Dur in C-Dur der Unterschied zwischen beiden Klängen so stark, daß man den Des-Durakkord hier ohne weiteres als Vertreter der Subdominante empfindet (s. Beispiel 20d). Auch der des Mollklang, den Riemann subdominantisch als $\mathfrak{S}^{3\flat}$ auffaßt, läßt sich noch dominantisch als $g_{\frac{7}{5}}^{\flat}$ verstehen (s. Beispiel 21).

Der es-Mollakkord erscheint wie seine Variante Es-Dur gegenüber der C-Durtonika als dominantischer Akkord, nämlich als G-Dur mit erniedrigter Prim, Terz und Sexte ($g_{\frac{6}{1}}^{\flat}$). Die erniedrigte Prim ges ist hier natürlich kein abwärts nach f strebender, sondern ein gewissermaßen stabiler, nur abwärts gespannter Ton, analog der erhöhten Prim gis im Dpv-Akkord E-Dur (s. Beispiel 22). Endlich läßt sich noch der Ges-Durakkord in C-Dur als in allen drei Tönen erniedrigte Dominante G-Dur verstehen (s. Beispiel 23). Als letzter gebräuchlicher subdominantischer Akkord auf der Subdominantseite von C-Dur erscheint as-Moll, das als f-Moll mit erniedrigter Prim und Untersexta statt Unterquinte zu verstehen ist. Wie vorhin ges ist auch hier die erniedrigte Prim ces ein abwärts gespannter, tendenzloser Ton (s. Beispiel 24).

Auf der Dominantseite von C-Dur ist nun die Funktion von h-Moll zu bestimmen. Hier liegen die Verhältnisse durchaus ähnlich wie beim oben behandelten Des-Dur. Am naheliegendsten erscheint zunächst h-Moll als Leittonwechselklang der Dominante G-Dur (\mathfrak{D}) zu verstehen. Allein in der Verbindung h-Moll-G-Dur in C-Dur wirkt der erste Akkord gegenüber dem zweiten dominantisch; h-Moll erscheint hier als Dominante der Dominante, D-Dur, mit Sexte statt Quinte (s. Beispiel 25a). Da aber nun D-Dur in C-Dur ein subdominantischer Klang ist, muß auch h-Moll ein solcher sein. Wir können jetzt in Analogie zum Dominantnomenakkord $g^{3\flat}$ bei Des-Dur einen Untertonenakkord der Mollsubdominante f-Moll, $c^{1X\flat}$ (= c : as : f : d : h abwärts gelesen) annehmen, wie ihn Riemann zuerst aufgestellt hat. Der Ton h bedeutet dann die erhöhte Unternote, die an Stelle der erhöhten Unterterz bzw. Unterdezime a steht. Der ganze h-Mollakkord ist demnach auf die $^{\circ}S$ f-Moll bezogen als $c_{\frac{11}{1X}}^{\flat}$ zu verstehen (s. Beispiel 25b). Da der Ton h in der C-Durtonalität als Dominant-

terz eine schwächere Spannung besitzt als die Dursubdominantterz a muß der h-Mollakkord auch schwächer gespannt sein als der D-Durakkord. Es besteht nun aber noch eine zweite Möglichkeit, die subdominantische Funktion von h-Moll zu erklären, und zwar ohne den Nonenakkord. Wir benützen dabei den D-Durakkord gewissermaßen als Brücke. Dieser hat ja, wie wir festgestellt haben, in der C-Durtonalität nicht die Bedeutung eines eigentlichen Durakkordes, sondern das d gilt als Unterseptime, fis als erhöhte Unterquinte und a als erhöhte Unterterz der Mollsubdominante. Wie müssen nun annehmen, daß ein solcher schein-konsonanter D-Durakkord sich in unserer Auffassung jederzeit mühelos in einen richtigen Durdreiklang verwandeln, d. h. dessen Spannungsverhältnis von Durprim, Durterz und Durquint annehmen kann, ohne daß aber dabei C-Dur als ursprüngliches Tonikazentrum aufgegeben wird. Dieses C-Dur wirkt vielmehr immer noch weiter als Ausgangs- und Ruhepunkt, so daß die untergeordnete Stellung des D-Durakkordes vollständig erhalten bleibt. Man hat sich das so zu denken, daß die spezifische Spannung, die der S^+pv -Akkord D-Dur in C-Dur darstellt, einfach in ihrer Gesamtheit in den neuen, wirklichen Durakkord D-Dur übergeht, so daß dieser zwar wohl zeitweise anderen Klängen gegenüber als Tonika wirken kann, aber in ihm beständig die nebenfunktionale Spannung latent vorhanden ist, die sich immer wieder durchsetzt und so die dauernde Bezogenheit des Akkordes auf die Haupt-tonika C-Dur erhält. Auf diese Weise erscheint nun h-Moll als ein solcher D-Durdreiklang mit Sexte statt Quinte ($S^+pv_6^6$) und wirkt wie dieser subdominantisch. Es vereinigen sich somit die zwei Auffassungsweisen, h-Moll als Parallele des D-Durdreiklanges und D-Dur als S^+pv zu einer geschlossenen Einheit. Im h-Mollakkord überwiegen, analog zum Des-Durakkord, die sekundären, dominantischen Elemente gegenüber dem ursprünglichen subdominantischen Funktionscharakter. Dem einen subdominantischen Ton fis stehen zwei dominantische, h und d, gegenüber, und überdies streben alle drei Töne in dominantischer Weise aufwärts.

Die Variante von h-Moll, H-Dur, kann entweder, direkt auf die $^{\text{III}}$ f-Moll zurückgeführt, als $^{\text{VII}}$ $^{\text{V}}$ verstanden, oder aber in der eben dargelegten Weise als $^{\text{IX}}$ $^{\text{6}}$ auf das vermittelnde D-Dur bezogen werden. Indem hier gegenüber h-Moll der Ton d

durch dis ersetzt ist, wird das dominantische Aufwärtsstreben aller drei Töne noch ausgesprochener (s. Beispiel 26). Komplizierter liegen die Verhältnisse beim gis Mollakkord, der Parallele von H-Dur. Da mit der Ersetzung von fis durch gis auch der letzte wirklich subdominantische Ton aus dem Akkord verschwunden ist, scheint es nunmehr geboten, gis-Moll dominantisch als G-Dur mit erhöhter Prim und Quint ($g\overset{5}{\downarrow}$) zu verstehen (s. Beispiel 27a). Diese Auffassung ist aber oft undurchführbar; geht z. B. dem gis-Mollakkord ein selber schon dominantischer E-Durakkord voraus, so muß gis Moll als Kontrast zu diesem in C-Dur notwendigerweise subdominantisch wirken. Wie nämlich h-Moll zur Dominante G Dur, so verhält sich entsprechend gis-Moll dominantisch zur Dpv E-Dur; die Dominante einer Dominante erscheint aber der Tonika gegenüber immer subdominantisch. Wir können nun gis-Moll einzig dadurch mit der subdominantischen Grundform f-Moll in Zusammenhang bringen, daß wir es dem ihm enharmonisch identischen as-Moll annähern, welches als Variante der Mollsubdominantparallele As-Dur (^0Spv) ausgesprochen subdominantische Funktion besitzt. In diesem Sinne ersetzen wir den Ton gis im gis-Mollakkord durch ein as; den so entstehenden Dreiklang h : dis : as fassen wir dann als unvollständigen f-Moll-Untertonenakkord auf bestehend aus erhöhter Unterterne, erhöhter Unterseptime und Mollterz ($e\overset{v}{\text{VII}}\overset{v}{\text{IX}}$). Dieser Akkord löst sich nun ganz natürlich in die C-Durtonika auf (s. Beispiel 27b).

Der Parallelklang von A-Dur fis-Moll wirkt wie dieses gegenüber der C-Durtonika subdominantisch; er ist auf die ^0S f-Moll zurückgeführt, als $e\overset{I}{\text{III}}\overset{I}{\text{V}}$ zu verstehen (s. Beispiel 28). Ebenso hat auch der Fis-Durakkord in C-Dur subdominantische Bedeutung; er erscheint als in allen Tönen erhöhte Dursubdominante F-Dur. Der Ton ais ist gegenüber der ursprünglichen Mollsubdominantterz as ein doppelt erhöhter Ton ($\text{III}^{\leftarrow\leftarrow}$); den ganzen Akkord bezeichnen wir demnach als $e\overset{I}{\text{III}}\overset{I}{\text{V}}$ (s. Beispiel 29). Endlich kann noch der dis-Mollakkord in C-Dur subdominantisch verstanden werden. Er läßt sich am ehesten als in allen drei Tönen erhöhte $\text{S}^{\text{+p}}$ d-Moll verstehen; auf die ^0S f-Moll bezogen ist er als $e\overset{\text{III}}{\text{V}}\overset{\leftarrow\leftarrow}{\text{VII}}$ zu bezeichnen (s. Beispiel 30). Die Parallele der Dpv E-Dur, cis-Moll, kann nicht, wie E-Dur, direkt auf die Dominante G-Dur zurückgeführt werden. Der cis-Mollakkord würde nämlich

dann als $g_{1,2}^6$, als ein alterierter C-Dur-Quartsextakkord erscheinen, während er doch gerade der C-Durtonika als Vertreter einer Nebenfunktion gegenübergestellt werden soll. Die Lösung liegt hier wie bei h-Moll in der Beziehung auf einen vermittelnden Klang. Cis-Moll wird als eine zu einem richtigen Durdreiklang verselbständigte Dpv E-Dur, in der die Quinte h durch die Sexte cis ersetzt ist, verstanden, und wirkt auf diese Weise dominantisch. Da cis als erhöhte Tonikaprim in C-Dur eine schwächere Spannung besitzt als der dominante Leitton h, muß der cis-Mollakkord weniger stark gespannt sein als der dominante E-Durakkord (s. Beispiel 31). Der Cis-Durakkord, der als dreifach erhöhtes C-Dur erscheint, läßt sich als solcher der C-Durtonika überhaupt nicht gegenüberstellen, sondern wird in diesem Falle immer durch das enharmonisch identische Des-Dur ersetzt.

Nachdem wir hier die Spannungsformen der verschiedenen Dreiklänge theoretisch erörtert haben, ist nun noch das eigentliche Hauptprinzip für die Anwendung auf die praktischen Vorgänge klarzulegen, das Prinzip, welches wir im Vorhergehenden nur zur Erklärung einiger komplizierter Funktionsverhältnisse angewandt haben. Für unser Ohr ist es, das Einfachste, einen Dur- oder Molldreiklang als Dur- bzw. Molntonika zu hören. Diesen beiden Formen der Tonika kommen der energetischen Struktur nach am nächsten die beiden Grundformen der Nebenfunktionen, Durdominante und Mollsubdominante, obwohl sie gerade, wie wir festgestellt haben, gegenüber der Tonika einen viel höheren Spannungsgrad besitzen als eine Reihe der funktionalen Struktur nach viel kompliziertere Klänge. Außerdem erfaßt unser Ohr noch relativ leicht die Variantformen der Grundfunktionsklänge, vor allem die S^+ in Dur und die $^{\circ}D$ in Moll, dann die Varianten der beiden Toniken, schließlich auch die Dursubdominante in Moll ($^{\circ}Sv$) und die Molldominante in Dur (Dv). Alle übrigen abgeleiteten Funktionsformen sind entweder mehrfach alteriert oder die Akkorde erscheinen, der Zugehörigkeit der einzelnen Töne nach, aus zwei Funktionen zusammengesetzt. Als solche entfernen sie sich so sehr von der normalen Spannungsform der Tonika, daß es schwierig ist, sie genau ihrem Wesen nach aufzufassen; immer muß die natürliche Neigung überwunden werden, den Akkord in seiner einfachen Konsonanzform zu hören. Unser Ohr wählt deshalb in der Regel folgenden vermittelnden Weg. Für die ganze Dauer des Erklingens faßt es den Dreiklang als Tonika-

form auf; die eigentliche funktionale Spannung ist dabei latent, gleichsam nur als Summe im ganzen Akkord vorhanden. Nur im Moment seines Eintretens unfolge des Überganges aus dem vorhergehenden Klang und beim Übergang in den nächsten Klang gelangt die eigentliche Funktionsspannung zur Auswirkung. Betrachten wir z. B. die Verbindung C-Dur-D-Dur-C-Dur (Beispiel 16) in ihrer dreistimmigen Form. Hier kann der D-Durakkord noch sehr gut in seiner eigentlichen Funktionsform als S^+pv aufgefaßt werden, d als aufwärtsstrebende Dominantquint, a als Dursubdominantterz und fis als erhöhte Subdominant-Unterquint. In der vierstimmigen Form kann nun zwar jede Einzelstimme immer noch in der bisherigen Weise gehört werden. Schließen wir aber in unserem Hören den ganzen Akkord zur Einheit zusammen, so tritt durch die Oktavlage das D-Dur als solches so stark hervor, daß es schwer hält, sich dieser Wirkung zu entziehen und den Akkord immer noch als S^+pv zu hören. Die Akkordform selber hat somit einen starken Einfluß auf das Zustandekommen der Verselbständigung eines Dreiklanges als Tonikaform. Nicht weniger kommt es aber auf die Abstände der einzelnen Harmonie voneinander und besonders auf die metrische Lage des Dreiklanges an. Fällt der Klang auf eine Note von kurzer Dauer und metrisch untergeordneter Stelle, so behält er seine Funktionsspannung fast immer bei. Fällt er aber auf den Taktanfang, der metrisch die Stelle der Entspannung bedeutet, so wird er natürlicherweise zur Tonika stabilisiert. Je komplizierter schließlich die Ableitungsform des Dreiklanges vom Grundfunktionsakkord ist, um so notwendiger wird die Umsetzung zur Tonika stattfinden müssen; sie ist z. B. ganz unumgänglich in der Verbindung von cis-Moll mit der C-Durtonika (Beispiel 31). Endlich findet diese Umsetzung selbstverständlicherweise statt, sowie sich auf dem Dreiklang ein melodisches Motiv aufbaut, sei es nun akkordisch, skalenartig oder auch bloß ein Wechselnotenmotiv (s. Beispiel 18c).

Es würde zu weit führen, hier der Molltonika c-Moll auch noch die übrigen, weiter entfernten Dreiklänge funktional gegenüberzustellen; es ergeben sich dabei keine neuen Gesichtspunkte, da die Polarität zwischen C-Dur und c-Moll lückenlos ist. In den weiter unten folgenden Tabellen werden dann sämtliche Dur- und Molldreiklänge in ihrer funktionalen Beziehung zu einer zentralen Durtonika wie auch einer Molltonika dargestellt.

