

## Harmonik und Melodik bei Richard Wagner.

Zugleich eine Kritik der bisherigen Erklärungsversuche.

Von G. Capellen - Osnabrück.

Während unsere „Blätter“ auf allen anderen Gebieten ihrer Betrachtungen und Mittheilungen den Vorzug geniessen, innerhalb der festen Linien einer gesicherten und geklärten Weltanschauung sich halten zu dürfen, wie sie ihr Meister und Begründer zu reichlichster Anwendung und Bestätigung hinterlassen hatte: so gibt es gerade für das Gebiet der Musik, genauer gesagt: der musikalischen Theorie, ausserhalb der hinterlassenen grossen Kunstwerke selber, worin sie noch unabgezogen und wohlgeborgen lebt, gar keinen festen Grund und sicheren Halt, da vielmehr Alles erst noch einer ernstlichen künftigen Beschäftigung mit den damit gegebenen neuen Problemen bisher vorbehalten blieb. Wo sich nun jetzt doch schon einzelne Versuche wissenschaftlicher Arbeit auf diesem Felde zeigen, haben wir ohne Weiteres einem Jeden, der sich überhaupt rührt, das Recht zugestehen, seinen eigenen Weg zu gehen, oder vielmehr sich zu suchen, dankbar, dass nach solchem Ziele hin einmal Schritte gethan werden, und bereit, in unserem der Wagnerischen Kunst gewidmeten Blatte, solche Proben und Versuche zu sammeln und mitzuthemen, ohne über ihren Werth im Einzelnen uns ein Urtheil zu erlauben, da uns ja kein Standpunkt gegeben ist, um irgendwie „darüber“ zu stehen. Der Werth, den wir von vornherein jeder solchen Mittheilung, die uns selten genug zugeht, allein beimessen können, ist in der damit gegebenen Anregung zu finden, welche von Einem, der sich äussert, auf Andere ausgeübt werden mag, die dadurch zu Gegenäusserungen veranlasst werden, woraus allmählich etwas sich bilden dürfte, was zum Mindesten einer Klärung der theoretischen Probleme ähnlich sieht. Und so wäre es denn unser Loos, dass wir auf den Gebieten, wo die Welt am heftigsten sich streitet, eines wohlthunenden Friedens uns erfreuen, dahingegen einen Schauplatz für Wettstreit und Preiskampf eröffnen auf dem Felde der schönen Kunst der Harmonie. *H. v. W.*

Die musiktheoretische Forschung hat auf dem Gebiete des Wagnerischen Kunstwerkes bisher folgende Monographien gezeitigt: „Die Harmonik Richard Wagners an den Leitmotiven aus ‚Tristan und Isolde‘“, erläutert von C. Mayrberger (herausgeg. durch den Bayreuther Patronatverein 1881), „Melodik und Harmonik bei Richard Wagner“ von S. Jadasohn (Verlagsges. Harmonie-Berlin 1900) und „Die Harmonik R. Wagners in Bezug auf die Fundamentaltheorie Sechters“ von C. Hynais (Neue musikal. Presse Wien 1901 Nr. 4 bis incl. 7). Auch C. Mayrberger stützt sich auf das System Sechters, von dem er in dem Widmungsschreiben an den Meister sagt: „Ich bin vollständig überzeugt, dass nur dieses und kein anderes, freilich geläutert und bis zum Verständniss der Neuzeit fortentwickelt, die von Ihnen angewandte Harmonik als Ausfluss tiefster musikalischer Kunst in wahrhaft logischer Forschung klar legen könne.“ In der That ist die Fundamentaltheorie Sechters ein grosser Fortschritt gegenüber der längst überlebten, aber leider noch fast alle Lehrbücher beherrschenden, mehr oder weniger modifizirten Generalbasslehre. Diese Be-

hauptung wird schlagend bewiesen durch den Vergleich der Analysen des Sehnsuchtsmotives im „Tristan“ bei Jadassohn und Mayrberger.

Jadassohn. 

Mayrberger. 

Mayrberger. Fundam. A. D.	<i>fis</i> : VII $\flat$	<i>a</i> : II $\flat$	<i>H</i> : VII $\flat$	<i>a</i> V $\flat$	<i>fis</i> : VII $\flat$	<i>c</i> : II $\flat$
Stufen in	H.	E.	H.	E.	A.	D.
<i>a</i> -moll: 1. 4.	2.	5.	2.	5.	1.	4.
<i>e</i> -moll	5.	1.	in <i>d</i> -moll 5.		<i>c</i> -moll	2.
<i>dur</i>					<i>dur</i>	5.
					<i>g</i> -moll	
					<i>dur</i>	

*h*: II $\flat$  *c*: V $\flat$

Fundam. G.

*a*-moll

*e*-moll

*dur*

*moll* 5.

*c*-*dur*

*moll* 1.

*dur*

*c*: II $\flat$

*IV* $\flat$  *f*: I $\flat$  *es*: II $\flat$  *c*: V $\flat$

A.

1.

4.

(*Fis*) H.

(2.) 5.

Ist die von Jadassohn beliebte Akkorddeutung mit „enharmonisch veränderter Schreibweise“ und dem ganz willkürlichen Modulationsplane nicht geradezu ein Hohn auf alle harmonische und tonale Logik? Zwar lässt sich darüber streiten ob *gis* im zweiten und *h* im sechsten Takte Vorhalte

oder Akkordtöne sind; der ersteren Annahme steht indessen die an sich richtige Bemerkung Jadassohns, das Charakteristische der Vorhalts- wie der Durchgangsnoten bestehe darin, dass sie nicht Bestandtheile eines Akkordes bilden, sondern gegen einen solchen dissoniren, nicht entgegen, da *gis* und *h* im Sinne der Bezugs- (Auflösungs-) Akkorde *h dis f a* und *d fis as c* ja doch dissonante Töne sind. Ganz seltsam nimmt sich angesichts obiger Probe Jadassohn'scher Auffassung dessen Zugeständniss S. 25 aus, wo es heisst: „Die Harmonik Wagners ist klar und rein, alles und jedes ist gewissenhaft und sauber nach den strengen (!) Regeln des reinen Satzes gebildet, darum sind die Akkordfolgen, ihre Verbindungen und der Gang der Modulation in Wagners Werken jedem in der Harmonielehre Bewanderten leicht (!) erklärlich.“ Wenn Wagner wirklich so leicht zu begreifen wäre, so würde gar nicht zu verstehen sein, wie die Musiktheorie die Schöpfungen des Meisters trotz ihres unermesslichen Einflusses auf die moderne Kunst fast durchweg gänzlich ignoriert. Sollte nicht die Ohnmacht der Theoretiker gegenüber den Wagner'schen Reformen das wahre Motiv ihrer Verschweigungstaktik sein?

Es fragt sich nun, ob Mayrbergers Analyse der Leitmotive im „Tristan“ bereits so einfach und einheitlich ist, dass jeder anderweiter Erklärungsversuch den Vorwurf unberechtigter Neuerungsstucht verdienen würde. Diese Frage muss vom derzeitigen Standpunkt der Musikwissenschaft aus verneint werden. Das von Mayrberger dargestellte Ineinandergreifen verschiedener Tonarten, in deren Sinne die Akkorde verstanden werden sollen, der Sechter'sche Begriff der „Zwitterakkorde“, „Zwischenfundamente“ und „Harmonischen Ellipsis“ sind Hilfsmittel des Verstandes, gegen welche das Gefühl protestirt. „Man setzt nicht für das Auge, sondern für das Ohr!“ — diese Mahnung des alten Kirnberger wird leider von Mayrberger, wie von den Theoretikern überhaupt, zu wenig beherzigt. Solange die Analyse auf dem Papier der Gehörsempfindung total widerspricht, solange der weitere Grundsatz, dass das Ohr akustisch hört, nicht überall durchgeführt wird, ist die harmonisch-melodische Erkenntniss von dem oben ausgesprochenen und im Walten der Naturkräfte vorgezeichneten Ideal der Einfachheit und Einheitlichkeit weit entfernt.

Ehe ich diese Behauptungen an der Hand der Mayrberger'schen und Hynais'schen Wagnerdeutungen beweise, will ich kurz ein neues System hier entwerfen, welches nicht nur den Anforderungen der Akustik und Logik, also der Wissenschaft, sondern auch den Ansprüchen der modernen Praxis, insbesondere des Wagner'schen Kunstwerkes, völlig genügen dürfte. Diese Auseinandersetzung ist nöthig, um für die hier beabsichtigte Kritik eine feste Basis zu gewinnen.

Zunächst vertrete ich aus gewichtigen Gründen, unter anderen wegen der Vorherrschaft von Durmoll und wegen des häufigen Geschlechtswechsels in Moll, die Ansicht, dass Moll auf das gleichnamige Dur zurück-

zuführen sei, ohne damit die empirische Konsonanz des Molldreiklages und die Berechtigung der mit Paralleldur gemeinsamen Tonartvorbezeichnung zu bestreiten. Um das Wesen des Molldreiklages und der Molltonalität ganz zu verstehen, muss man die vierfache akustische Durwurzel des ersteren kennen, bestehend in folgenden Kombinationstönen: 1. dem Basisgrundbass (in a-Moll *a*), 2. dem kleinen Grundbass (*c*), 3. dem grossen Grundbass (*f*) und 4. dem Quintgrundbass (*d*), in dessen Sinne der Molldreiklang ein unvollständiger Durnonenakkord ist. Eine diatonische Molltonleiter gibt es nicht, jeder Versuch, solche zu construiren, ist willkürlich und unzulänglich (vgl. auch Mayrberger S. 8, Ziehn Harmonielehre S. 53). Aus der vierfachen Durwurzel des Mollklages ergibt sich vielmehr von selbst, dass die Molltonleiter eine chromatische ist; denn die melodische Auseinanderlegung der Hauptklänge der Wurzeltonarten A-, C-, F- und G-dur (*d . . a c e* gehört als Nonenakkord zu G-dur) erzeugt folgende a-Molltonleiter: *a b h c cis d | e f fis g gis a*. Diese chromatische Skala ist identisch mit der fallenden chromatischen Basisdurleiter, wenn man den auch in Moll sehr häufigen Nebenton *dis* einfügt. Ein Grund mehr, auch in Moll nur die Töne *a h cis d e fis gis a* als Haupttöne, die übrigen aber als Nebentöne aufzufassen, nicht anders wie in der gleichnamigen Durtonleiter (Näheres in meiner 1901 Nr. 44—50 der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erschienenen Abhandlung: „Die Unzulänglichkeit und Ueberflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemanns; die Lösung des Mollproblems mit experimentellem Nachweis am Klavier“). Durch die geschilderte Zurückführung von Moll auf Dur ist die selbe Einheitlichkeit gewonnen, wie durch den Monismus in Philosophie und Naturwissenschaft.

Wie ist nun die chromatische Durtonleiter akustisch zu rechtfertigen? Nicht durch die alte, ehrwürdige „Tonleiter-Tonart“ mit ihrer stufenweisen Diatonik, sondern durch folgendes „tonale“ Klangschemata, in welchem die „Grundbuchstaben“ (Fundamente) durch schräge Linien zickzackweise verbunden zu denken und die Molldreiklänge den Durdreiklängen beigesellt sind:

Tonales Schema von C-dur- und Moll.

	<i>Fis Fis.</i>	<i>H H.</i>
	<i>E E.</i>	
<i>A A.</i>	<i>D D.</i>	<i>G G.</i>
	<i>C C.</i>	
<i>F F.</i>	<i>B B.</i>	<i>Es Es.</i>
	<i>As As.</i>	
<i>Des Des.</i>	<i>Ges Ges.</i>	

Die akustische Begründung dieses „Klangzickzacks“ beruht auf der quintweisen Folge der Fundamente im Zuge der schrägen Linien, sodann auf dem Terzabstande der fettgedruckten drei Gruppen „Mittel-, Ober- und Untergruppe.“ In Anlehnung an die Tonleiterart ist ausserdem in der vertikalen Mittellinie die Diatonik vertreten. Die Geschlossenheit des Klangsystems wird durch die enharmonische Gleichheit der äussersten Akkorde hergestellt. Als Hauptklänge der C-dur- und -molltonart gelten nur die drei Durakkorde der Mittelgruppe, da die selben sämtliche Haupttöne von C-dur enthalten („Tonische“ Klänge im weiteren Sinne). Die Akkorde und Tonarten ausserhalb der Mittelgruppe sind lediglich Ausweichungen (nicht Modulationen), vorausgesetzt, dass die Herrschaft des Centralklanges gewahrt bleibt.

Analog dem obigen tonalen Schema sind auch die übrigen Specialtonarten darzustellen. Das generelle Schema ist folgendes:

	<b>Z Z.</b>	
		<b>oR oR.</b>
	<b>O O.</b>	
<b>oL oL.</b>	<b>oZ oZ.</b>	
		<b>R R.</b>
	<b>M M.</b>	
<b>L L.</b>	<b>uZ uZ.</b>	
		<b>uR uR.</b>
	<b>U U.</b>	
<b>uL uL.</b>		
	<b>Z Z.</b>	

Die Buchstaben bedeuten: Mittelklang, Mittelmollklang; Rechtsklang, Rechtsmollklang; Linksklang, Linksmollklang; Oberklang, Obermollklang; Unterklang, Untermollklang; o-Linksklang, o-Linksmollklang (dafür auch kürzer  $\delta L = \delta$ -Linksklang), o-Rechtsklang, o-Rechtsmollklang ( $\delta R = \delta$ -Rechtsklang), Zwischenklang, Zwischenmollklang, o-Zwischenklang etc. Wegen seiner Anschaulichkeit und Symmetrie ist der generelle Klangzickzack ein vorzüglicher Ersatz für die harmonisch und melodisch ganz unzulängliche Tonleiterart. Durch die Projektion der terzverwandten Ober- und Unterdurtonart nach der Basis *M* findet die chromatische Mitteldurleiter ihre einfache akustische Erklärung. So werden durch die Projektion von E-dur in C-dur die Nebentöne *fis*, *gis*, *cis* und *dis*, durch die Projektion von As-dur die Nebentöne *as*, *b*, *des* und *es* gewonnen. Die chromatische Tonleiter in C-dur ist also

steigend: *c cis d dis e f fis g gis a b h c*  
 fallend: *c h b a as g fis f e es d des c.*

Primäre akustische Klänge („Naturklänge“) sind allein der Durdreiklang, Dursept- und Nonklang.