Wir haben nunmehr sämtliche in Frage kommende Dur- und Molldreiklänge der Haupttonika C-Dur gegenübergestellt. Was uns dabei zunächst auffällt, ist, daß in der Mehrzahl der Fälle zwei enharmonisch identische Dreiklänge in bezug auf die Tonika gleiche Funktion besitzen. Cis-Moll und des-Moll, ebenso Cis-Dur und Des-Dur, wirken dominantisch; gis-Moll und as-Moll, ebenso auch H-Dur und Ces-Dur, das letztere als Parallele der ^oSpy as-Moll, wirken subdominantisch. Im Gegensatz dazu stehen nun aber Fis-Dur und Ges-Dur, da jenes subdominantische, dieses dominantische Funktion gegenüber C-Dur besitzt; entsprechend verhalten sich dis-Moll und es-Moll. Der Grund für dieses verschiedenartige Verhalten liegt darin, daß wir bei a-Moll, A-Dur, fis-Moll, Fis-Dur, dis-Moll und bei Es-Dur, es-Moll, Ges-Dur außer der Variant- und Parallelklangbeziehung auch die Leittonwechselklangbeziehung anwenden mußten, während wir die anderen Dreiklänge nur durch Variant- und Parallelklangbeziehung der Tonika gegenübergestellt haben. Unser Ziel ist jetzt, bei den genannten enharmonisch identischen Dreiklängen die Leittonwechselbeziehung auszuschalten und ebenfalls die Parallel-Variantbeziehung durchzuführen, damit auch hier die Funktionsgleichheit hergestellt wird. Zu diesem Zwecke müssen wir jene Auffassung zur Anwendung bringen, die uns schon oben die Möglichkeit gegeben hat, entferntere Dreiklänge wie h-Moll, H-Dur, gis-Moll und cis-Moll mit der C-Durtonika in funktionalen Zusammenhang zu bringen, nämlich daß ein jeder auf die Tonika bezogene schein-konsonante Dreiklang vorübergehend die energetische Spannungsart eines wirklichen Tonikaakkordes annehmen kann.

Den A-Durakkord haben wir außer als zur Tonika C-Dur in Kontrast stehende Variante des Leittonwechselklanges der Dur-subdominante (Sv) auch als Tpv bezeichnet, in welcher Form er die Tonika vertritt. Lassen wir jetzt die Tpv A-Dur zu einer Tonika werden, aber nicht zu einer Haupttonika wie C-Dur, sondern zu einem von diesem abhängigen sekundären Zentrum, einer Nebentonika. Wie nun C-Dur durch seine Parallele a-Moll oder auch durch die Tpv A-Dur vertreten werden kann, so muß angenommen werden, daß sich die Nebentonika A-Dur ihrerseits durch ihre Parallele fis-Moll und sogar durch deren Variante Fis-Dur ersetzen läßt. Da also A-Dur als Tpv in C-Dur tonisch wirkt, fis-Moll und Fis-Dur aber als Vertreter von A-Dur auf dieses bezogen ihrerseits tonisch wirken, so ist es klar, daß

fis-Moll und Fis-Dur auch in bezug auf die Haupttonika C-Dur als tonisch, d. h. als entfernte Vertreter von C-Dur zu gelten haben. Fis-Moll muß dann als Tpv und Fis-Dur als Tpvv (Variante der Parallele der Variante der Parallele der Tonika) bezeichnet werden. Die entsprechenden Zusammenhänge finden sich auch auf der Subdominantseite der C-Durtonika. Fassen wir die C-Dur-vertretende Tvp Es-Dur als Nebentonika auf, so kann diese ihrerseits durch ihre Variante es-Moll und schließlich auch durch deren Parallele Ges-Dur ersetzt werden. Es-Moll und Ges-Dur werden also hier ebenfalls tonisch aufgefaßt und auf C-Dur als Tpv und Tpvv (Parallele der Variante der Parallele der Variante der Tonika) bezogen. Deuten wir jetzt diese Akkorde enharmonisch um, so geht der Ges-Durakkord in den ebenfalls tonischen Fis-Durakkord über und umgekehrt; in gleicher Weise haben auch es-Moll und dis-Moll die tonische Funktion gemeinsam.

Bevor wir zur Zusammenfassung schreiten, haben wir noch eine notwendige Vereinfachung der Buchstabenbezeichnung vorzunehmen und die Funktionszeichen für die von der Tonika entfernteren Dreiklänge nachzutragen. Für den einheitlichen Begriff „Variante der Parallele“ (pv), der das Verhältnis der Tonika zu einem Dreiklang gleichen Klanggeschlechts bezeichnet, dessen Grundton um eine kleine Terz tiefer bzw. höher steht, als der der Tonika, führen wir den Namen „Kleinterz-Mediante“ ein (im Unterschied zur später zu behandelnden Großterz-Mediante). Denjenigen der beiden bezogenen Akkorde, der im Quintenzirkel höher steht als die Tonika, also die Nebentonika der Dominantseite (A-Durakkord in C-Dur) nennen wir „Kleinterz-Obermediante“ oder, in Analogie mit dem Namen „Dominante“ statt „Oberdominant“ e“, kurzweg „Kleinterz-Mediante“. Den entsprechenden Dreiklang der Subdominantseite (Es-Durakkord in C-Dur), dessen Grundton im Quintenzirkel unterhalb desjenigen der Tonika steht, nennen wir „Kleinterz-Untermедиante“. In Übereinstimmung mit den Zeichen D und S für (Ober-)Dominante und Subdominante führen wir für „Kleinterz-(Ober-)Mediante“ das Zeichen „m“ und für „Kleinterz-Untermедиante“ das Zeichen „u“ ein. Wir bezeichnen nunmehr in C-Dur den A-Durakkord mit Tm (statt Tpv), den Es-Durakkord mit Tu (Tvp). In Moll tritt umgekehrt für „vp“ das „m“ und für „pv“ das „u“ ein, da hier im Gegensatz zu Dur die Variante der Parallele (pv) auf der Subdominant-

seite und die Parallele der Variante (vp) auf der Dominantseite der Tonika liegt. Es ist somit in e-Moll der es-Mollakkord als ${}^0\text{Tu}$ (statt ${}^0\text{Tp}_v$), der a-Mollakkord als ${}^0\text{Tm}$ (statt ${}^0\text{Tp}$) zu bezeichnen. Die um eine Terz von der Tonika abstehenden Medianten nennen wir Medianten ersten Grades, die um zwei Terzen entfernten Medianten zweiten Grades. Die Variantklänge betrachten wir als zusammengehörig und trennen daher die Parallelklänge voneinander. In C-Dur sehen wir somit die Tp a-Moll zusammen mit der Tm A-Dur als Mediantform ersten Grades an. Die Tmp fis-Moll erscheint dann zusammen mit Fis-Dur als Mediantform zweiten Grades. Dis-Moll schließlich ist sogar als Mediantform dritten Grades zu bezeichnen. Auf der Subdominantseite wird zunächst die Variante e-Moll der C-Durtonika zugeordnet; Es-Dur als Tu und es-Moll als Tuv erscheinen dann als Mediantformen ersten Grades, Ges-Dur endlich als Mediantform zweiten Grades. Der Fis-Durakkord müßte nun das Zeichen Tmm, der Ges-Durakkord das Zeichen Tnn erhalten. Da diese Zeichen unübersichtlich sind, geben wir lieber die Anzahl der „m“ und „u“ durch eine vorangestellte arabische Ziffer an und schreiben somit für Tmm ein T 2 m und für Tuv ein T 2 u. Analog wird dann in e-Moll der fis-Mollakkord mit ${}^0\text{T 2 m}$, der ges-Mollakkord mit ${}^0\text{T 2 u}$ bezeichnet.

Die Funktionsbezeichnung der dominantischen und subdominantischen Dreiklänge gestaltet sich den tonischen Dreiklängen ganz entsprechend. In C-Dur bezeichnen wir jetzt die Dpv E-Dur als Dm, cis-Moll als Dmp, schließlich das selten vorkommende Cis-Dur als D2m. Auf der Subdominantseite erscheint die Dvp B-Dur als Du, b-Moll als Duv; dann die Medianten zweiten Grades: Dcs-Dur als D2u und des-Moll als D2uv. Die subdominantischen Akkorde führen wir nunmehr konsequent auf die eigentliche Grundform f-Moll zurück. D-Moll erscheint dann als ${}^0\text{Sm}$, D-Dur als ${}^0\text{Sm}_v$; als Medianten zweiten Grades folgen h-Moll als ${}^0\text{S2m}$ und H-Dur als ${}^0\text{S 2 m}_v$, endlich noch die Mediantform dritten Grades, gis-Moll, als ${}^0\text{S 3 m}$. Auf der Subdominantseite bezeichnen wir as-Moll als ${}^0\text{Su}$ und schließlich das seltene Ces-Dur als ${}^0\text{Sup}$.

Nachdem wir nun die Bezeichnungsweise derjenigen Funktionszusammenhänge, die sich als Kombinationen der Variant- und Parallelklangbeziehung darstellen, festgesetzt haben, bleiben noch die Bezeichnungen von Funktionszusammenhängen in denen die

Leittonwechselbeziehung vorkommt, zu bestimmen. Es sind dies die Fälle, in denen ein zur Tonika sich kleinterzmediantisch verhaltender Klang ihr direkt gegenübergestellt und deshalb nebenfunktional aufgefaßt wird. Den Parallelklang der C-Durtonika, a-Moll, haben wir in den Fällen, wo er ihr kontrastierend gegenübertritt, als Leittonwechselklang der Dursubdominante F-Dur (S) bezeichnet. Führen wir ihn nun ebenfalls exakterweise auf die $^{\circ}\text{S}$ f-Moll zurück, so erscheint er als Leittonwechselklang ihrer Variante F-Dur und ist somit als $^{\circ}\text{S}\text{v}$ zu bezeichnen. Um eine Vereinfachung zu gewinnen, fassen wir jetzt die Kombination von Variante und Leittonwechselklang zu einem einheitlichen Begriff zusammen. Die Grundtöne von f-Moll und a-Moll sind eine große Terz voneinander entfernt; wir nennen daher a-Moll „Großterz-Mediante“ von f-Moll. Der Kombination von Variante und Parallelklang in der Kleinterzmediante steht somit in der Großterzmediante die Vereinigung von Variante und Leittonwechselklang gegenüber. Die Parallel-Variantbeziehung von Dreiklängen nennen wir jetzt Kleinterzbeziehung, die Leittonwechselbeziehung entsprechenderweise Großterzbeziehung. Statt des umständlichen Ausdrucks Großterzmediante wenden wir nun den einfacheren, von Riemann gebrauchten Namen „Terzklang“ an. Je nachdem der Grundton des Terzklanges eine Terz höher oder tiefer liegt als der Grundton des Ausgangsklanges spricht man von einem Ober- bzw. Unterterzklang. Jenen bezeichnet Riemann in Dur durch eine arabische, diesen durch eine römische Ziffer drei, der ein kleines Kreuz als Zeichen des Durdreiklanges beigefügt ist (3^+ , III^+). Für die Moll-Terzklänge wird das Kreuz durch eine kleine Null, das Zeichen des Molldreiklanges, ersetzt; die Null schreiben wir aber hier aus praktischen Gründen nicht vor die Ziffer, wie Riemann, sondern fügen sie ebenfalls rechts oben bei (III^0 , 3^0). Die vier Arten von Terzklängen stellen sich nun folgendermaßen als Kombinationen der Variant- und Leittonwechselbeziehung dar: Der Oberterzklang in Dur, E-Durakkord in C-Dur, erscheint als Variante des Leittonwechselklanges der Durtonika ($\text{Tv} = \text{T}3^+$), der Unterterzklang in Dur, As-Durakkord in C-Dur, als Leittonwechselklang der Variante der Durtonika ($\text{Tv} = \text{TIII}^+$). In Moll erscheint der Unterterzklang, as-Mollakkord in e-Moll, als Variante des Leittonwechselklanges der Molltonika ($^{\circ}\text{Tv} = \text{TIII}^0$), der Oberterzklang, e-Mollakkord in e-Moll, als Leittonwechselklang der Variante der Molltonika ($^{\circ}\text{Tv} = \text{T}3^0$).

Durch Anwendung des Terzklangbegriffes gewinnen wir nun für die nebenfunktionale Beziehung der kleinterzmediantischen Dreiklänge auf die C-Durtonika eine verhältnismäßig einfache Bezifferung. Der a-Mollakkord in C-Dur erscheint uns jetzt als Oberterzklang der Mollsubdominante f-Moll, S 3⁰. Von a-Moll als Zwischenglied leiten sich dann ab A-Dur als Variante (S 3⁰ v), fis-Moll als Obermediante (S 3⁰ m), Fis-Dur als Variante der Obermediante (S 3⁰ mv) und schließlich noch dis-Moll als Obermediante zweiten Grades (S 3⁰ 2 m). Analog gestaltet sich die Bezeichnung der entsprechenden Dreiklänge auf der Subdominantseite, die auf die Dominante G-Dur zurückgeführt werden: Es-Dur wird als Unterterzklang von G-Dur mit D III⁺ bezeichnet, seine Variante es-Moll als D III⁺v, seine Untermediante Ges-Dur endlich als D III⁺u.

Fassen wir nun sämtliche Durdreiklänge in C-Dur ihrer kleinterzmediantischen Funktionsweise nach zusammen, so treten vor allem die fünf tonischen Akkorde in ihrer zentralen Bedeutung als Ruhepunkte hervor. Zuerst die Haupttonika C-Dur, dann die zwei Nebentoniken ersten Grades, die zu beiden Seiten je drei Quinten von ihr entfernt sind, die Tm A-Dur und die Tu Es-Dur; schließlich die sechs Quinten von C-Dur abstehenden Nebentoniken zweiten Grades, Fis-Dur (T 2 m) und Ges-Dur (T 2 u), die enharmonisch identisch sind. Wie sich nun der Haupttonika die beiden Nebenfunktionen Dominante und Subdominante anschließen, so gehört auch jedem der vier anderen tonischen Durdreiklänge je ein Dominant- und ein Subdominantakkord an. Die gebräuchlichen fünfzehn Durdreiklänge des Quintenzirkels verteilen sich also ganz natürlich auf fünf Tonalitätskreise zu je drei Akkorden, die die drei Funktionen repräsentieren. Der Haupttonalität C-Dur stehen somit vier Dur-Nebentonaltäten gegenüber. Entsprechenderweise lassen sich in C-Dur auch die Mollakkorde, die ihrer Stellung nach immer zwischen zwei Durdreiklängen von verschiedenem kleinterzmediantischem Grad vermitteln, in Nebentonaltäten zu je drei Klängen ordnen. In der Molltonalität finden sich dieselben Verhältnisse streng polar symmetrisch zu Dur.