Charakteristische Dissonanz des Rechtsklanges ist die Sept (Non), charakteristische Dissonanz des Linksklanges die Sexte. Durch Hinzufügung der letzteren entsteht der (Rameau'sche) Sextakkord, ein den Terzenbauern unbekannter, aber für die tonale Logik unentbehrlicher Klang (vgl. Riemann Harmonielehre §§ 26, 30, kurzgef. Harmonielehre im Musiktaschenbuch X).

Der üblichen Auffassung des verminderten Dreiklanges, des kleinen und verminderten Septimenakkordes als selbständiger (originaler) Klänge widerspricht sowohl das akustische Phänomen des Kombinationstones, als auch die reguläre Auflösung dieser Akkorde und Nichtverdoppelung des tiefsten Tones, obwohl dieser doch im leitereignen System die Rolle eines Grundtones spielt. Offenbar ist jene falsche Ansicht lediglich durch den Wunsch entstanden, die siebente Stufe in Dur und Moll und die zweite in Moll mit Drei- und Vierklängen besetzen zu können. In Wahrheit sind letztere stets als elliptische Akkorde zu erklären, nämlich  $h d f$  als  $(g) h d f$  in C-dur und -moll, als  $d f (a) h$ ,  $(e gis) h d f$  und  $h d(is) f(is)$  in A-dur und -moll, endlich als  $(b) h d f$ , d. h. als  $b d f$  mit erhöhtem Grundton, in F-dur und -moll. Entsprechend sind die Deutungen des kleinen und verminderten Septimenakkordes;  $h d f as$  würde also als  $(g) h d f as$  in C-dur und -moll und als  $(b) h d f as$  in F-dur und -moll ansässig sein. Stets entscheidet über die tonische Zugehörigkeit eines Klanges nicht das rein äusserliche Moment der Stufenzahl, sondern die latente akustische Qualität des Klanges selbst. Alle, selbst die komplizirtesten, Akkorde sind auf Dur- und Molldreiklänge zurückzuführen, die Molldreiklänge wiederum, wie wir sahen, auf Durdreiklänge. Alle nichttonischen Klänge sind entweder alterirte (stellvertretende) Hauptklänge, z. B.  $G^2 = G$ -Tiefnonklang,  $g^3 =$  Klein  $g$ -Tiefnonklang (der kleine Buchstabe zeigt die Auslassung des Grundtones an),  $G^5 = G$ -Hochquintklang,  $G^7_1 = G$ -Tiefquintseptklang, — oder Doppelklänge, z. B.  $f a c e g = F$ -C-klang,  $f a s c e g = F_0$ -C-klang,  $f a s c e s g = F_0$ -C<sub>0</sub>-klang,  $f is a c e g = d$ -C-klang. Auch der Molldreiklang und der übermässige Dreiklang sind als Doppelklänge deutbar nämlich  $a c e = A$ -C-klang,  $c e gis = C$ -E-klang. Auf dieser Duplizität des Molldreiklanges beruht sogar dessen Konsonanz, wie experimentell am Klavier nachgewiesen werden kann.

Da in allen Klanglagen der Grundton als Kombinationston mitklingt, so rechtfertigt es sich, den Einzeltönen stets die Benennung zu belassen, welche sie in Grundstellung haben; daher „Terzprimklang“ = Sextakkord („Sextakkord“ bezeichnet nunmehr stets den Rameau'schen Sextakkord s. o.), „Quintprimklang“ = Quartsextakkord, „Terzprimseptklang“ = Quintsextakkord, „Terzseptklang“ = vermindertes Dreiklang, „Terztiefnonklang“

= vermindertes Septimenakkord etc. (vgl. auch Riemann Harmonielehre §§ 4, 25, 28, 29, kurzgef. Harmonielehre XI).

Zum Schluss ist das vollständige harmonische Mittelgruppenbild von C-dur und -moll wie folgt darzustellen:

1. „Tonisch“, d. h. allein mit den Haupttönen der Tonart:



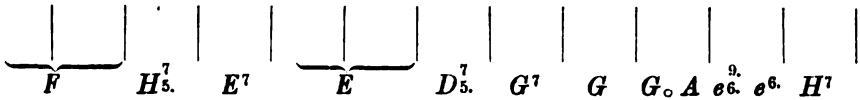
2. „Meditonal“, d. h. mit sämtlichen Haupt- und Nebentönen der Tonart:



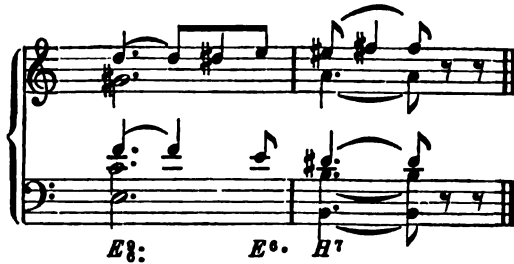
Die Hochprim kann natürlicherweise nur mit der Hauptquinte zusammentreffen. Desgleichen setzt der Non- und Tiefnonklang die Hauptterz voraus, da die Mollterz Doppelklänge erzeugen, somit die primärakustische Natur des Nonenakkordes zerstören würde. — Was die meditative Melodik betrifft, so haben wir oben die Haupt- und chromatische Tonleiter von Dur und Moll kennen gelernt. „Nebentonleiter“ würde in C-dur beispielsweise sein:  $c \text{ des } e \text{ f } g \text{ as } \flat c$ . Der Begriff „Harmonische und melodische Chromatik“ bei Mayrberger ist nicht ganz korrekt; denn nach Mayrberger würde diese Tonleiter eine „chromatische“ sein, da *des*, *as* und *b* ja durch chromatische Erniedrigung der Haupttöne *d a h* entstanden sind. Das würde aber dem Sprachgebrauch widersprechen. Von „Chromatik“ kann nur da die Rede sein, wo das Notenbild wirklich im Mit- oder Nacheinander chromatische Intervalle aufweist, also z. B. bei dem chromatischen (Querstands-) Akkord  $f \sharp e \text{ a } c \text{ f}$  ( $L^1$ ) in C-dur oder bei der Tonfolge  $f \sharp e - f$ . Andernfalls spricht man richtiger von „Nebentönen und Nebenklangen.“

Damit sind die Grundzüge des neuen Systems erschöpft, dessen akustische und logische Berechtigung hoffentlich anerkannt werden wird! Wir kehren nunmehr zum Sehnsuchtsmotiv im „Tristan“ zurück. C. Kistler erklärt in seiner Harmonielehre (S. 33) den eröffnenden Vierklang als verminderten Septakkord mit weichem Dreiklange. Mit Recht erklärt sich Mayrberger (S. 11) gegen diese Deutung. Ihre Unmöglichkeit wird sofort durch unser meditonales Schema erwiesen, in welchem verminderte Septen als Nebentöne unzulässig sind. Nur als alterierter Nonenakkord ist jener Klang meditonal verständlich,  $g \sharp e \text{ h } d \sharp e \text{ f} = (e) \text{ g } \sharp e \text{ h } d \sharp e \text{ f}$ . Transtonisch ist er dagegen als alterierter Sextklang zu erklären, nämlich  $= \text{h } d \sharp e \text{ f}(g)$

*gis*. Doch halten wir an der natürlicheren Auffassung des *gis* als Vorhalt vor dem Akkordtone *a* fest! Mayrberger bezeichnet *h dis f a* als „Zwitterakkord“, dessen Ton *f* aus a-Moll und dessen Ton *dis* aus e-Moll stamme, da solcher Akkord rein weder der einen noch der anderen Tonart angehöre. Dieser Deduktion kann ich nicht beipflichten; denn dem Gehör sind der H-dur- und -mollklang wie der H-durseptklang als ausweichende (transtonische) Klänge in A-moll so geläufig, dass das *f* unzweideutig im Sinne allein dieser Akkorde, nämlich als alterirte Quint verstanden wird, zumal *h dis fis a* ein Naturklang ist. Meine Analyse des Sehnsuchtmotives ist folgende:



Die Erklärung der beiden letzten Takte wird noch deutlicher bei Ergänzung des ausgelassenen Grundtones:



In beiden Klängen des vorletzten Taktes ist die Quinte als von selbst verständlicher akustischer Oberton ausgelassen.

Es sei hier ausdrücklich betont, dass stäts nur solche Töne zu ergänzen sind, welche als akustische Obertöne (Quint, Terz, Sept) oder als Kombinationston (Grundbass) mitklingen. Alle anderen Ellipsen stehen bloß auf dem Papier, ohne logisch zwingend und dem Ohre vernehmlich zu sein. Daher ist die Sechter'sche Theorie der „Zwischenfundamente“ (s. o. S. 4 das eingeklammerte *Fis* im vorletzten Takt), soweit sie der Akustik widerspricht, nicht zu rechtfertigen. Man höre nur die so häufige Kadenz *M L R M!* Diese Klangfolge wird zweifellos direkt, ohne Einschlebung des Fundamentes *D*, verstanden. Die Nothwendigkeit, „das eingeklammerte Fundament sich im Geiste zu denken, um eine gute Beziehung zweier stufenweise auf einander folgende Fundamente herzustellen“, wird gar nicht empfunden; denn auch direkt sind zwischen *L* und *R* gute Beziehungen vorhanden, einmal durch den leitweisen Anschluss *c—h*, sodann durch das Mitklingen der Natursept *f* im Rechtsklange, da dieses *f* durch den Links-klang vorbereitet ist:





Wozu also das transtonische Fundament *D* heranziehen, wo doch die Klangfolge tonisch direkt verständlich ist?

Auch die umgekehrte Klangfolge *R L*, welche ohne diese Ruhetonbeziehung und daher nur fernverwandt ist, wird direkt aufgefasst; denn darauf beruht allein die spröde asketische Wirkung von *R L*. Die Willkür und Ueberflüssigkeit der Theorie der Zwischenfundamente wird weiter unten noch deutlicher hervortreten. Dass im Uebrigen reine Quinten und nächst ihnen grosse und kleine Terzschnitte zu den verständlichsten Grundtonintervallen gehören, versteht sich nach dem akustischen Aufbau unseres tonalen Klangsystems, nach der Herleitung der Mollklänge und nach dem Verwandtschaftsprincip, beruhend auf Ruhe- und Leittonverbindung, von selbst.

Eine sehr bedeutende Rolle spielt bei Wagner die Sequenz, eine noch zu wenig gewürdigte Thatsache. Auch das Sehnsuchtsmotiv ist sequenzmässig fortgeführt. Das Wesen der Sequenz besteht in der Repetition (Nachahmung) eines Harmonie- oder Melodieabschnitts (Modells) in verschobener Stimmlage und gleichem Rhythmus. Die beiden ersten Noten des Modells (*a—f*) werden nun, verglichen mit den ersten Noten der Repetition (*h—gis*), zweifellos als F-durklang aufgefasst, nicht, wie Mayrberger will, als Töne zweier Fundamente (*A D* bzw. *H E*). Zwischen dem ersten und zweiten Takt, den Fundamenten *F* und *H*, entsteht dann der bei Wagner so häufige und mit den herrlichsten Wirkungen gebrauchte verminderte Quintschnitt, welcher ebenfalls direkt verständlich ist.

Wie das nachschlagende *e* im ersten Takt, so ist das nachschlagende *g* im fünften Takt im Sinne des F-dur- bzw. E-durdreiklanges Durchgang (Dissonanz).

Jede Sequenz wird entweder im Sinne der Zieltonart oder der eröffnenden Tonart verstanden und notirt. Die generelle Analyse obiger Sequenz kann also folgende sein:

$$\begin{array}{ccc|ccc} U & oZ^{\uparrow} & R^{\uparrow} & O & oZ^{\uparrow} & R^{\uparrow} \\ a-Moll & & & c-dur & & \end{array}$$

Hier kommt das symmetrische Verhältniss des Modells zur Repetition sehr anschaulich zum Ausdruck. Vergleicht man mit diesem Resultat die komplizierte Stufennotirung bei Mayrberger, so wird man nicht bestreiten, dass das neue tonale Klangsystem eine Einfachheit und Einheitlichkeit besitzt, welche der alten Tonleitertonart unerreichbar ist, ganz abgesehen von ihrer akustischen Anfechtbarkeit.

Ein wahres Labyrinth ist in der Theorie das Kapitel von der Figuration, hier ist Alles schwankend, flüssig und ohne logische Konsequenz. Man vergisst stäts, dass das Wesen des Vorhalts und Durchganges ein rhythmisches und harmonisches Abhängigkeitsverhältniss von Tönen oder Klängen, dass der Vorhalt betont, der Durchgang dagegen unbetont ist, dass beide sich von den Akkordtönen durch ihre Dissonanz in Ansehung des Bezugsklanges unterscheiden. Auch Mayrberger ist noch nicht zur vollen Klarheit dieser Begriffe durchgedrungen. Wie will er z. B. die Bemerkung zu dem vorletzten Takt der mitgetheilten Stelle des Tristanvorspiels rechtfertigen, dass das *gis* Vorhalt der hinaufgehenden Septime sei, der auf dem im Geiste gedachten Fundamente *fis* zur None werde und sich später in die Dominant-Septime des Fundamentes *H* auflöse? Wird wirklich das *gis* harmonisch und rhythmisch auf *H* bezogen, derart, dass es als Verzögerung des H-durseptklanges gehört wird? Sicherlich nicht. Das *gis* ist nicht Vorhalt, sondern Akkordton!

Soviel über das Sehnsuchtsmotiv. Wir wenden uns nunmehr zu der Nr. 7 Mayrbergers (Umkehrung des Tristan-Motivs).