In den nachfolgenden vier Tabellen sind nun zuerst alle Durakkorde, dann alle Mollakkorde in Dur, ferner alle Moll- und alle Durakkorde in Moll in Tonalitätskreise von je drei Klängen zusammengefaßt und in Kleinterz-Funktionsbeziehung der einen Haupttonika untergeordnet. Als Molltonikazentrum erscheint in

der dritten und vierten Tabelle nicht wie bisher die Variante von C-Dur, c-Moll, sondern die Parallele a-Moll. Obschon c-Moll als Hauptzentrum für den Vergleich mit der C-Durtonika den Vorzug hat, daß es die polare Symmetrie besonders deutlich macht, indem beide Tonarten die Grundakkorde der beiden Nebenfunktionen in vertauschter Bedeutung gemeinsam haben (G-Dur und f-Moll als Durdominante und Mollsubdominante), so würde doch hier bei der Zusammenstellung aller Dreiklänge der Nachteil entstehen, daß die beiden enharmonisch identischen Nebentoniken zweiten Grades auf ges-Moll und fis-Moll fallen, während doch die normale Umdeutungsstelle in es-Moll-dis-Moll liegt. Es-Moll und dis-Moll werden aber gerade zu Nebentoniken zweiten Grades, wenn wir a-Moll als Haupttonika wählen, so daß damit der Nachteil behoben ist. Wir empfinden allgemein C-Dur seiner spezifischen Färbung nach als normalen, mittleren Klang des Durquintenzirkels. Der C-Dur entsprechende Klang im Quintenzirkel der Mollakkorde ist nun aber nicht die Variante von C-Dur, c-Moll, sondern gerade die Parallele a-Moll. Die Tonleitern von C-Dur und a-Moll haben ja alle Töne miteinander gemeinsam. Wir dürfen nun nicht einseitig den Durakkord C-Dur als Mittelpunkt aller Dur- und Moll-dreiklänge ansehen, denn dies würde der Polarität und Gleichberechtigung von Dur und Moll widersprechen, sondern wir müssen als Mitte die Vereinigung des zentralen Dur- und Moll-dreiklanges ansehen. Das Eigenartige ist, daß diese beiden mittleren Klänge nicht zwei zusammengehörige Variantklänge, sondern zwei Parallelklänge sind, die als solche verschiedenen Gebieten angehören. C-Dur bildet ja eine Einheit mit c-Moll, dessen Tonleiter drei Beben aufweist; a-Moll aber hängt mit A-Dur zusammen, dessen Tonleiter drei Kreuze hat. Die Mitte aller Dreiklänge liegt also zwischen den zwei Varianteinheiten C-Dur-c-Moll und a-Moll-A-Dur. Die eigentliche Mitte zwischen C-Dur und a-Moll kann nun nicht mehr ein Dreiklang, sondern nur ein Einzelton bilden: es ist der Ton d, der Symmetriemittelpunkt zwischen der C-Dur- und der a-Molltonalität. Zum selben Ton d als Mitte gelangen wir, wenn wir die einzigen sieben vorgezeichnungsfreien Töne, eben die sieben Töne der C-Dur- und a-Molltonleiter zu einer absteigenden Quintenfolge ordnen: h-e-a-d-g-c-f. Dem Endton der Dominantseite, h, ist die Prim von a-Moll, e, benachbart; neben dem subdominantischen Endton f liegt die C-Durprim c; in der Mitte befindet sich der Ton d.

Nachdem so die Wahl von a-Moll als Molltonikazentrum erklärt ist, wenden wir uns wieder den vier Tabellen zu. In den beiden ersten, die die C-Durtonalität betreffen, ist bei den subdominantischen Dreiklängen neben der regulären Zurückführung auf die Mollsubdominante noch die irreguläre, aber im Zusammenhang mit den beiden anderen Funktionen gleichlaufende Beziehung auf die Dursubdominante in Klammern hinzugefügt. In der dritten und vierten Tabelle, die die a-Molltonalität betreffen, ist es, der Mollsubdominante in Dur entsprechend, die Durdominante E-Dur, auf die alle dominantischen Klänge in asymmetrischer Weise bezogen sind. Die zu der Beziehungsweise der anderen Funktionen parallel gehende, aber praktisch nebensächliche Zurückführung auf die Molldominante e-Moll ist auch hier wieder in Klammern beigefügt. Noch deutlicher als bei den Grundklängen der beiden Nebenfunktionen zeigt sich die Asymmetrie zwischen der Dominant- und der Subdominantseite in der zweiten und vierten Tabelle. In der zweiten Tabelle, die die Mollakkorde in C-Dur darstellt, stehen zunächst den subdominantisch von den drei zentralen Dur-Funktionsakkorden gelegenen Variantklängen die dominantisch gelegenen Parallelklänge gegenüber. Die Variantklänge erscheinen aber nur als alterierte Hauptfunktionsakkorde (Dv, Tv, ⁰S), die Parallelklänge dagegen als Nebentoniken ersten Grades (Dp, Tp, ⁰Sm). Den Nebentoniken ersten Grades auf der Subdominantseite stehen dann weiterhin Nebentoniken zweiten Grades auf der Dominantseite gegenüber. Ebenso verhalten sich in der vierten Tabelle die Durakkorde in a-Moll; die Variantklänge liegen dort, der Polarität entsprechend, auf der Dominantseite und die Parallelklänge auf der Subdominantseite. Da in diesen beiden Tabellen keine mittlere Haupttonika vorkommt, müssen sich überdies die fünfzehn Dreiklänge ungleichartig auf beide Seiten verteilen. In der zweiten Tabelle fallen auf die Dominantseite acht, auf die Subdominantseite aber nur sieben Klänge; in der vierten hat umgekehrt die Subdominantseite acht und die Dominantseite sieben Klänge. In allen vier Tabellen ist schließlich bei den tonischen Dreiklängen unter der Angabe der Kleinterzfunktion noch in Klammern die direkte, nebenfunktionale Großterzbeziehung dieser Klänge auf die Haupttonika beigefügt, um so den nebenfunktionalen Einschlag der betreffenden Nebentonaltäten gegenüber der Haupttonika zu charakterisieren.

Tabelle 1.
Durakkorde in C-Dur.

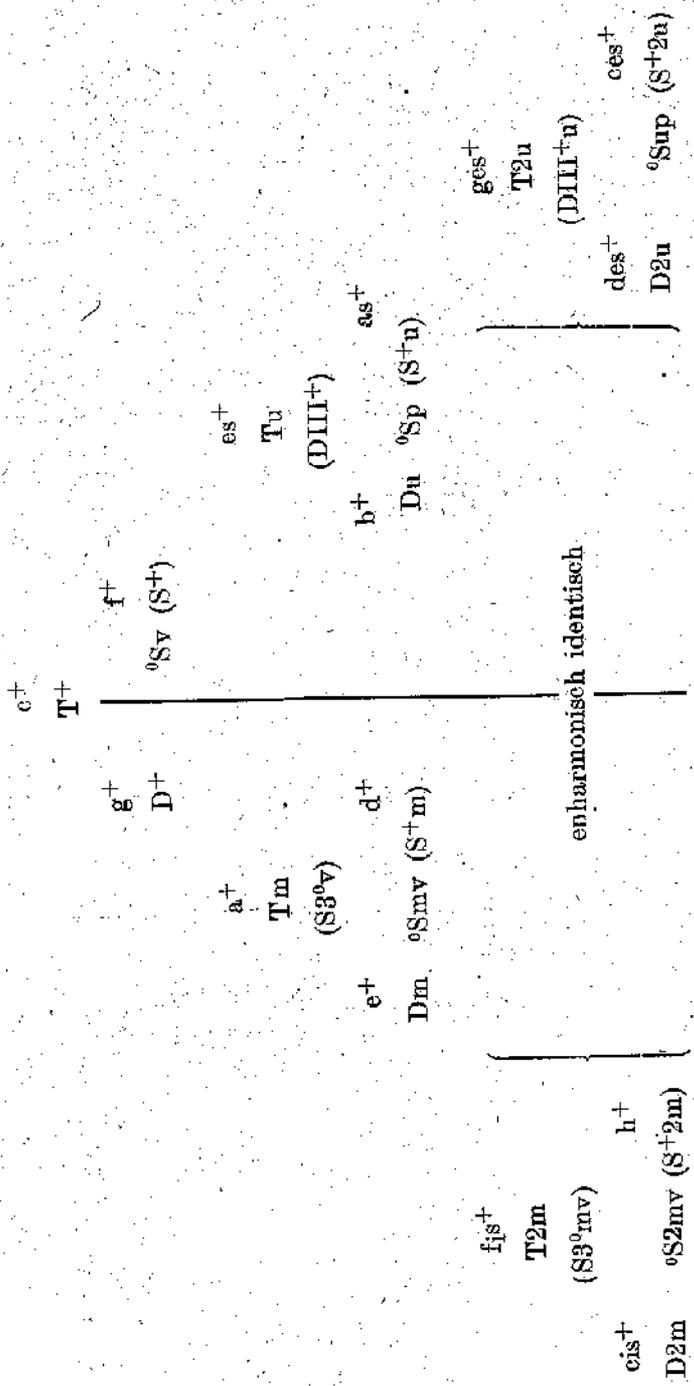


Tabelle 2.
Mollakkorde in C-Dur.

0e	0g
Tr	Tr
(S 0)	—
0h 0a	0d 0c
Dp 0Sm (S ${}^+p$)	Dv 0S
0cis	0b (\sim 0ais)
Trp	Trv
(S 0m)	(DIII ${}^+v$)
0gis (\sim 0bis)	0f 0es (\sim 0dis)
Dmp 0S2m (S ${}^+mp$)	Duv 0Sp (S ${}^+u$)
0ais (\sim 0b)	—
T2mp	
(S 02m)	
0dis (\sim 0es)	0as (\sim 0gis)
0S3m (S ${}^+2mp$)	D2uv

Tabelle 3.
Mollakorde in a-Moll.

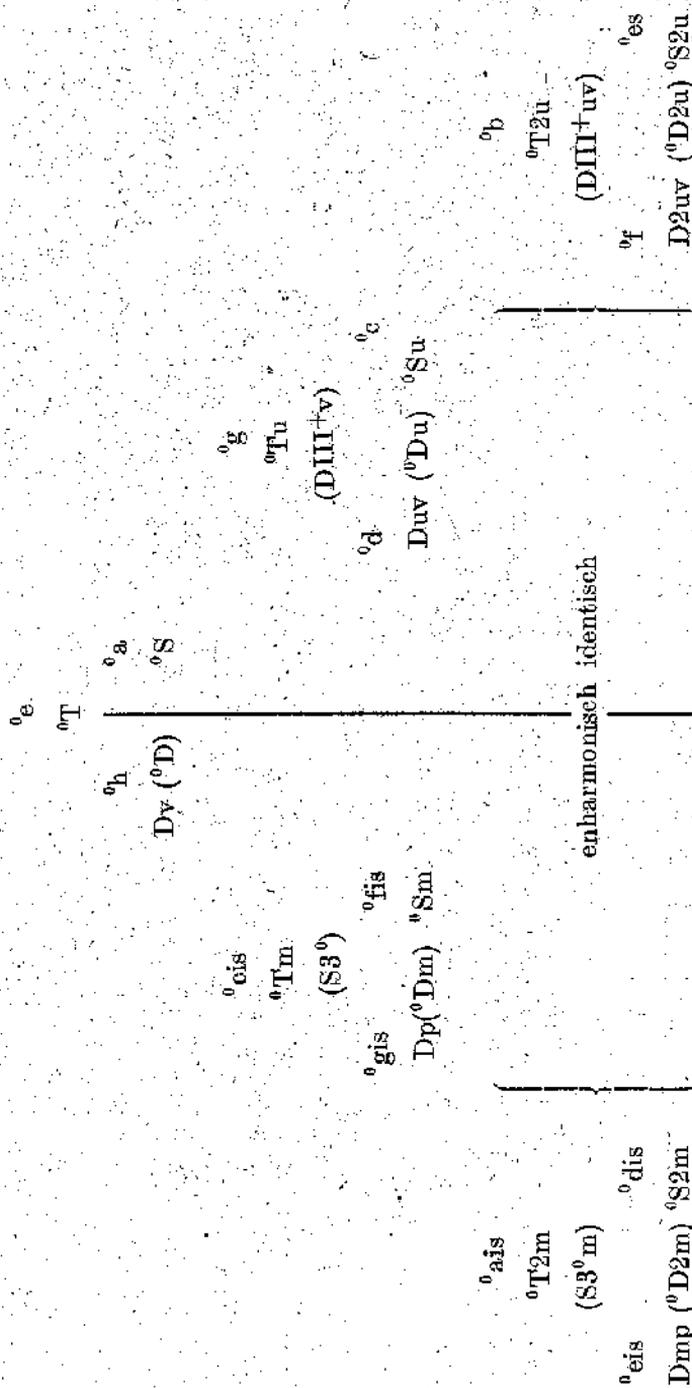


Tabelle 4.
Durrakerde in a-Moll

a^+	c^+
0T_V	9T_p
—	(DIII ⁺)
e^+	g^+
d^+	Du (0D_p)
D^+	9S_p
fis^+ ($\sim ges^+$)	est^+
${}^9T_{mv}$	${}^0T_{up}$
(S3 ^{0V})	(DIII ^{tu})
cis^+ ($\sim des^+$)	h^+
h^+	as^+ ($\sim gis^+$)
Dm (${}^0D_{mv}$)	${}^9S_{up}$
	ges^+ ($\sim fis^+$)
	${}^0T_{2up}$
	(DIII ^{2u})
gis^+ ($\sim as^+$)	des^+ ($\sim cis^+$)
${}^9S_{2mv}$	—
	$D3u$ (${}^0D_{2up}$)

Es kann nunmehr jeder beliebige Dur- oder Molldreiklang innerhalb der Dur- oder Molltonalität die Bedeutung einer Nebentonika annehmen, um die sich dann die entsprechenden nächstliegenden Klänge als Dominante, Subdominante usw. gruppieren und so eine vollständig ausgeprägte Nebentonalität bilden. Im Großen gesehen erscheint eine solche Nebentonalität in bezug auf die Haupttonalität einfach als Ausgestaltung derjenigen Funktion, welche der Nebentonikaakkord gegenüber der Haupttonika darstellt. Eine D-Dur-Partie innerhalb von C-Dur wirkt so als Ganzes genommen subdominantisch wie der D-Durakkord selber, eine H-Dur-Partie wirkt ebenfalls subdominantisch, aber mit stark dominantischem Einschlag, entsprechend der Wirkung des H-Durakkordes in C-Dur. Es wirkt ferner in C-Dur eine B-Dur-Partie dominantisch mit leichtem subdominantischem Einschlag, eine As-Dur-Partie subdominantisch, eine E-Dur-Partie wiederum dominantisch, beide aber gemildert durch das tonische Element usw. Die Rückkehr zur Haupttonalität gestaltet sich so, daß im Nebentonikaakkord die immer latent vorhandene, spezifische nebenfunktionale Spannung gegenüber der Haupttonika wieder zum Durchbruch kommt. Der Akkord verliert damit seine zentrale Bedeutung; die umliegenden Dreiklänge werden nicht mehr auf ihn bezogen, sondern durch Umdeutung wieder in den normalen Zusammenhang der Haupttonalität gebracht (Beispiele dafür in den Analysen am Ende des Kapitels).