<i>Fund.</i>	<i>H</i> ( <i>G</i> )	<i>C</i> ( <i>F</i> )	<i>H</i> ( <i>G</i> )	<i>C</i>	<i>Cis</i> ( <i>A</i> )	<i>D</i> ( <i>G</i> )	<i>Cis</i> ( <i>A</i> )	<i>D</i>
<i>Neu:</i>	<i>g</i> ½.	<i>C</i> ⁷	<i>g</i> ½.	<i>C</i> ⁷	<i>a</i> ½.	<i>D</i> ⁷	<i>a</i> ½.	<i>D</i> ⁷
<i>Generell:</i>	<i>o</i> z½.	<i>R</i> ⁷	<i>o</i> z½.	<i>R</i> ⁷	<i>o</i> z½.	<i>R</i> ⁷	<i>o</i> z½.	<i>R</i> ⁷
	<i>f-lur</i>				<i>g-dur</i>			

Wir haben hier eine Sequenz, welche harmonisch ganz ähnlich wirkt, wie die im Sehnsuchtsmotiv. In der That haben die Akkorde gleiche Abstammung wie dort, wie man bei der Vergleichung der beiden generellen Analysen sofort ersieht. Der Unterschied besteht bloß darin, dass in vorstehender Sequenz der akustisch zu ergänzende Grundton *Z* fortgelassen ist (daher der klein geschriebene Klangbuchstabe). Bei Mayrberger ist die Analogie ganz verwischt, eine Folge der alten Klangtheorie.

Weshalb notirt Mayrberger zwischen *C* und *Cis* kein Hilfsfundament? Ich glaube nicht, dass ein Druckfehler vorliegt. Man erwartet, ebenso wie im Takte vorher, das Zwischenfundament *F*; dann würde aber auf *F* bei Mayrberger *Cis* folgen, eine nach der Fundamentaltheorie sicherlich nicht verständliche Intervallfolge!

## Nr. 11. (Motiv des siechen Tristan.)

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a melodic line in the treble and a harmonic line in the bass. The second system is similar. Below the bass clef staves, the fundamental notes are labeled: 'Fund. F', 'Fis (H)', 'E' for the first system, and 'A', 'Ais (Fis)', 'E' for the second system.

Hierzu bemerkt Mayrberger: „Kann man die Auflösung der Dissonanzen in dem Falle unterlassen und sie dann als Konsonanzen weiterführen, wenn ihre Auflösung möglich gewesen wäre, was ich eine harmonische Ellipsis nenne, so kann man konsequenter Weise diese Ellipsis auf solche Akkorde ausdehnen, welche bloß die Vermittlung zwischen zwei Harmonien bilden. Auf dieser Maxime beruht der Beweis für die Richtigkeit chromatisch aufsteigender Fundamentalfolgen (*F Fis*).“ Mayrberger schiebt zwischen *F* und *Fis* die Akkorde *h d f as* und *eis gis h d* ein und notirt als Fundamente *F H Eis (Cis) Fis*. Ein höchst willkürliches Verfahren und die reine Augenmusik! In Wahrheit wird die Folge *F—Fis* direkt verstanden und gerade darauf beruht die eigenartige Wirkung chromatischer Rückungen.

Mayrberger ist in der Erklärung chromatischer Fundamentfolgen auch nicht einmal konsequent. Man höre: „Dass dem Fundamente *A* das Fundament *Ais* folgen dürfe, hat mit der zum ersten Takte gegebenen Erklärung einer scheinbar (!) ähnlichen Fundamentalfolge nichts gemein, sondern seinen Grund darin, dass es in jeder Molltonart erlaubt ist, nach der natürlichen die erhöhte siebente Stufe chromatisch zu bringen, da man sich ohnehin bei letzterer die Dominantstufe im Geiste denken muss.“ Aber auch auf die natürliche sechste Stufe *F* lässt Mayrberger die erhöhte Stufe *Fis* in *a*-Moll direkt folgen! (s. S. 24, 25 seiner Schrift.) Damit ist doch die Theorie der Zwischenfundamente erheblich durchlöchert.

Statt *Ais (Fis)* in Nr. 11 ist es übrigens natürlicher, den Hochprimklang *M* (Tonart A-dur) zu setzen; am häufigsten wird die Erhöhung des Grundtons beim Linksklang angetroffen.

Noch ist zu untersuchen, warum statt der chromatischen Folge *F—Fis* nicht die diatonische *F—Ges* steht, welche wegen ihrer Leittonbeziehungen dem Gefühl näher liegt als jene. Erst durch den Zusammenhang mit der in der Partitur vorhergehenden A-molltonart und dem folgenden A-dur wird die Notirung *Fis* verständlich, da nur der *Fis*-durklang in A-moll und -dur (als *oL*) tonal berechtigt ist, während der *Ges*-durakkord transtonaler Dreiklang sein würde.

Die Richtigkeit dieser Behauptung wird bewiesen durch die Fundamentfolge *F—Ges—F* bei vorausgehendem *F*-dur (s. Klavierauszug von Bülow S. 65) und *A—B—H* in A-dur (dasselbst S. 26); denn in *F*-dur sind *Ges* und in A-dur *B* (als *uL*) tonale Dreiklänge. An und ausserhalb der enharmonischen Tonartengrenze kommt allerdings die tonale Logik in Konflikt mit der Neigung des Ohres, alle Klangphänomene auf die einfachste und natürlichste Weise zu deuten (vgl. innerhalb *Es*-dur *Es E F* S. 28 und *Es Fes F* S. 213 des Klavierauszuges). Das *C Cis D* in *C*-dur S. 28 ist von Wagner wohl nur wegen der Symmetrie mit der Repetition *Es E F* in *Es*-dur geschrieben, da in *C*-dur *Des* tonaler Dreiklang ist (vgl. auch *G Gis Fis* in *G*-dur S. 29 und *G As Fis* in gleicher Tonart S. 213).

Kehren wir nunmehr zu der Nr. 11 Mayrbergers zurück! Das *b* zu dem *Fis*-durklang in der Oberstimme ist ein Beispiel für die gar nicht seltene Diskrepanz zwischen Harmonie und Melodie. Gründe solcher melodischer Abweichungen sind: diatonischer, insbesondere Leittonanschluss, ferner Symmetrie bei Intervallfolgen, insbesondere bei Terzen- und Sexten- gängen. Das *b* ist demnach als Leitton vor *a*, analog dem vorausgegangenen *c* vor *h* wohl verständlich. Hierher gehörige Terzenfolgen finden sich in der Nr. 8 Mayrbergers (Motiv des Todestrotzes):  $\overset{a}{f} \overset{g}{e} \overset{g}{e}$  über dem Akkorde *E*<sup>7</sup>, in dessen Sinne harmonisch *dis* statt *es* stehen müsste, ferner in der „Götterdämmerung“ (bei Hynais S. 99):  $\overset{e}{cis} \overset{f}{d} \overset{fis}{e} \overset{g}{e}$  über dem Akkorde *fis*<sub>6</sub><sup>9</sup> (= *cis ais e g d*), in dessen Sinne harmonisch allein *eis* statt *f* berechtigt ist. Beiläufig sei erwähnt, dass Sextsept- und Sextnonakkorde, mit oder ohne Grundton und Quint, mit oder ohne Erniedrigung der Sexte und None bei Wagner häufig genug vorkommen, und zwar auch als selbständige Klänge (weitere Beispiele die „Frohnharmonie“ aus „Götterdämmerung“, *f d as h ges — f es a c f*, wo *h* melodisch statt *ces* steht und die Fundamente *B—F* sind, ferner die Stelle aus „Parsifal“ bei Ziehn S. 73).

Um die Richtigkeit chromatischer Fundamentfolgen zu beweisen, knüpft Mayrberger an die harmonische Ellipsis bei Dissonanzen an (s. o. S. 13). Die wissenschaftliche Erklärung dieser Erscheinung findet er in dem Vorbilde der rhetorischen Ellipse (S. 6 der Mayrberger'schen Schrift). Meines Erachtens hinkt dieser Vergleich, da die Verschweigung von Satz-

theilen in Redewendungen nie unbemerkt bleibt, in musikalischen Vorträgen aber schwerlich empfunden wird. Zudem würde nicht leicht eine Dissonanzführung zu konstruieren sein, die nicht elliptisch (durch ein oder zwei Zwischenfundamente) zu erklären wäre, sodass die Mayrberger'sche Regel ebenso gut fehlen könnte. Richtiger ist auch hier die Annahme direkt verständlicher Klangfolgen, da sie der Gehörsempfindung entspricht. So wird in Nr. 17 (Sterbelied mit der Verklärungsfigur) das Ohr kaum geneigt sein, zwischen  $H^1$  und  $D$  die Fundamente  $E$   $A$  einzuschieben, wie Mayrberger S. 31 zu glauben scheint.

Der richtige Ausgangspunkt für die Dissonanzlehre ist der Grundsatz, dass sowohl der obere wie der untere Intervallton gegenüber dem anderen (dem „Ruheton“) dissonant („Strebeton“) sein, dass ferner auch beide Intervalltöne gegen einander dissonant (Strebetöne) sein können (einseitige und zweiseitige Dissonanz).

Der Ruheton der einseitigen Dissonanz kann in beliebiger Höhenlage liegen bleiben, wenn auch nur als akustisch ergänzbarer Ton ( $\frac{f}{g}$   $\frac{c}{e}$ ). Wegen des auch in der Musik geltenden Gesetzes der Schwere ist die reguläre Ruhetonqualität des unteren Intervalltones bei Auflösung des oberen als Strebetones sehr begreiflich.

Die Auflösung ist vollkommen, wenn sie in ein konsonantes Intervall, am vollkommensten, wenn sie zugleich in einen Naturklang (Durdrei-, Sept- oder Nonklang) oder einen Molldreiklang erfolgt. Die Dissonanz bleibt ungelöst beim Uebergange von einer mildereren zu einer herberen und zwischen zwei gleich rangirenden Dissonanzen (abgesehen vom Fall der „Ruhedissonanz“). Im Begriff „Auflösung“ ist nämlich der Fortschritt des Unbefriedigenden zum Befriedigenden resp. des weniger zum mehr Befriedigenden von selbst enthalten.

Damit sind leitende Gesichtspunkte für die Dissonanzlehre gefunden, welche bei Wagner und überhaupt in der modernen Musik stäts zutreffen (vgl. Ziehn S. 83, 125, 93—95, 109 ff.).

#### Fortsetzung des Motives Nr. 11.

Die ersten Takte notirt Mayrberger so:

Fund. A                  D                  Dis (H)                  E

Dem Leser muss hier sofort im Vergleich mit Nr. 11 die Unsymmetrie der Klangdeutung auffallen, ein Widerspruch gegen die Gleichartigkeit des Effektes. Der Widerspruch wird vermieden, wenn wir dem Gehöre nach schreiben:  $A B H^9 E^7$ . Unverständlich ist mir, mit welchem Recht Mayrberger das  $b$  der unteren Mittelstimme als Vorhalt erklären will, wo doch zweifellos ein Akkordton vernommen wird. Anfechtbar ist auch Mayrbergers Bemerkung, dass im zweiten Takte das  $cis$  und  $c$  der Oberstimme (auch  $c?$ ) Vorhalt der None auf dem Fundamente  $H$  sei, und dass, da das  $c$  auf dem Fundamente, bevor es sich auflöse, noch als Tredezime vorgehalten werde, hier die doppelt verzögerte Auflösung zum Vorschein komme. Viel natürlicher ist die Auffassung des nachschlagenden unbetonten  $c$  als Durchganges und des wiederanschlagenden betonten  $c$  als Vorhaltes.

Nr. 12. (Brangänens Beschwichtigungs-Motiv.)

Mayrberger bemerkt zum zweiten Takte: „Das  $fis$  der tiefsten Stimme ist die übermässige Quinte der B-Stufe, chromatisch aus  $g$ -moll entnommen, kann aber auch als melodische Chromatik statt  $f$  aufgefasst werden. Das  $es$  der Ober- und unteren Mittelstimme ist Antezipation des nachfolgenden Fundamentes  $Es$ .“ Diese Ansicht ist unrichtig. Nach dem einleitenden  $Es$ -durdreiklange vernimmt das Ohr einen Geschlechtswechsel ( $Es$ -moll), das  $d$  in der obersten Stimme und das  $f$  in der unteren Mittelstimme sind freie („besprungene“) Vorhalte des Akkordtones  $es$ . Das nachschlagende  $d$  in der unteren Mittelstimme ist besprungener Durchgang. Wie es nämlich besprungene (statt gebunden oder stufenweise vorbereiteter) und springende (statt stufenweis sich auflösender) Vorhalte gibt, so sind auch besprungene und springende (statt stufenweiser) Durchgänge nichts Aussergewöhnliches.

Das  $fis$  im Bass ist enharmonisch umgedeutetes  $ges$  und lediglich melodisch berechtigt, als Leitton zu dem Basston  $g$ .

## Fortsetzung des Motivs Nr. 12.

*Fund.* F (D) G (C) F B Es  
*Neu:* C<sup>7</sup> F<sub>0</sub> B G F<sub>0</sub> b<sup>7</sup> F<sub>0</sub> C<sup>7</sup> F<sub>0</sub> B<sup>7</sup> Es  
 F ~~~~~ B ~~~~~

Das Wesen des Orgelpunktes besteht in der Schaffung einer neuen Basis für Klänge und Töne, so zwar, dass die Basis für deren Erklärung nur sekundäre Bedeutung hat, indem primär die über dem Orgelpunkt stehenden Klang- und Tonfolgen ihren eigenen innewohnenden Gesetzen folgen. Mit Recht darf man daher, wie vorstehend, die Selbständigkeit der Orgelpunktsakkorde vertheidigen. Die Töne der Oberstimme sind also selbständige Klangvertreter; nur im zweiten und vierten Takt sind die halben Noten nach dem harmonisch-rhythmischen Zusammenhang Vorhalte. Was die Achtel anbetrifft, so sind im Sinne der ersten drei Orgelpunktsakkorde die nachschlagenden Töne springende Durchgänge, das *es* ist dagegen besprungener Sextvorhalt des Akkordtones *d*. Das *e* im zweiten Takt ist springender Durchgang, das *g* besprungener Vorhalt. Das nachschlagende *f* im dritten Takte ist Akkordton etc.