Eine Sonderstellung nehmen nunmehr die in den vorstehenden Tabellen dargestellten Nebentonaltungen ein, die sich zur Haupttonalität kleinterzmediantisch verhalten. Wie die entsprechenden Nebentoniken vornehmlich als Vertreter der Haupttonika erscheinen und nur in besonderen Fällen ihr gegenüber nebenfunktionale Bedeutung annehmen, so wirken solche Nebentonaltungen als Ersatzformen der Haupttonalität; diese erscheint in ihnen gleichsam auf eine andere Stufe gerückt. Das nebenfunktionale Element kommt hier erst in zweiter Linie zur Geltung, indem, wie die Tabellen anzeigen, die auf der Dominantseite gelegenen Nebentonaltungen subdominantischen, die auf der Subdominantseite gelegenen aber dominantischen Einschlag haben. Wir nennen jetzt diese Nebentonaltungen tonische im Unterschied von den übrigen, dominantischen oder subdominantischen; die Toniken der Nebentonaltungen bezeichnen wir als tonische, dominantische, subdominantische Nebenzentren. Der Übergang vom Haupttonika-

zentrum C-Dur zu einem tonischen Nebenzentrum und umgekehrt vollzieht sich mit größter Leichtigkeit, wenn ein nebenfunktionaler Klang als Vermittlungsakkord gewählt wird. Die in diesem Klange geschehende Umdeutung stellt nämlich dann nicht einen Wechsel der Funktion selber dar, sondern die bleibende Funktion nimmt nur einen anderen kleinterzmediantischen Grad an. Gehen wir z. B. von der Tu Es-Dur über den B-Durakkord nach C-Dur zurück, so wird dieser aus einer Dominante in Es-Dur einfach zur Dominant-Untermediante (Du) in C-Dur umgedeutet. Gehen wir von der T 2 m Fis-Dur über den h-Mollakkord nach C-Dur zurück, so wird dieser aus einer Mollsubdominante in Fis-Dur zu einer Mollsubdominant-Obermediante zweiten Grades (⁰S 2 m) in C-Dur umgedeutet usw. (s. Beispiel 32a, b). Dieses Gleichbleiben der Funktion beim Übergang zwischen zwei in kleinterzmediantischem Verhältnis stehenden Toniken gibt die nähere Erklärung dafür, warum solche Toniken primär als gleichartig empfunden und erst sekundär funktional voneinander geschieden werden. Damit wäre denn auch die Begründung für die in den Tabellen durchgeführte Einteilung der Dreiklänge des Quintenzirkels in Tonalitätskreise gegeben.

Als einfachste Formen von Nebentonalitäten sind die zwischendominantischen Bildungen anzusehen. Der Dreiklang, auf den die jeweilige Zwischendominante bezogen ist, nimmt im allgemeinen für den Moment der Auslösung der Dominantenspannung die Bedeutung einer Tonika an, seine auf die Haupttonika bezügliche Funktionsform gewinnt aber gleich wieder ihre volle Geltung zurück. Je nach dem Spannungszustand eines jeden der beiden im Verhältnis von Dominante und Tonika stehenden Dreiklänge gegenüber der Haupttonika tritt der zweite Akkord mehr oder weniger ausgesprochen als momentanes Nebenzentrum hervor. Die häufigste zwischendominantische Bildung, die als solche gar nicht auffällt, ist der Schritt von der Dominante der Dominante zur Dominante selber, in C-Dur: D-Dur-G-Dur (s. Beispiel 33). Der erste Akkord D-Dur besitzt in bezug auf die C-Dur-Tonika als ⁰Smp eine starke Spannung, die viel größer ist als diejenige der Dominante G-Dur. Zwischen beiden Akkorden besteht also von vornherein ungefähr der Spannungsunterschied einer Dominante zu einer Tonika, wobei aber der tonische Akkord selber die Spannung einer Dominante hat. Das ganze Verhältnis Dominante-Tonika erscheint hier nur in einem anderen Spannungsgrad, gleichsam

in höherer Potenz. Infolgedessen tritt der tonische Akkord G-Dur als Nebenzentrum fast gar nicht hervor, sondern behält seine funktional untergeordnete Stellung zur Haupttonika bei. Ähnlich liegen die Verhältnisse bei all den zwischendominantischen Bildungen, in denen der nebenfunktionale Dreiklang in bezug auf die Haupttonika eine bedeutend stärkere Spannung besitzt als der tonische, so bei H-Dur-e-Moll = (D) Dp, d-Moll-a-Moll = (°S) Tp, B-Dur-Es-Dur = (D) Tu u. a. m. Anders steht es nun aber mit den Fällen, in denen der Unterschied der Spannung der beiden Akkorde gegenüber der Haupttonika gering ist, wie z. B. bei E-Dur-a-Moll = (D) Tp. Damit sich die beiden Dreiklänge energetisch zueinander wirklich wie Dominante und Molltonika verhalten, muß der E-Durakkord hier erheblich stärker gespannt sein, als wenn er die in C-Dur normale Bedeutung einer Dm hat. Andererseits ist aber nach der Auslösung der Dominantspannung des E-Durakkordes die tonische Entspannung im a-Molldreiklang so stark, daß er als Nebenzentrum deutlich hervortritt. Die folgende Rückkehr zur Haupttonika C-Dur wird nun dadurch vorbereitet, daß sich im a-Mollakkord die latent gewordene Spannung wieder durchsetzt; aus einer entspannten Nebentonika wird er zum stärker gespannten, der C-Durtonika untergeordneten Parallelklang (s. Beispiel 34). Ein dem eben beschriebenen analoger Fall ist in C-Dur auch die Verbindung As-Dur-Es-Dur = (S⁺) Tu. Es gibt aber noch eine dritte Art von zwischendominantischen Bildungen, nämlich diejenigen, deren Zwischendominantakkord im Verhältnis zur C-Durtonika sogar schwächer gespannt ist als der ihm folgende tonische Akkord, wie z. B. A-Dur-d-Moll = (D) °Sm (s. Beispiel 35). A-Dur erscheint hier der vorangehenden C-Durtonika gegenüber als Tm, gewinnt dann aber die starke Spannung einer Dominante. D-Moll tritt darauf in aller Schärfe als entspanntes, subdominantisches Nebenzentrum hervor, um sofort wieder zu einer hochgespannten °Sm zu werden, womit dann die Kadenzbewegung in C-Dur weitergeht. In beiden Akkorden finden also sehr starke Veränderungen der Spannung statt. In dieselbe Kategorie gehören in C-Dur auch Bildungen wie Es-Dur-B-Dur (S⁺) Du und As-Dur-Des-Dur = (D) D2u.

Bei der kleinterzmediantischen Einteilung der Dreiklänge des Quintenzirkels in Tonalitätskreise fällt auf jede der drei Funktionen die gleiche Anzahl von Klängen. Wenn wir nun die tonischen Nebenzentren außer Betracht ziehen und unterschiedslos alle

Dreiklänge der einen Haupttonika nebenfunktional gegenüberstellen, so erscheinen die bisher im Kleinterzsinne tonischen Akkorde der Dominantseite durch Großterzbeziehung als subdominantische, diejenigen der Subdominantseite als dominantische Klänge. Infolgedessen sind auf der Dominantseite die subdominantisch wirkenden und auf der Subdominantseite die dominantisch wirkenden Klänge in der Mehrzahl. Immerhin tragen die Klänge der Dominantseite auch dominantische, diejenigen der Subdominantseite auch subdominantische Wirkungselemente in sich. Das Wesen einer Dominante liegt ja, wie wir wissen, im Aufwärtstendieren, das einer Subdominante im Abwärtstendieren zweier Töne. In der C-Durtonalität erscheint nun jeder mit einem Kreuz versehene Ton als Erhöhung seines Ursprungstones; er strebt normalerweise aufwärts und hat dadurch eine gewisse dominantähnliche Wirkung. In den Dreiklängen der Dominantseite, die der C-Durtonika direkt gegenübergestellt sind, streben die Töne fis, dis und ais auf alle Fälle aufwärts und besitzen somit ihren Ursprungstönen gegenüber dominantischen Einschlag. Cis und gis mußten wir zwar als tendenzlose Höferspannungen ihrer Ursprungstöne c und g bezeichnen; da sie aber diesen gegenüber als Aufhellungen erscheinen, kann man ihnen schließlich doch eine gewisse dominantische Färbung zuerkennen. Ähnliche Verhältnisse finden wir bei den mit einem Be versehenen Tönen der Subdominantseite von C-Dur. Der Ton as allein, die normale Mollsubdominantterz, erscheint hier von vornherein als Ursprungston, dem gegenüber gerade das vorzeichenfreie a als aufhellende Erhöhung wirkt. Des und fes sind einfache Tiefalterierungen von d und f, sie streben intensiv abwärts und erscheinen somit ihren Ursprungstönen gegenüber subdominantisch gefärbt. Ces, es und ges sind wiederum nur tendenzlose Tieferspannungen der drei Töne der C-Durtonika; da sie diesen gegenüber als Verdunkelungen wirken, muß man ihnen aber doch ein gewisses subdominantisches Wirkungselement zuschreiben, ebense auch dem Ton b gegenüber der Dominantterz h.

Im folgenden fassen wir sämtliche Dur- und Mollakkorde in C-Dur der gleichen Funktion nach in Reihen zusammen, so wie sie sich durch Kleinterz- oder Großterzbeziehung von den Grundklängen der beiden Nebenfunktionen ableiten. Solche Reihen, in denen Dur- und Molldreiklänge miteinander abwechseln, nennen wir Funktionsreihen. Die Reihe der durch Kleinterz-

beziehung subdominantischen Akkorde auf der Dominantseite von C-Dur: ($^{\circ}c, f^{+}$); $^{\circ}a, d^{+}$; $^{\circ}fis, h^{+}$; $^{\circ}dis$ (s. Beispiel 36a) zeigt eine Verstärkung des hinzutretenden dominantischen Elementes mit zunehmender Entfernung von der Tonika. Einerseits geschieht dies durch die Erhöhung von f zu fis und d zu dis , andererseits aber, was bedeutsamer ist, durch die Ersetzung von Tönen die der Subdominante angehören durch solche der Dominante. Zuerst wird c durch d , dann a durch h , dann fis durch gis ersetzt, so daß schließlich der letzte in Betracht kommende Dreiklang der Reihe, gis -Moll, äußerlich als ein in zwei Tönen hochalteriertes G-Dur erscheint. Entsprechend verhält sich auf der Subdominantseite die Reihe der im Kleintertzsinn dominantischen Dreiklänge: ($g^{+}, ^{\circ}d$); $b^{+}, ^{\circ}f$; $des^{+}, ^{\circ}as$ (s. Beispiel 37a). Durch die Tiefalterierung von h zu b , dann von d zu des und schließlich von f zu fes , weiterhin durch die Ersetzung von g durch f und von b durch as prägt sich hier der subdominantische Einschlag mit zunehmender Entfernung von C-Dur immer stärker aus. Die beiden vorliegenden Funktionsreihen bieten demnach das Bild gegenseitiger Durchdringung des dominantischen und subdominantischen Prinzips in den verschiedensten Abstufungen.

Ganz anders verhalten sich die beiden Reihen der durch Großterzbeziehung nebenfunktionalen Dreiklänge. In der auf der Dominantseite von C-Dur gelegenen subdominantischen Reihe: $^{\circ}e, a^{+}$; $^{\circ}eis, fis^{+}$; $^{\circ}ais$ (s. Beispiel 38a) bewirkt zwar die Erhöhung von e zu eis und a zu ais wiederum eine gewisse Annäherung an den dominantischen Charakter. Der Unterschied gegenüber der oben behandelten, im Kleintertzsinn subdominantischen Reihe auf der Dominantseite liegt aber darin, daß hier der erste Dreiklang der Reihe, a -Moll, ein Mittelding zwischen Tonika und Subdominante bildet: das a ist ein subdominantischer, das e ein tonischer Ton, während e beiden Funktionen gemeinsam angehört. Erst der fis -Mollakkord, in welchem e durch fis ersetzt ist, prägt den subdominantischen Charakter wieder klar aus. Im letzten Dreiklang der Reihe, dis -Moll, kommt nunmehr zu zwei subdominantischen Tönen ein dominantischer hinzu, indem dis an Stelle von eis tritt. In der entsprechenden dominantischen Funktionsreihe der Subdominantseite: ($^{\circ}g$); $es^{+}, ^{\circ}b$; $ges^{+}, (^{\circ}des; heses^{+})$ (s. Beispiel 38b) liegen die Verhältnisse analog. Hier bedeutet die Erniedrigung von e zu es und von g zu ges ein gewisses Hervortreten des subdominantischen Elementes. Der erste Akkord der Reihe,

c-Moll; die Variante der Tonika, läßt sich dieser überhaupt noch nicht funktional gegenüberstellen. Im folgenden Es-Durakkord aber gleichen sich tonisches und dominantisches Element annähernd aus; der Ton es ist tonisch, b dominantisch, g gehört beiden Funktionen an. Wir fassen Es-Dur dementsprechend als stark tonisch gefärbte Dominante auf. Im Ges-Durakkord ist es durch des ersetzt, womit die herrschende Dominantfunktion wieder eindeutig ausgeprägt ist. Um den Vergleich mit der entsprechenden Reihe der Dominantseite zu Ende führen zu können, müssen wir die vorliegende Reihe noch durch die beiden nicht mehr gebräuchlichen Dreiklänge ges-Moll und Heses-Dur ergänzen. Im letzteren Dreiklang steht an Stelle von ges ein fes, womit ein weiteres, ausgesprochen subdominantisches Element in den dominantischen Akkord eintritt. Das funktionale Bild der beiden im Großterzsinne nebenfunktionalen Dreiklangreihen ist also folgendes: Am Anfang der Reihe dominiert das tonische Element, das im weiteren verschwindet; es folgt die Ausprägung der herrschenden Nebenfunktion in dreifacher, ihrer natürlichen Tendenz gegensätzlicher Alteration (0c , 0cis ; g^+ , ges^+), am Ende der Reihe kommt noch ein weiteres Element der ihr gegensätzlichen Nebenfunktion hinzu.