## Nr. 15. (Schlummermotiv mit der neuen Form des Todes-Motives.)

*Fund.* Ges Ges Ces Es (Ces) F C (As)  
*Neu:* Ges E<sup>es</sup> Ges Ces Es<sup>7</sup> As<sup>8</sup> As<sup>9</sup>  
*Generell:* M U<sup>a</sup> M L<sub>0</sub> ol<sup>7</sup> oz<sup>8</sup> oz<sup>9</sup>  
 ges-dur

<i>Des</i>	<i>D</i>	<i>H</i>	<i>H (G)</i>	<i>C</i>
<i>Des</i> <sup>o</sup>	<i>des</i> <sup>o</sup>	<i>g</i> <sup>o</sup>	<i>g</i> <sup>♯</sup>	<i>C</i> <sup>7</sup>
<i>R</i> <sup>o</sup>	<i>r</i> <sup>o</sup>	<i>ül</i> <sup>o</sup>	<i>ül</i> <sup>♯</sup>	<i>R</i> <sup>7</sup>
				<i>f-dur</i>

Zum ersten Takt bemerkt Mayrberger: „Das *eses*, *a* und *c* der drei Mittelstimmen sind harmonisch-chromatische Umspielungen der Akkordnoten *des*, *b* und *des*. Ihr gleichzeitiges Erklingen mit dem *ges* der tiefsten Stimme verleiht dieser Gestaltung den Charakter eines Zwitterakkordes; denn seine chromatischen Töne sind drei verwandten Molltonarten entnommen, und zwar: das *eses* aus *ges*-moll, das *a* aus *b*-moll und das *c* aus *des*-moll.“ Diese Erklärung ist viel zu kompliziert. Einfacher und logischer ist sie nach dem neuen System zu geben, nämlich: Tonal ist in *ges*-dur der *eses*-durakkord, direkt verständlich ( $U^{\sharp} = \textit{eses ges } \flat\flat c$ ); das *a* ist aus melodischen Gründen für  $\flat\flat$  gesetzt, um des Leittonanschlusses und der Symmetrie der Terzenfolge  $\overset{\textit{des}}{\flat} \overset{\textit{c}}{\sharp} \overset{\textit{des}}{\flat}$  willen. *A*, *c* und *eses* sind Nebentöne in *Ges*-dur. Dieser partiell enharmonisirte Unterhochsextklang ( $\overset{\textit{U}^{\sharp}}{\textit{U}}$ ) wirkt durchaus als selbständiger Akkord, nicht etwa lediglich als dreifacher Durchgang; er darf daher in der Analyse nicht übergangen werden. Desgleichen ertönt im zweiten Takt der *Ces*-mollldreiklang (*d* steht melodisch statt *eses*) mit nachschlagenden Durchgängen *es* und *c*. Der dann folgende *Es*-septklang wird durch die Vorhalte *f* und *ces* verzögert; das ruhende *ces* kann als „werdender“ Vorhalt bezeichnet werden. Die beiden ersten Viertel des dritten Taktes beherrscht der *As*-mollsextklang mit *b* als vorbereitetem Vorhalt, dessen Auflösung *as* durch den besprungenen Durchgang *g* unterbrochen wird; auf dem letzten Viertel zeigt sich der *As*-tiefnonklang mit dem Grundton *as* als werdendem Vorhalt. Im vierten Takt erklingt der *Des*-nonenakkord mit dem Quartvorhalt *ges*, welcher auf dem dritten Viertel in dem akustisch (als Terz des Grundbasses *des*) zu ergänzendem *f* seine Lösung findet, nicht, wie Mayrberger annimmt, erst im nächsten Takte, da der Auflösungsakkord eines Vorhalts nie stärker betont sein kann als der Vorhalt selbst; denn dann wird nicht mehr eine Akkordverzögerung, ein rhythmisches Abhängigkeitsverhältniss empfunden. Mit dem fünften Takte beginnt das neue Todesmotiv (vgl. u. Nr. 9). Dazu bemerkt Mayrberger: „Das *es* der Oberstimme ist freier Vorhalt der None, der sich erst im nächsten Takte auf dem Fundamente *H* auflöst. Durch



die enharmonische Verwechslung der verminderten Septimenharmonie von es-moll mit jener von c-moll, welche dem Auge nicht sichtbar ist, sondern im Geiste gedacht werden muss, verwandelt sich der Vorhalt der None des Fundamentes *D* in den Vorhalt der Undezime des Fundamentes *H*.“

In Wirklichkeit hat der erste Takt des neuen Motives durchaus selbständige Bedeutung, d. h. das *es* ist nicht Vorhalt, sondern Akkordton des Des-nonklanges (Naturklanges) mit ausgelassenem Grundton und zu Ges-dur gehörig. Es fällt ferner dem Ohre gar nicht ein, den Akkord enharmonisch umzudeuten, vielmehr wird der folgende Akkord ebenfalls als direkt anschliessender G-nonklang (Naturklang) mit fehlendem Grundton verstanden. Die nächste Harmonie ist der selbe *g*-nonklang, aber mit alterirter Quinte *des* und dem Nonenvorhalt *gis*; *des* und *gis* sind Nebentöne der Tonart C-dur, in welche hier ausgewichen wird. Die Fundamentfolge *Des—G* ist wieder der bei Wagner so beliebte verminderte Quintschritt. Mit dem letzten Takte tritt ein einschneidender Wechsel der bisherigen Ges-dur-tonalität, eine Modulation nach F-dur ein.

Nr. 9. (Todesmotiv.)

Fund. *As* *As* *As* *Des* *Des* *F* *D* *G*

Mit der enharmonischen Verwechslung des A-durklanges und der Annahme einer Modulation nach des-moll erreicht Mayrberger den Gipfel der Komplizirtheit. Man höre: „Das *heses* (*a*) der Oberstimme ist freier Vorhalt der Tredezime, nur löst es sich nicht auf dem Fundamente *Des*, sondern erst auf dem nächsten Fundamente *F* auf, was die Lehre als einfache Verzögerung des Vorhaltes erklärt. Dass das vorhergehende *fes* (*e*) nach *f* geht, statt liegen zu bleiben, beruht auf der harmonischen Freiheit, die Molltonart in Dur abzuschliessen, und ist, da dieses nicht auf der Des-, sondern auf der F-stufe geschehen, als Ritardation anzusehen. Zum leichteren Verständnisse folgt hier die einfache Akkordgestaltung mit der Auflösung des Tredezimen-Vorhaltes auf dem Fundamente *Des*.“

*Des* *F*

Wird hier wirklich jemand glauben, den Des-moll- oder -durakkord und das *a* (*heses*) als Vorhalt zu vernehmen? Werden nicht die Klänge *As, A, F.* direkt und als selbständige Akkorde verstanden? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein, wenn man das Ohr als maassgebenden Beurtheiler anerkennt. Wie schon oben erwähnt wurde, beruht gerade die eigenartige, abgerissene Wirkung chromatischer Rückungen auf dieser direkten, nicht elliptischen Auffassung.

Ferner liegt kein Grund vor, hier eine Modulation anzunehmen. Vielmehr ist nach den dem Todesmotiv vorausgehenden Takten und nach dessen Abschluss C-moll die herrschende Tonart, in welcher der *As*- und *A*-durklang, ebenso wie der *D*-durklang tonal (als Ausweichungen) verständlich sind.