Betrachten wir nun noch das dritte, letzte Paar der Funktionsreihen, die im Kleinterzsinne dominantischen Dreiklänge der Dominantseite und entsprechend die subdominantischen Klänge der Subdominantseite: g^+ ; 0h , c^+ ; 0gis , cis^+ , 0c ; as^+ , 0es ; ees^+ (s. Beispiel 37b und 36b). Die Zunahme der durch Kreuze erhöhten bzw. Been erniedrigten Töne mit sich vergrößernder Entfernung von C-Dur bedeutet hier auf beiden Seiten nur eine Verstärkung des Charakters der herrschenden Nebenfunktion. Indem aber im Verlauf der dominantischen Reihe d durch e und h durch cis und in der subdominantischen Reihe f durch es und as durch ges ersetzt werden, treten an Stelle der zwei für die herrschende Nebenfunktion wesentlichen Töne zwei der Tonika angehörende. Die Endklänge der beiden Funktionsreihe, Cis-Dur und Ces-Dur, stellen sich als dreifach erhöhtes bzw. erniedrigtes C-Dur dar; sie werden aber nicht in tonischem, sondern in dominantischem bzw. subdominantischem Sinne verstanden. Die beiden Dreiklangreihen bieten somit das folgende funktionale Bild: Der am Anfang stehende reine Nebenfunktionsdreiklang wird mit zunehmender Entfernung von C-Dur von tonischen Elementen durchdrungen,

so daß am Ende der Reihe der tonische Charakter im Hinblick auf die funktionale Zugehörigkeit der Akkordtöne dominiert.

Wir fassen jetzt die sechs im Vorhergehenden behandelten Teilreihen paarweise zu drei großen Reihen zusammen, von denen jede den ganzen Quintenzirkel umspannt. Es bilden auf diese Weise sämtliche im Kleinterzsinne dominantischen und ebenso sämtliche subdominantischen Dreiklänge der Dominant- und Subdominantseite eine große dominantische und eine subdominantische Funktionsreihe, deren jede sich durch enharmonische Umdeutung der Endklänge zu einem Kreise schließt (Beispiel 36a und b und Beispiel 37a und b zusammengefaßt). Die durch Größterzbeziehung nebenfunktionalen Dreiklänge lassen sich nun als solche überhaupt nicht alle in eine einzige Funktionsreihe zusammenfassen. Dies ist nur dann möglich, wenn wir alle diese Dreiklänge im Kleinterzsinne tonisch auffassen. Fügen wir zwischen dem a-Moll- und Es-Durakkord die C-Durtonika und ihre Variante c-Moll ein, so erhalten wir die ebenfalls durch enharmonische Umdeutung zum Kreise geschlossene tonische Funktionsreihe. Ihre auf der Dominantseite gelegenen Dreiklänge haben subdominantischen, die auf der Subdominantseite gelegenen dominantischen Einschlag, der in den Endklängen Fis-Dur und Ges-Dur zu rein nebenfunktionalen Charakter gesteigert ist (Beispiel 38a und b zusammengefaßt; es gelten hier die übergeschriebenen Funktionsbezeichnungen). Damit haben wir nun die schon oben in den Tabellen mit Tonalitätskreisen durchgeführte gleichmäßige Verteilung sämtlicher gebräuchlichen Dur- und Mollakkorde der Tonalität unter die drei Funktionen auf anderem Wege erreicht. Die dreißig Klänge ordnen sich natürlicherweise in drei Funktionsreihen zu je zehn Akkorden. In dieses eine Prinzip der gleichmäßigen Funktionsverteilung durch Aufstellung von Nebentoniken bzw. Tonalitätskreisen greift nun das andere, sozusagen zentralistische Prinzip ein, das nur die eine Haupttonika als Mittelpunkt ansieht und ihr außer den im Kleinterzsinne nebenfunktionalen auch alle tonischen Dreiklänge, mit der einzigen Ausnahme des Variantklanges, nebenfunktional unterordnet. Die tonische Funktionsreihe in C-Dur zerfällt auf diese Weise in zwei wirklich und nur tonische Dreiklänge C-Dur und c-Moll in drei dominantische, auf der Subdominantseite gelegene, und in fünf subdominantische, auf der Dominantseite gelegene Klänge. Es verteilen sich somit die dreißig gebräuchlichen Dur- und Molldreiklänge in C-Dur

ganz ungleichmäßig unter die drei Funktionen: den zwei tonischen stehen fünfzehn subdominantische und dreizehn dominantische gegenüber. Die entsprechende Einteilung der Dreiklänge in der a-Molltonalität ergibt neben den zwei tonischen Klängen umgekehrt fünfzehn dominantische und dreizehn subdominantische Klänge.

Fassen wir nunmehr die Ergebnisse unserer Untersuchung über die Funktionsreihen als solche in C-Dur zusammen. Als reine Ausprägungen der drei Funktionen stellen sich die Dreiklänge C-Dur, f-Moll und G-Dur dar. Die Variantklänge c-Moll, F-Dur und g-Moll erscheinen als dunkler bzw. heller wirkende Nebenformen, da sie durch Erniedrigung bzw. Erhöhung der Terz aus jenen hervorgehen. Diejenigen Dreiklänge, die sich der Form nach durch mehrfache Alteration aus den drei Grundfunktionsklängen ableiten (aus C-Dur: Ces-Dur, cis-Moll und Cis-Dur; aus f-Moll: fis-Moll und Fis-Dur; aus G-Dur: Ges-Dur und gis-Moll) lassen sich nur durch Großterzbeziehung auf die betreffende Funktion, deren Alterationsform sie sind, zurückführen; im Kleinterzsinne gehören sie einer anderen Funktion an. Die Erhöhung oder Erniedrigung als solche stellt überdies eine gewisse dominantische bzw. subdominantische Färbung dar, so daß in diesen Klängen Elemente verschiedener Funktionen zusammenwirken. Noch viel ausgesprochener ist dies bei allen übrigen Dreiklängen der Fall, denn diese stellen sich in bezug auf die funktionale Zugehörigkeit ihrer Einzeltöne immer als Kombinationen zweier Funktionen dar. Dazu treten bei den von der Tonika entfernteren Dreiklängen wiederum die sekundären nebenfunktionalen Wirkungselemente, die mit der Erhöhung oder Erniedrigung der in der Tonalität normalen Skalentöne verbunden sind.

Die unerschöpfliche harmonische Mannigfaltigkeit, die im Verlauf der romantischen Epoche durch Einbeziehung sämtlicher Dreiklänge des Quintenzirkels in das Bereich einer Tonalität entstanden ist, läßt sich somit theoretisch als vielfältiges Ineinanderverwirken der drei die Grundlage der Tonalität bildenden Funktionen darstellen.

In bezug auf das Problem der Funktionsgleichheit kleinterzmediantisch sich zueinander verhaltender Dreiklänge sei hier noch folgendes als Ergänzung ausgeführt. Fügen wir die Grundtöne der Dreiklänge, die durch Kleinterzbeziehung eine Funktionsreihe bilden, zusammen, so erhalten wir einen sogenannten verminderten Septimenakkord, oder unvollständig, einen verminderten

Dreiklang in zwei Formen, die enharmonisch identisch sind. Auf diese Weise ergibt die Reihe der tonischen Akkorde in C-Dur auf der Dominantseite den von oben nach unten gehenden Akkord kleiner Terzen $c : a : fis : dis$. Auf der Subdominantseite erhalten wir, von unten nach oben, $(a) : c : es : ges$. Die dominantischen Dreiklänge in C-Dur ergeben analog $(b) : g : e : cis$ und $(e) : g : b : des$, die subdominantischen $f : d : h : gis$ und $(d) : f : as : ces$. Die von uns festgestellte Funktionsgleichheit aller Dreiklänge einer kleinterzmediantischen, abwechselnd aus Variant- und Parallelklängen sich zusammensetzenden Akkordreihe findet nunmehr eine weitere, klare Bestätigung durch die Tatsache der enharmonischen Undeutbarkeit der verminderten Septimenakkorde. Wir können, was der Musikpraxis und Theorie längst geläufig ist, einen jeden verminderten Septimenakkord als Nebenfunktionsklang mehrfach umdeuten, ohne daß sich seine Funktion und Akkordstruktur ändert und können auf diese Weise von einem Dreiklang einer kleinterzmediantischen Funktionsreihe als Tonika zu jedem anderen Dreiklang derselben Reihe als Tonika übergehen. Der den Übergang vermittelnde verminderte Septimenakkord erscheint in der Regel als erniedrigter Dominantnonenakkord ohne Prim (D^{9}); in dieser Form lautet er $h : d : f : as$ in C-Dur oder $c : moll$, $gis : h : d : f$ in A-Dur oder a -Moll, $cis : gis : h : d$ in Fis-Dur oder fis -Moll usw. Er kann aber auch die Subdominantfunktion repräsentieren, und zwar in Dur als Unterseptimenakkord mit erhöhter Terz, Quint und Septime, in Moll als Untersextakkord mit erhöhter Terz und Quint (9S^{III} $\frac{\text{III}}{\text{VII}}$, 9S^{III} $\frac{\text{III}}{\text{VI}}$). Dieser Akkord lautet in C-Dur bzw. c -Moll $c : a : fis : \begin{matrix} \text{dis} \\ \text{es} \end{matrix}$ in Es-Dur bzw. es -Moll $es : c : a : \begin{matrix} \text{fis} \\ \text{ges} \end{matrix}$ usw.

Wir haben uns nun noch mit denjenigen Dreiklängen näher zu befassen, die durch Großterzbeziehung als Vertreter der Tonika erscheinen können. Es sind dies in C-Dur der e -Mollakkord (E^-), der E-Durakkord ($\text{T } 3^-$), der As-Durakkord (T III^+) und schließlich noch der seltene, schon von Riemann in diesem Sinne erwähnte as -Mollakkord (Vorwort zur fünften Auflage des Handbuches der Harmonielehre) (s. Beispiel 39). Ober- und Unterterzklänge lassen sich, wie Riemann festgestellt hat (Elementarschulbuch der Harmonielehre, 3. Aufl. S. 177) mit der Tonika zu einer geschlossenen Kadenz vereinigen. Die beiden Terzklänge werden dabei in normaler Kleinterzbeziehung der Tonika gegenübergestellt; die Kadenz lautet in C-Dur: $c^+ - as^+ - e^+ - c^+ = \text{T}^+ - \text{9Sp} - \text{Dm} - \text{T}^+$. Äußer-

lich betrachtet erscheint sie als eine starke Erweiterung der Normalkadenz $c^+ - f^+ - g^+ - c^+$, denn E-Dur und As-Dur sind vier Quinten, G-Dur und F-Dur aber nur eine Quinte von der C-Durtonika entfernt. Unsere Untersuchungen über die Spannung der einzelnen Akkorde haben aber gerade ergeben, daß E-Dur und As-Dur gegenüber der C-Durtonika weniger stark gespannt sind als G-Dur und F-Dur. Die Normalkadenz zeigt tatsächlich in den einzelnen Akkordschritten viel stärkere Spannungsübergänge als die Terzklangkadenz; es ist ihr etwas Herbes eigen, da jede Funktion als solche scharf ausgeprägt ist. In der Kadenz der Terzklänge dagegen ist alles viel weicher, denn die Funktionsgegensätze sind durch die in den Nebenfunktionsakkorden enthaltenen tonischen Elemente um ein Bedeutendes abgeschwächt. In einer Beziehung ist nun aber die Terzklangkadenz doch kontrastreicher als die Normalkadenz, nämlich was die spezifische Farbewirkung des einzelnen Akkordes betrifft. C-Dur, F-Dur und G-Dur sind einander in bezug auf ihre Klanghelligkeit recht ähnlich; As-Dur aber erscheint viel dunkler und weicher als das helle, kräftige F-Dur, und ebenso steht auch E-Dur mit seiner besonderen Färbung zur C-Durtonika in viel stärkerem Kontrast als G-Dur.

Indem nun der As-Dur- und der Es-Durakkord die C-Durtonika vertreten können, erscheint das tonische Element in ihnen so bedeutend, daß wir berechtigt sind, die beiden Akkorde mit C-Dur zu einer Reihe von im Großterzsinne tonischen Durdreiklängen zusammenzufassen, wobei E-Dur als dominantisch und As-Dur als subdominantisch gefärbte Tonika auftritt. Dieselbe Funktionsgleichheit müssen wir dann auch für die Terzklänge des Dominant- und des Subdominantakkordes annehmen. Auf diese Weise gelangen wir neben der tonischen zu einer dominantischen Reihe von Dur-Terzklängen, die gebildet ist aus der Dominante G-Dur, aus H-Dur ($D 3^+$) das durch seinen Ton *fis* subdominantisch gefärbt erscheint ($^{\circ}S 2 m$) und endlich aus Es-Dur ($D III^+$), das als Kleinterz-Untermidiante der C-Durtonika (*Tu*) tonischen Einschlag hat. Die subdominantische Dur-Terzklangreihe besteht aus der Dursubdominante F-Dur, aus A-Dur ($S 3^{\circ} v$) als tonisch gefärbtem (*Tm*) und aus Des-Dur (S) als dominantisch gefärbten Klang ($D 2u$). Die aus den übrig bleibenden Durdreiklängen gebildete vierte Terzklangreihe erscheint in gewissem Sinne als Gegenstück der ersten, tonischen Reihe. Der Akkord

Fis-Dur—Ges-Dur wäre hier seiner Kleinterzbedeutung nach als tonischer zu bezeichnen, als Fis-Dur hat er aber überwiegend subdominantische, als Ges-Dur überwiegend dominantische Färbung. D-Dur erscheint als subdominantischer Akkord mit dominantischem Einschlag; B-Dur umgekehrt als dominantischer Akkord mit subdominantischem Einschlag. Diese vierte, im Sinne der drei Funktionen überzählige Reihe von Terzklängen stellt sich demnach als ein Ineinanderwirken der beiden Nebenfunktionen dar; sie müssen sich gleichsam in den Besitz des Klanges Fis-Dur—Ges-Dur teilen, da er seiner doppelten Form wegen bald dominantisch, bald subdominantisch sein kann.

In gleicher Weise wie die Kleinterzmedianten lassen sich nun auch die Großterzmedianten (Terzklänge) in Tonalitätskreise ordnen. Aus dem Kreise der Durdreiklänge in C-Dur treten dann die beiden Terzklänge der C-Durtonika, E-Dur und As-Dur, als tonische Nebenzentren hervor. Um E-Dur gruppieren sich das im Großterzsinne subdominantische A-Dur und das dominantische H-Dur; um As-Dur ordnen sich entsprechenderweise das dominantische Es-Dur und das subdominantische Des-Dur. Zwischen die drei Tonalitätskreise fallen die drei Akkorde D-Dur, Fis-Dur—Ges-Dur und B-Dur, die zusammen ja eben die überzählige vierte Terzklangerihe bilden (s. folgende Tabelle).

Die Rechtfertigung für die Aufstellung der Terzklänge als eine weitere Art von tonischen Nebenzentren, nämlich als Nebenzentren im Großterzsinne, ergibt sich aus denselben Gründen, die wir schon oben bei den im Kleinterzsinne tonischen Nebenzentren angeführt haben. Gehen wir nämlich von einem solchen Terzklang als Tonika in der Weise zur Haupttonika über, daß wir als Vermittlungsakkord einen Nebenfunktionsklang wählen, der einer der beiden Toniken benachbart ist, so findet in diesem Klang kein Wechsel der Funktion selber, sondern nur ein solcher des Funktionsgrades statt. Gehen wir z. B. von E-Dur über die Mollsubdominante a-Moll nach C-Dur, so wird dieses a-Moll zum Oberterzklang der Sf-Moll (S 3^o) umgedeutet; die subdominantische Funktionsweise bleibt ihm somit erhalten (s. Beispiel 40a). Wählen wir G-Dur als Vermittlungsakkord, so wird es der anfänglichen Tonika E-Dur als Unterterzklang ihrer Dominante H-Dur (D III⁺) nebenfunktional untergeordnet; bei der Umdeutung zur Dominante in C-Dur bleibt also wiederum die Funktion des Akkordes die gleiche (s. Beispiel 40b). Die entsprechenden Vorgänge zeigen sich auch, wenn wir von einer Tonika As-Dur über den Es-Dur oder den F-Durakkord zur C-Durtonika fortschreiten. Wählen wir nun als Übergangsakkord zwischen E-Dur und C-Dur den H-Durakkord, oder zwischen As-Dur und C-Dur den des-Durakkord, so müßte bei normal durchgeführter Kleinterzbeziehung ein Funktionswechsel stattfinden. Da aber in beiden vermittelnden Akkorden das hinzugetretene nebenfunktionale Element dominiert, können sie, wie wir früher festgestellt haben, auch durch Großterzbeziehung im Sinne dieser anderen Nebenfunktion verstanden werden, und zwar H-Dur als D 3⁺, Des-Dur als S, so daß nun wiederum die Funktionsgleichheit beim Übergang gewahrt ist (s. Beispiel 40c, d). Ein wirklicher Funktionswechsel findet nur dann statt, wenn ein zur Mitte der beiden Toniken gelegener Dreiklang als Übergangsakkord gewählt wird; ein solcher kann nämlich nur durch Kleinterzbeziehung auf die beiden Toniken zurückgeführt werden. So wirkt der D-Durakkord in C-Dur subdominantisch in E-Dur aber dominantisch der B-Durakkord in C-Dur dominantisch, in As-Dur aber subdominantisch usw.

In gleicher Weise wie die Durakkorde lassen sich auch die Mollakkorde des Quintenzirkels in C-Dur in Großterz-Tonalitätskreise ordnen. Die Funktion jedes Molldreiklanges entspricht natürlich derjenigen seines Dur-Variantklanges. So erscheinen

als tonische Zentren c-Moll, as-Moll und e-Moll, die zusammen eine Reihe von Mollterzklängen bilden. Diese Klänge vermitteln ihrer Stellung nach zwischen zwei Durterzklängen: c-Moll zwischen C-Dur und As-Dur, as-Moll, zu gis-Moll umgedeutet, zwischen As-Dur und E-Dur, e-Moll zwischen E-Dur und C-Dur. Fügen wir nun die drei Dur- und die drei Mollterzklänge ineinander, so erhalten wir eine im Großterzsinne tonische Funktionsreihe, die den ganzen Quintenzirkel durchläuft und sich durch enharmonische Umdeutung zu einem Kreise schließt (C-Dur, c-Moll, As-Dur, as-Moll—gis-Moll, E-Dur, e-Moll, C-Dur). In gleicher Weise lassen sich auch sämtliche im Großterzsinne dominantischen und subdominantischen Dur- und Molldreiklänge zu Funktionsreihen zusammenfassen (G-Dur, g-Moll, Es-Dur, es-Moll—dis-Moll, (Ces-Dur—) H-Dur, h-Moll, G-Dur, || f-Moll, F-Dur, a-Moll, A-Dur, cis-Moll—des-Moll, (Cis-Dur—) Des-Dur, f-Moll). Die Reihe der übrigbleibenden Dreiklänge (Fis-Dur, fis-Moll, D-Dur, d-Moll, B-Dur, b-Moll, Ges-Dur) verhält sich ähnlich wie die im Kleinterzsinne tonische Funktionsreihe bei der strengen Zurückführung aller Dreiklänge auf die eine Haupttonika: sie zerfällt in einen dominantischen, auf der Subdominantseite gelegenen und in einen subdominantischen, auf der Dominantseite gelegenen Teil. Es lassen sich somit sämtliche Dur- und Molldreiklänge einer Tonalität auf zwei Arten in Funktionsreihen einteilen: im Kleinterzsinne in drei und im Großterzsinne in vier Reihen. Die beiden Auffassungsweisen eines Dreiklanges ergänzen sich gegenseitig, indem die im Kleinterzsinne tonischen Nebenzentren durch Großterzbeziehung und umgekehrt die im Großterzsinne tonischen Nebenzentren durch Kleinterzbeziehung der Haupttonika untergeordnet werden.

Aus den Grundtönen der Akkorde einer Großterz-Funktionsreihe erhalten wir einen übermäßigen Dreiklang in zwei enharmonisch identischen Formen; er hat dieselben Eigenschaften wie der verminderte Septimenakkord bei den Kleinterz-Funktionsreihen. Gehen wir nämlich von einer Tonika zu einem beliebigen Dreiklang der betreffenden Großterz-Funktionsreihe als Tonika in der Weise über, daß wir als Vermittlungsakkord den enharmonisch umdeutbaren übermäßigen Dominantdreiklang wählen, so behält wiederum dieser Dreiklang in der Umdeutung seine Funktion bei. Der Struktur nach erscheint er in zwei Formen: in Dur als $D^{5^{\circ}}$, oder auch als $D^{6^{\circ}}$, in Moll nur als $D^{6^{\circ}}$. So tritt

der D⁹-Akkord g : h : dis in C-Dur, enharmonisch umgedeutet, auch in As-Dur (es : g : h) und E-Dur (h : dis : fisis) auf; ferner als D⁹ in c-Moll (g : h : es), as-Moll (es : g : ces), gis-Moll (dis : fisis : h) und e-Moll (h : dis : g). Auch diese Übergangsart ohne Änderung der Funktion bildet einen Beleg für den inneren Zusammenhang aller Dreiklänge einer Großterz-Mediantreihe und rechtfertigt die Annahme ihrer Funktionsgleichheit. Weitere Ausführungen über die Großterz-Medianten und über ihr Verhältnis zu den Kleinterz-Medianten müssen im Rahmen dieser Arbeit unterbleiben, da sie nur an Hand einer großen Zahl von praktischen Beispielen durchgeführt werden könnten.

Es bliebe noch als Letztes die Frage nach der Verteilung der energetischen Spannungen auf die Gesamtheit der zu beiden Seiten der Tonika liegenden Dreiklänge, auf die Dreiklänge der Dominantseite und auf diejenigen der Subdominantseite zu behandeln. Von einer gleichmäßigen Verteilung auf die beiden Seiten kann von vornherein nicht die Rede sein, da diese, wie wir schon festgestellt haben, sich durchaus asymmetrisch zueinander verhalten. Die energetische Vergleichung der Dreiklänge der beiden Seiten stößt daher auf große Schwierigkeiten. Sie läßt sich nur auf dem Wege sehr ins einzelne gehender Bestimmungen der Spannungszustände durchführen. Deshalb sei hier nur angedeutet, daß in der Durtonalität in der Mehrzahl der Fälle die Dreiklänge der Subdominantseite der Tonika in bezug auf ihre Spannung näher stehen als die ihnen der Lage nach ungefähr entsprechenden Dreiklänge der Dominantseite. Diese Vorzugstellung der Subdominantseite in Dur gründet sich vor allem auf die energetische Beschaffenheit dreier Töne: des Tones b als natürliche Septime und des Tones es als tiefalterierte Durterz in C-Dur, die ihrer Spannung nach den Tönen der C-Durtonika nahestehen. Ferner auf die Tatsache, daß der subdominantische Leitton, die Mollsubdominantterz as, eine schwächere Spannung besitzt als der dominantische Leitton, die Dominantterz h. Auf Grund dieser Feststellungen läßt sich unschwer nachweisen, daß außer F-Dur alle subdominantisch von C-Dur gelegenen Durdreiklänge eine schwächere Spannung besitzen als die ihnen der Lage nach entsprechenden Durdreiklänge der Dominantseite. B-Dur ist also weniger stark gespannt als D-Dur, Es-Dur weniger als A-Dur usf. Außerdem steht fest, daß in C-Dur die Tv c-Moll und die Tuv es-Moll eine schwächere Spannung besitzen als die Tp a-Moll

und die Tmp fis-Moll; auch g-Moll, das seines Tones b wegen der Subdominantscite zugezählt werden muß, ist natürlich ungleich schwächer gespannt als das ihm auf der Dominantseite entsprechende d-Moll. Endlich ist noch die Spannung von b-Moll schwächer anzusehen als diejenige von h-Moll; vergleicht man nämlich h-Moll (\mathcal{B}) mit Des-Dur (\mathcal{S}) so ist letzteres fraglos schwächer gespannt, also erst recht b-Moll. Der enge energetische Zusammenhang der Durtonika mit der Mollsubdominante findet somit eine Bestätigung und Erweiterung durch die Tatsache, daß die Mehrzahl der Dreiklänge der Subdominantscite energetisch der Durtonika näher steht als die entsprechenden Dreiklänge der Dominantseite. In der Molltonalität neigt die Molltonika zur Durdominante; entsprechenderweise stehen ihr auch die meisten Dreiklänge der Spannung nach näher als die gleichliegenden Klänge der Subdominantscite.

Analysen

Es folgen hier noch einige harmonische Analysen, die einen Einblick in die Möglichkeiten der funktionalen Zusammenfassung verschiedenartiger Klänge in die Einheit einer Tonalität geben sollen. Die Beispiele sind sämtlich aus den Symphonien von Bruckner gewählt, dessen Werk überhaupt den Stil der erweiterten Tonalität in scharfer Ausprägung zeigt. Für unsere Untersuchungen werden wir natürlich am besten kürzere Ausweichungen wählen, in deren ganzem Verlauf das Bewußtsein der Anfangstonika erhalten bleibt, so daß diese bei ihrer Wiederkehr am Ende des Beispiels deutlich als solche erwartet und als befriedigender, entspannender Abschluß empfunden wird. Zunächst mögen zwei ganz einfache Beispiele die Wirkung der tonischen Nebenzentren erläutern. Das erste findet sich im Adagio der ersten Symphonie von Bruckner, und zwar im Nachsatz der ersten Periode des zweiten Themas (vier Takte nach Buchstabe B, wo Takt- und Tempowechsel stattfindet: Andante, Dreivierteltakt) (s. Beispiel 41). Der fünfte Takt des Themas bringt den Harmonieschritt $b^7-es^+ = D^7-T$, der nun im sechsten Takt eine kleine Terz höher, in Ges-Dur, pianissimo echoartig antwortend nachgebildet wird ((D) Tu). Gerade der in metrischer Hinsicht antwortende Charakter des sechsten Taktes läßt nun aber das Gefühl einer neuen, fremden Tonika gar nicht aufkommen, sondern die ursprüngliche Tonika Es-Dur erscheint als in eine andere, dunklere Region versetzt und damit auch in einen höheren Spannungsgrad erhoben. Diese Veränderung der Spannung wird durch den plötzlichen Wechsel der Dynamik (p zu pp) noch hervorgehoben. Die folgende Rückkehr ins Gebiet der Haupttonika im Schritte der Tu Ges-Dur zur Dominante B-Dur vollzieht sich nun ganz mühelos, denn die Nebentonika Ges-Dur enthält ja ein dominantisches Element im Tone des, steht also dem B-Durakkord der Spannung nach näher als die Haupttonika Es-Dur selber.

Ein zweites Beispiel dieser Art findet sich im Adagio der sechsten Symphonie, und zwar wiederum im Nachsatz der ersten Periode des Seitenthemas (fünf Takte nach Buchstabe B) (s. Beispiel 42). Im sechsten Takte des Themas findet ein Crescendo auf dem Tonikaakkord E-Dur statt, wobei die Cellostimme in der Fortschreitung e-dis-d erst die große, dann die natürliche Septime hinzufügt. Das Crescendo erreicht nun aber keine Auslösung, denn auf den folgenden Taktschwerpunkt tritt ganz unerwartet pianissimo der As-Durakkord ein. Noch deutlicher als im ersten Beispiel fühlen wir uns hier durch das plötzliche Umschlagen der Dynamik in eine andere, der bisherigen aber verwandte Sphäre entrückt. Im Zusammenhang der E-Durtonika erwartet man zwar statt As-Dur viel eher ein Gis-Dur, das als dominantisch gefärbter Oberterzklang der Tonika diese vertritt. Man möchte nun vielleicht annehmen, daß Bruckner nur aus Gründen der einfacheren Schreibweise As-Dur statt des eigentlich vorgestellten Gis-Dur geschrieben habe. Aus vielen anderen Stellen in seinen Werken, z. B. im Adagio der siebenten Symphonie, Takt 10 bis 13, wo er sogar Ais-Dur und Dis-Dur schreibt, geht aber deutlich hervor, daß sich Bruckner nicht um die lichtere Lesbarkeit kümmerte, sondern so notierte, wie es seiner jeweiligen Klangvorstellung entsprach. Im vorliegenden Falle dachte sich wohl Bruckner nicht ein Gis-Dur, das gegenüber E-Dur noch viel zarter und überirdischer erscheint, sondern es schwebte ihm gleichsam ein plötzliches Versinken aus dem leichten E-Dur in das dunkle, mystische As-Dur vor. Wir werden nun den As-Durakkord als die E-Durtonika vertretenden Unterterzklang des Unterterzklanges C-Dur, d. i. Unterterzklang zweiten Grades, verstehen (T² III⁺). Wie Gis-Dur wirkt auch die Nebentonika As-Dur der Haupttonika E-Dur gegenüber im engeren Sinne dominantisch, denn der Kleinterzbeziehung nach besitzen ja enharmonisch identische Dreiklänge die gleiche Funktion; nur ist eben dem As-Durakkord die dunkle Akkordfärbung der Subdominantseite eigen. Der vorangehende E-Dur-Septimenakkord wird für den Moment des Überganges nach As-Dur in f^{es}:a^s:h:d umgedeutet, welcher Akkord als alterierter Mollsubdominant-Unterseptimenakkord auf die Nebentonika As-Dur bezogen ist (⁹S_{VII}^V). As-Dur selber wird nachher im Moment der Rückkehr nach E-Dur in Gis-Dur verwandelt und erscheint so der folgenden Haupttonika E-Dur gegenüber als Dm, womit der

dominantische Einschlag des As-Dur-Nebenzentrums nachträglich klargelegt ist.

Als Beispiel von einem tonischen Nebenzentrum zweiten Grades diene Takt 7—9 des Adagios der ersten Symphonie (s. Beispiel 43). Die Tonart ist As-Dur. Der erste Akkord des siebenten Taktes, C-Dur, ist, rückwärts auf den sechsten Takt bezogen, als die Tonika vertretender Oberterzklang ($T\ 3^+$) zu verstehen, nach vorwärts aber, da die Tonika As-Dur selber folgt, als Dm auf diese zu beziehen. Der folgende Akkordschritt As-Dur—Des-Dur = $T^+—S^+$ wird nun formal betrachtet, echoartig pianissimo in um einen Halbton höherer Lage wiederholt, A-Dur—D-Dur. Die folgenden drei Akkorde, die vom piano bis zum forte anschwellen, werden wieder ohne weiteres im Sinne der As-Durtonalität verstanden, nämlich als $D—\sharp\flat_5^9—T_1^7$. Die als verminderter Septimenakkord verkleidete Tonika löst sich im weiteren in die Tu Ces-Dur auf, welche dann unter *descrescendo* über die Dominante Es-Dur zur reinen Tonika As-Dur zurückkehrt. Der Akkordschritt A-Dur—D-Dur tritt also vollständig aus der engeren As-Durtonalität heraus, wie er sich auch dynamisch durch das Pianissimo abhebt. Unter solchen Verhältnissen ist die Auffassung naheliegend, diese beiden Akkorde als Parenthese zu verstehen und zwar als chromatische Höherrückung des vorhergehenden Akkordschrittes As-Dur—Des-Dur. Die funktionale Bedeutung von A-Dur—D-Dur wäre dann wiederum Tonika-Dursubdominante, wobei aber jeder Akkord in allen drei Tönen hochalteriert ist. Auf diese Weise wirkt der Akkordschritt A-Dur—D-Dur als chromatische Verzerrung des vorangegangenen Schrittes. Er steht in seiner Umgebung völlig isoliert da; weder nach rückwärts noch nach vorwärts besteht ein funktionaler Zusammenhang mit der herrschenden As-Durtonalität. Eine solche Negation der Haupttonalität kann nun in diesem Falle nicht als befriedigende Lösung angesehen werden. Der metrischen Lage nach müßte nämlich das auf den Taktchwerpunkt fallende A-Dur—D-Dur eine Antwort, also Entspannung, gegenüber dem auf die vorangehende leichte Taktzeit fallenden As-Dur—Des-Dur bedeuten. Bei der dargelegten Auffassung tritt aber gerade im Gegenteil die denkbar stärkste Zunahme der Spannung ein; das Fragende des ersten Funktionsschrittes $T^+—S^+$ findet keine Lösung, sondern wird durch die chromatisch gesteigerte Wiederholung zum Quälerischen. Wenn wir jetzt aber unsere Auffassung der erweiterten Tonalität anwenden,

so gewinnt die ganze Stelle ein durchaus anderes Bild. Zuerst ist festzuhalten, daß es im Zusammenhang der As-Durtonalität unmöglich ist, einen dem Des-Durakkord folgenden A-Durakkord direkt als solchen zu verstehen. Er erscheint uns vielmehr zuerst als Unterterzklang von Des-Dur, Heses-Dur, welcher dann enharmonisch erst zu A-Dur umgedeutet werden muß. Heses-Dur kann nun aber keineswegs als Vertreter der Tonika As-Dur verstanden werden, sondern es erscheint in As-Dur als subdominantisch gefärbte Dominant-Untermediante zweiten Grades (D 2 u). In A-Dur verwandelt wird es dann zur D 2 m. Der folgende D-Durakkord ist als subdominantisch gefärbtes Tonikanebenzentrum zweiten Grades (T 2 m) zu verstehen, so daß also dem Schritt As-Dur — Des-Dur, $T^+ - S^+$, der Schritt A-Dur — D-Dur als Dominante-Tonika, aber auf das Nebenzentrum zweiten Grades verschoben ((D) T 2 m), antwortet. Als tonischer Akkord, wenngleich zweiten Grades, wirkt jetzt D-Dur gegenüber der Subdominante Des-Dur wirklich als antwortende Entspannung. Der subdominantische Charakter dieser Nebentonika wird nun aufs beste ausgeglichen durch die zwei folgenden dominantischen Akkorde, die dann zur Tonika führen. So stellt sich uns das ganze harmonische Geschehen dieser zwei Takte als eine einfache Normalkadenz dar, die durch Einschlebung eines durch seine Dominante vorbereiteten, subdominantisch gefärbten Tonikanebenzentrums zwischen Subdominante und Dominante erweitert ist.

Als nächstes Beispiel diene uns die erste Ausweichung am Anfang des ersten Satzes der vierten Symphonie (Takt 27ff, s. Beispiel 44). Da hier die ganzen Takte metrische Zählzeiten sind, werden im Notenbeispiel je zwei Takte der Notierung zu einem wirklichen Takt zusammengefaßt. Wir haben zu Beginn unseres Beispiels den Nachsatz der zweiten Periode des Hauptthemas vor uns. Die Tonika Es-Dur schreitet zunächst vom fünften zum sechsten Periodentakt zur Parallele c-Moll fort, die hier als subdominantisch gefärbte Tonikavertrötung (Tp) wirkt. Im folgenden, analog gebildeten Motiv geht nun c-Moll seinerseits nach des-Moll über, das auf den achten Periodentakt eintritt. Da der achte Takt seinem Wesen nach Träger der harmonischen Schlußwirkung ist, besteht in unserem Falle die Neigung, des-Moll als Nebenzentrum aufzufassen und folglich das vorausgehende c-Moll nebenfunktional als $^{\circ}S\ 2\ m$ auf des-Moll zu beziehen. Analog möchte man in den zwei folgenden ersten Takten der dritten

Periode den A-Durakkord als Subdominante auf den ihm folgenden E-Durakkord beziehen und weiterhin im dritten und vierten Takt den F-Dur-Septimenakkord als "Smp" auf das nachfolgende Ges-Dur, so daß also jeweils das die Schlußwirkung besitzende Nebenzentrum auf den metrisch schweren, antwortenden Takt fallen würde. Nun sind aber gerade des-Moll und E-Dur innerhalb der Es-Durtonalität keine tonischen, sondern dominantische Klänge, wohl aber ist der dazwischenliegende Akkord A-Dur bzw. Heses-Dur tonisches Nebenzentrum zweiten Grades. Wir werden daher die zweite Periode nicht mit dem des-Mollakkord abschließen, sondern diesen, seiner natürlichen Kleinterzfunktion entsprechend, dominantisch auffassen, indem wir ihn als Dp auf das folgende Heses-Dur beziehen. Der den achten Periodentakt innehabende Akkord des-Moll trägt dann selber keine Schlußwirkung in sich, sondern er findet nach Art einer weiblichen Endung seine Entspannung erst im nächsten, auf den neunten Takt fallenden tonischen Akkord Heses-Dur, der als Kleinterz-Untermediante zweiten Grades der Es-Durtonika (T 2 u) den eigentlichen Abschluß der Periode bildet. Statt Heses-Dur hat nun aber Bruckner A-Dur notiert; die dunkel gefärbte T 2 u Heses-Dur geht also, ohne als solche zur vollen Wirkung zu gelangen, sofort in die helle T 2 m A-Dur über. Damit wird der überhängende neunte Takt, der Schlußtakt der zweiten Periode, vorwärts bezogen wieder zum regulären ersten Takt der dritten Periode. Der Ruhepunkt Heses-Dur, zu A-Dur umgedeutet, stellt nämlich schon wieder den Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung dar; er schreitet auf den zweiten Takt zu seiner Dominante E-Dur fort. Dieses E-Dur muß nun nach vorwärts in Fes-Dur umgedeutet werden und als solches mit der Bedeutung einer Dominant-Untermediante (Du) auf das nächste, den vierten Periodentakt innehabende Nebenzentrum Ges-Dur (Tu) bezogen werden. Diese Vorwärtsbeziehung ist notwendig, weil sonst die Einheit der crescendo langsam emporstrebenden chromatischen Linie der Oberstimme e (fes)—f—ges zerrissen wäre. Die subdominantische Funktionsweise des auf den dritten Periodentakt fallenden F-Dur-Septimenakkordes haben wir schon festgestellt; der Tu Ges-Dur gehen somit ihre beiden Nebenfunktionen in stark verkleideter Gestalt voraus. Auf Ges-Dur folgt nun schon die Haupttonika Es-Dur, zunächst aber in Form eines verminderten Septimenakkordes, zwischendominantisch auf die Dursubdominante As-Dur bezogen,

welche dann über die Mollsubdominante as-Moll auf den sechsten Takt der Periode zur eigentlichen Tonika führt. Die hier behandelte Ausweichung, die auf den ersten Blick so kompliziert erscheint, stellt sich uns nach der Analyse als ein einfaches, funktional in sich geordnetes Gebilde dar. Das harmonische Geschehen des am Anfang stehenden Nachsatzes der zweiten Periode ist der Übergang von der Haupttonika Es-Dur zu ihrem entferntesten tonischen Nebenzentrum, zur T 2 u Heses-Dur, der sich in drei Akkordschritten mit größter Knappheit vollzieht. Die mit der Aufhellung von Heses-Dur zu A-Dur sich lückenlos anschließende dritte Periode gestaltet die Rückkehr zur Tonika; als Zwischenglied wird am Ende des Vordersatzes das tonische Nebenzentrum ersten Grades, die Tu Ges-Dur erreicht. Der Nachsatz, der das Tempo verlangsamt, um den plötzlichen Übergang von der majestätisch ruhigen Ganztonbewegung in die lebhaftere Figuration mit Viertelnoten zu mildern, gewinnt auf den sechsten Takt die Haupttonika Es-Dur, aber nur in Quartsextakkordform. Dieser sechste Takt wird gesteigert wiederholt und bildet zugleich den Ausgangspunkt einer harmonisch einfachen Schlußkadenz, die in gewaltiger melodischer und dynamischer Steigerung auf den achten Takt die endgültig abschließende Tonika in Oktavlage erreicht.

Das vielleicht überzeugendste und einfachste Beispiel für die Existenz der kleinterzmediantischen Nebentonaltäten bietet der Anfang des zweiten Themas im ersten Satz der fünften Symphonie (acht Takte vor Buchstabe D, „Langsamer“, s. Bsp. 45). Bruckner bringt hier gleichsam als Einleitung eine rein akkordisch gehaltene achttaktige Periode der Streicher in pizzicato. Diese ist nichts anderes als das harmonische Gerüst der eigentlichen Thematikmelodie, welche dann in der zweiten Periode in der ersten Violine zu genau denselben Akkorden erscheint. Die Tonart ist f-Moll. Im zweiten Takt geht die Dominante C-Dur unter crescendo statt in die Tonika in die Parallele As-Dur über. Dieser folgt nun auf den dritten Takt die ⁰Tup Ges-Dur, die als Nebentonika zweiten Grades anzusehen ist. Wiederum ist hier die Verschiebung der Tonika in eine andere Region durch den dynamischen Kontrast, durch plötzliches pianissimo, scharf hervorgehoben. Es folgt darauf im dritten Takt die denkbar rascheste harmonische Rückentwicklung über die ⁰Tu as-Moll zur Haupttonika f-Moll, die auf den vierten Takt eintritt. Der Nachsatz gestaltet sich ähnlich wie der Vordersatz; er beginnt mit der ⁰S b-Moll, gewinnt in der Mitte

des sechsten Taktes wiederum *pianissimo* C_{es}-Dur, berührt dann sogar dessen Subdominante F_{es}-Dur und erreicht über a_s-Moll auf den achten Takt die D_u E_s-Dur, der gleich die natürliche Dominante C-Dur folgt. Diese letztere stellt die Verbindung mit der wiederum mit der Tonika f-Moll beginnenden zweiten Periode her. Es liegt innere Notwendigkeit darin, daß Bruckner hier dem eigentlichen Thema seinen harmonischen Kern für sich genommen vorangestellt hat. Die rein harmonischen Spannungsvorgänge sind so stark, daß sie zuerst gesondert, frei vom dominierend Melodischen, erlebt werden; dann erst tritt das Thema aus dem geisterhaften Pizzicato-Chor heraus und beseelt ihn mit warmem, melodischem Leben.

Als letztes Beispiel wäre noch das zweite Thema im langsamen Satz der vierten Symphonie zu behandeln (1 Takt nach Buchstabe C bis 16 Takte nach Buchstabe D). Das Prinzip der Stimmenverteilung ist hier dasselbe wie in dem eben behandelten Thema. Wiederum tritt den *pizzicato* akkordisch geführten Streichern eine Einzelmelodie gegenüber, diesmal in der Bratsche und gleich zu Beginn des Themas. Der Länge des Beispiels wegen muß auf die Wiedergabe in Noten verzichtet werden; es sei deshalb hier nur der Tonalitätsaufbau des ganzen Themas durch Feststellung der Tonikazentren skizziert. Die erste Zweitaktgruppe steht ganz in der Haupttonalität c-Moll, sie beginnt und endet aber mit dem Dominantakkord. Im dritten und vierten Takt erscheint nun die D_u B-Dur als dominantisches Nebenzentrum. Der fünfte Takt beginnt wieder mit der Dominante G-Dur in c-Moll, worauf sich dann aber der sechste Takt unter *crescendo* zur Tonikaparallele E_s-Dur wendet. Auf deren Dominante B-Dur folgt nun im siebenten Takt in plötzlichem *pianissimo* die T_{mp} G_{es}-Dur, in welcher Tonart die erste Periode kadenzierend abschließt. Die zweite Periode beginnt nach enharmonischer Umdeutung der Dominante D_{es}-Dur zur C_{is}-Dur in f_{is}-Moll ($^{\circ}T\ 2\ m$). Der zweite Takt scheint dann nach A-Dur zu kadenzieren, statt A-Dur tritt aber die Variante a-Moll ($^{\circ}T\ m$) ein, der nun *pianissimo* ganz unerwartet f-Moll folgt. Auf diesen Rundgang durch den Quintenzirkel folgt aber noch nicht, wie man erwarten würde, die Rückkehr zur Haupttonalität, sondern es findet nochmals ein Übergreifen auf die Subdominantseite statt. F-Moll wird nämlich nicht als Mollsubdominante in c-Moll verstanden, sondern im Sinne einer Dominantparallele nach vorwärts auf die erst im fünften Takt als Tonika auftretende D_{2u} D_{es}-Dur bezogen. Im vierten Takt

schließt nun der Vordersatz mit einem dominantischen Halbschluß auf As-Dur. Das dominantische Nebenzentrum Des-Dur wendet sich im sechsten Takt rasch nach dem tonischen es-Moll (⁶Tu), dessen Variante Es-Dur (⁶Tp) als Nebentonika die zweite Periode abschließt. An diesen Es-Durakkord, der ja direkt auf die Haupttonika c-Moll bezogen als Unterterzklang der Dominante G-Dur erscheint, schließt sich nun diese selber als Anfang der dritten Periode in natürlicher Weise an, womit endlich die c-Molltonalität wieder erreicht ist. Die dritte Periode wiederholt zunächst getreu die erste Zweitaktgruppe der ersten Periode; auf den Halbschluß der Dominante G-Dur folgt aber dann im dritten Takt ihr Oberterzklang H-Dur als subdominantisches Nebenzentrum (⁶S 2 mv), wiederum durch kontrastierendes pianissimo hervorgehoben. Der vierte Takt kadenziiert in gis-Moll, als abschließender Nebentonikaakkord erscheint aber die Variante Gis-Dur. Als Untermediante des subdominantischen Nebenzentrums H-Dur ist schließlich auch dieses Gis-Dur der Haupttonalität c-Moll gegenüber subdominantisch wirkend zu verstehen, und zwar als ⁶S 3 mv. Da nun aber der Nachsatz unvermittelt mit dem Mollsubdominant Unterseptimenakkord (c^{vii}) in c-Moll beginnt, ist für den Übergang die enharmonische Umdeutung von Gis-Dur zu As-Dur ohnedies notwendig, welches As-Dur als ⁶Sp in c-Moll nachträglich auch die subdominantische Wirkungsweise des Nebenzentrums Gis-Dur klarlegt. Durch mehrfache metrische Einschaltungen wird der Nachsatz der dritten Periode auf ganze elf Takte erweitert. Er verläßt die Haupttonart nicht mehr; die Mollsubdominante f-Moll tritt aber, wiederholt zwischendominantisch vorbereitet, so stark hervor, daß es fast scheint, als nehme sie die Bedeutung der Haupttonika an. Schließlich setzt sich aber doch die ursprüngliche Tonika durch; c-Moll ist indessen durch die Variante C-Dur ersetzt, die übrigens durch das vorher dominierende f-Moll als Ergänzungsakkord in der harmonischen Urverbindung in natürlichster Weise vorbereitet ist. Im Verlauf dieses ganzen Themas erscheinen nun sämtliche der Haupttonika c-Moll kleinterzmediantisch verwandten Dreiklänge als Nebenzentren, außerdem noch zwei dominantische und zwei subdominantische Nebenzentren (B-Dur, Des-Dur; H-Dur, gis-Moll—Gis-Dur). Auf die beiden metrisch wichtigsten Stellen, nämlich auf den achten Takt der ersten und der zweiten Periode, fallen tonische Nebenzentren (Ges-Dur und Es-Dur).

Die vorstehenden Analysen möchten den Nachweis geführt haben, daß im Rahmen einer herrschenden Tonalität die weitläufigsten Ausweichungen möglich sind. Die verschiedenen Dreiklänge, welche in weitgreifenden Akkordfolgen als Toniken hervortreten, stehen nicht selbständig und lose verbunden nebeneinander, sondern sind durch die gemeinsame Beziehung auf die Haupttonika zu einer in sich geschlossenen, zielvollen Entwicklung verbunden. Während der Kadenzvorgang einer Nebentalität abläuft, sind natürlich alle Akkordspannungen auf das Nebenzentrum bezogen. Das Nebenzentrum als solches wird aber immer in seiner Stellung zur Haupttonika, die als ruhender Pol wirkt, aufgefaßt. Das Abschweifen aus dem Kreise der anfänglichen Tonalität in ihr fremde, dunklere oder lichtere Regionen und das wieder Zurückkehren aus ihnen, das wir in der Folge der Nebentalitäten der letzten drei Beispiele empfinden, muß sich in einer latenten Spannung jeder Nebentonika manifestieren, die der spezifischen funktionalen Abhängigkeit des Nebentonikaakkordes von der Haupttonika entspricht. Diese latente Spannung, die gewissermaßen als Neigung jeder Nebentonika, zur Haupttonika zurückzuleiten, angesehen werden kann, nimmt im Lauf der Ausweichung die entsprechenden Grade an, bis sie endlich in der Umdeutung des die Rückkehr in die Haupttonalität vollziehenden Akkordes ihre Auslösung findet.

Die Anwendung des Prinzips der erweiterten Tonalität außerhalb der regelrechten Ausweichungen auf solche Partien eines Musikwerkes, bei denen der sichere Anhaltspunkt einer am Anfang und am Ende stehenden Haupttonika fehlt, ist ein Problem, das nur in einem großen Zusammenhang, insbesondere mit dem formalen und speziell metrischen Aufbau des Werkes zu behandeln wäre. Ebenso verhält es sich mit der wichtigen Frage der Abgrenzung der Tonalitätserweiterung gegenüber wirklichen Modulationspartien, wie sie besonders in den Durchführungen der Sonatenform vorkommen. Es mußte hier auch von der Behandlung des Gebietes der melodischen Spannungsverhältnisse und ihrer Einwirkung auf die harmonisch-funktionalen Spannungen abgesehen werden.

In den vorliegenden Ausführungen galt es nur, eine theoretische Basis für die Erweiterung der Tonalität zu gewinnen und ihre Tauglichkeit an wenigen, einfachen Beispielen nach Möglichkeit darzulegen.

Notenbeispiele

Erster Teil

Dur- und Moll-Problem

1. 2a.

$\overset{\circ}{T}$ $\overset{\circ}{S}$ $\overset{\circ}{D}$ $\overset{\circ}{T}$

T^+ S^+ D^+ T^+

2b. 3.

$\overset{\circ}{T}$ $\overset{\circ}{D}$ $\overset{\circ}{S}$ $\overset{\circ}{T}$ T^+ S^+ D^+ T^+

4a.

$\overset{\circ}{T}$ $\overset{\circ}{D}$ $\overset{\circ}{S}$ $\overset{\circ}{T}$ $\overset{\circ}{T}$ $\overset{\circ}{D}$ $\overset{\circ}{S}$ $\overset{\circ}{T}$

4b. 4c.

$\overset{\circ}{T}$ $\overset{\circ}{D}$ $\overset{\circ}{S}$ $\overset{\circ}{T}$ $\overset{\circ}{T}$ $\overset{\circ}{D}$ $\overset{\circ}{S}$ $\overset{\circ}{T}$

5.

8va

Zweiter Teil

Erweiterung der Tonalität

6. 7a. 7b.

$T = D$ T $T = S^+$ T $^{\circ}T = ^{\circ}S$ T^+

8a. 8b.

$T^+ = D^+$ $^{\circ}T = ^{\circ}S$ T^+ D^+ [$^{\circ}T =$] $^{\circ}S$ [$T^+ =$] D^+ usw.

8c. 9a. 9b.

D^7 $^{\circ}SVII$ D^7 $^{\circ}SVII$ T S T T S $^{\circ}S$ T

9c. 9d. 9e.

T Tp $^{\circ}S$ T T Tp D T T S D T

9f. 10a. 10b. 11.

T Tp S T D Dp T D Dp F D T³ S

12a. 12b. 13a. 13b.

⁰S ⁰S_p T D⁷ F T⁶ T⁷ T⁷ D_v T

13c. 14. 15a. 15b.

⁰S_v ⁰T D_b T D_vp T⁷ D⁷ T_vp D D_v T

16. 17a. 17b. 17c.

T S⁺p_v T⁷ D⁷ T_vp T S_v T T S⁺ S_v T

18a. 18b. 18c. 19.

D Dp T D⁷ F_v T Dp T D_b T

20a. 20b. 20c.

D⁷ S_v T T D_b T T S⁺ D⁷ T

20d.

21.

22.

T S D T T D^b T T D^b T

23.

24.

25a.

T D^b T T °S^b_{VI} T T (D^b) D T

25b.

26.

g⁹ °IX[<] °IX[<] °S III[<]_{VII} III[<]_{VII} IX[<] T °S^b_{VII} °S^b_{VII} IX[<] T

27a.

27b.

T D °IX[<] T °S^b_{IX} °S^b_{IX} T D^b (D^b) °S^b_{VII} IX[<] T

28.

29.

30.

T °S I[<]_{III} V[<] T T °S^b_{III} V[<] T T °S III[<]_{VII} III[<]_{VII} T

31.

32a.

32b.

T D^b T T Tu (D) = Du T T_{2m}(°S) = °S_{2m} T

33. 34. 35.

$I^{\circ} Smp = (D)$ $D T T Dm Tp S^+ T T Tm^{\circ} Sm D T$
 $= (D)$ $= (D)$ $= (D)$

36a. 36b.

$^{\circ}S$ $^{\circ}Sv$ $^{\circ}Sm$ $^{\circ}Smv$ $^{\circ}S2m$ $^{\circ}S2mv$ $^{\circ}S3m$ $^{\circ}S$ $^{\circ}Sp$ $^{\circ}Su$ $^{\circ}Sup$
 $\infty^{\circ}Sup$ $\infty^{\circ}Su$ $\infty^{\circ}S3m$ $\infty^{\circ}S2mv$

37a. 37b.

$D Dv Du Duv D2u D2w D Dp Dm Dmp D2m$
 $\infty D2m \infty Dmp$ $\infty D2w \infty D2u$

38a. $T Tp Tm Tmp T2m T2mp$
 $\infty T2u \infty Tw$

$S3^{\circ}$ $S3^{\circ}v$ $S3^{\circ}m$ $S3^{\circ}mv$ $S3^{\circ}2m$

38b. $T Tv Tu Tw T2u T2w T3u$
 $\infty T2mp \infty T2m$

$DIII^+ DIII^+v DIII^+u DIII^+w DIII^+2u$

39. (Riemann.) 40a 40b.

D° $TIII^+v T3^+$ $(D^{\circ}S) = S3^{\circ} I$ $T3^+(DIII^+) = DT$

43. (1. Symph., 2. Satz, 1. Thema.)

p *pp* *p cresc.* *ff*

$T3+ = Dm T$ $S+$ $D2u \infty (D) T2m$ D $\&$ $T1-$

44. (4. Symph., 1. Satz, 1. Thema.)

trem.
p

poco a poco cresc.

T Tp ..

$Dw = (Dp)$ $T2u \infty T2m$ $(D) \infty (Du$ $^0 S2m?$)

Langsamer.

p *cresc.* *cresc.*

Tu $(D^{0>})$ $S+$ $^0 S$ T^4 3

46. (5. Symph., 1. Satz, 2. Thema.)

Langsamer.

pizz.
p *pp*

°1 D °T D °Tp °Tup(D)=(Du)°Tu(D)=Du

mp cresc. *pp*

°1 D °S °T (D) °Tp °Tup

pp *p*

(S+) ..=(°Tp °S) °Tu (D)=Du D °T

THE LIBRARY OF THE
MAY 1 1931
UNIVERSITY OF ILLINOIS



Lebenslauf

Ich, Richard Eidenbenz, wurde am 11. Oktober 1903 in Zürich geboren, als Sohn von Friedrich Eidenbenz, Kaufmann, gest. 1916. Bin Bürger der Stadt Zürich, besuchte hier die Volksschule und das Gymnasium, bestand im Frühling 1923 das kantonale Maturitätsexamen und ließ mich darauf an der Universität Zürich immatrikulieren. Gleichzeitig besuchte ich die Berufsabteilung des Züricher Konservatoriums und erlangte im Frühjahr 1924 das Diplom als Lehrer für musiktheoretische Fächer. 1924—25 studierte ich zwei Semester am musikhistorischen Institut der Universität Wien und erwarb durch Ablegung einer Prüfung die Mitgliedschaft des genannten Institutes. Nach Zürich zurückgekehrt, setzte ich an der hiesigen Universität meine Studien in Musikwissenschaft, Psychologie, Ästhetik und Kunstgeschichte fort.

Vorliegende Arbeit wurde im Herbst 1925 begonnen und im April 1926 beendet. Die Promotion erfolgte am 10. Juli 1926. Während meiner Studienzeit hörte ich Vorlesungen folgender Herren Professoren; an der Universität Zürich: E. Bernoulli, A. Cherbuliez, A. Eleutheropoulos, W. Freytag, F. Gysi, G. F. Lipps, H. Wölfflin, I. Zemp; an der Universität Wien: G. Adler, M. Dietz, W. Fischer, R. Haas, R. Lach, A. Orel, E. Wellesz.