Unnatürlich ist bei Mayrberger endlich auch die Auffassung folgenden Taktes in Nr. 10 (Fortgestaltung des Blickmotivs):



„Das *f* der Oberstimme ist Vorhalt der None des Fundamentes *Es*, welchem das Fundament *Ces* substituirt erscheint.“ Warum soll das wirklich gehörte Fundament *Ces* nur Substitut sein?

Nach dieser Kritik der Mayrberger'schen Wagnerdeutungen ist über C. Hynais nicht viel mehr zu sagen, da er ganz auf Sechters und Mayrbergers Schultern steht. Daher hier nur einige Beispiele! Das „Fluchmotiv“ der Trilogie wird von Hynais so erklärt:

(Rheingold.)

„Es ist der Septnonenakkord der II. Stufe von E-moll (*fis a c e g*), der zur Dominantenharmonie der verwandten H-moll (*fis ais cis e g*) wird.“ In Wirklichkeit wird in den beiden ersten Takten ein unvollständiger Dominantnonenakkord, nämlich  $d^9 = (d) fis a c e$  vernommen (vgl. o.

S. 8), ferner im dritten Takt *fis c e g* als alterirter Dominantnonenakkord (mit erniedrigter Non und Quinte und ausgelassener, aber akustisch zu ergänzender Durterz *ais*). Vielleicht noch näher liegt der Gehörsempfindung folgende Orgelpunktsanalyse:

*A.*      *C*   *Fis*<sup>9</sup>.   *Fis*<sup>7</sup>   (vgl. o. S. 17).  
*Fis* ~~~~~

Im folgenden Motive aus der „Götterdämmerung“:



nimmt Hynais ebenfalls einen Septnonenakkord der II. Stufe, nämlich *e g b d f* (D-moll) an, dessen Sept durch den freien Vorhalt *cis* verzögert werde. Man wird indessen nicht fehl gehen, wenn man ein harmonisches Abhängigkeitsverhältniss zwischen beiden Akkorden leugnet, da vier Töne, darunter zwei chromatisch, fortschreiten und nur einer liegen bleibt. Natürlicher ist daher die Deutung mit zwei selbständigen Akkorden: *a*<sup>9</sup>, *E*<sup>7</sup> (vgl. o. S. 14).

„Schicksalsmotiv“ (Walküre):

Deutung bei Hynais:



Dazu bemerkt Hynais: „Auf den ersten Blick fällt hier auf, dass Wagner in einem scheinbaren D-molldreiklange statt *f eis* notirt. Dieses Motiv ist eben die unvollständige Dominantseptnonenharmonie von *Fis*-Moll, als welche sie eben durch das *cis* kenntlich wird. Das *d* im Basse ist die None, das *a* in der obersten Stimme der freie Vorhalt der Tredez (Sexte), der die Quint *gis* verzögert. Sept und Fundamentston sind verschwiegen.“ Ein erfreuliches Zeichen der durch Sechter angebahnten akustischen Erkenntniss der Harmonieen!

In der That ist, die Vorhaltsqualität des *a* vorausgesetzt, die obige Analyse durchaus berechtigt. Hört aber wirklich das Ohr in dem auf drei Viertheilen verweilenden geschlossenen Dreiklang das *a* als Vorhalt?

Sicherlich nicht, vielmehr wird unzweideutig der D-molldreiklang genommen und das folgende *gis* als Durchgang zu diesem. Wir haben hier einen Konflikt zwischen Verstand und Gefühl, dadurch veranlasst, dass der Verstand sich an das Ziel einer Modulation, also an das Folgende, hält, das Gefühl dagegen von dem Vergangenen und Gegenwärtigen beherrscht wird. Dass auch sonst solche Konflikte vorkommen können, haben wir bereits S. 14 gesehen. Es wäre nun verkehrt, einseitig Partei zu nehmen und dem Schicksalsmotive das Fundament *Cis*— unterzusetzen, wie Hynais es gethan hat. Das Richtige ist, beide Auffassungen zu berücksichtigen und zu schreiben:  $\bar{D} \circ \text{Cis}^7$ . Zu derartigen enharmonischen Dreiklängen gehören bei Wagner auch die Akkorde *h dis as* in „Lohengrin“ und „Tristan“, *g h fes* in „Rheingold“:

Nixengesang.

Akustisch:  $g \frac{9}{5}$

Das Ohr neigt in diesen Fällen dazu, sich der akustischen, weil zugleich meditionalen Deutung anzuschliessen, weshalb die Notirungen  $g \frac{9}{5}$  und  $es \frac{9}{5}$  einwandfrei sind.

Endlich noch ein Wort über den Quartsextakkord im Anschluss an folgende, von Hynais citirte Stelle aus dem I. Akte der Walküre:

Hynais meint: „Der Quartsextakkord im zweiten Takte des letzten Beispiels ist durch die durchgehende Bewegung des Basses *a—g—fis* und der oberen Mittelstimme *fis—g—a*, sowie durch den zurückkehrenden Durchgang der unteren Mittelstimme *d—es—d* leicht zu erklären, also kein wirklicher, sondern künstlicher oder zufälliger Quartsextakkord.“ Dieser Ansicht kann man unmöglich beipflichten, da der Zusammenklang im zweiten Takt zweifellos als selbständiger Akkord, also wirklich als Quartsextakkord (alias „Quintprimklang“) verstanden wird. Weiteres hierüber siehe in meiner Abhandlung „der Quartsextakkord, seine Erklärung und Zukunft“, abgedruckt im vorjährigen Novemberheft der Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, ferner die Erörterungen bei Ziehn S. 59—63.

Möge es mir gelungen sein, mit diesem Wenigen den Beweis zu liefern, dass die bisherigen Wagner-Erklärungsversuche noch nicht auf der Höhe der Wissenschaft stehen, dass musikalisch und logisch befriedigende Analysen nicht eher gewonnen werden können, als bis die Theorie mit der grossartigen Reform Wagners Schritt zu halten sich anschickt und vor Allem anerkennt, dass die alte Tonleitertonart und Figurationslehre im Sinne einer natürlichen Klang- und Tonauffassung auf akustischer Grundlage durchaus anfechtbar und unzulänglich ist.

G. Capellen.

## Ueber die Freiheit des Willens im Ring des Nibelungen.

Von Dr. Wilhelm Lubesch.

Ganz befriedigt durch den Eindruck eines Kunstwerkes sind wir nur dann, wenn er etwas hinterlässt, das wir, bei allem Nachdenken darüber, nicht bis zur Deutlichkeit eines Begriffes herabziehen können.

Schopenhauer, Ueber das innere Wesen der Kunst (Welt als Wille und Vorstellung 2. Band, Ergänzung zum IV. Buch).

Auch wer nie Schopenhauers Philosophie auf sich hätte wirken lassen und sich von ihm den tiefen Blick in die schauerlichen Abgründe unseres Daseins geliehen hätte, auch er müsste bei selbst nur oberflächlicher Bekanntschaft mit dem Ring des Nibelungen bald erkennen, dass in zwei Begriffen der Schlüssel zum Verständniss der Tragödie liegt: in denen des Willens und der Freiheit: Wotan, der ursprünglich die Freiheit besitzt, durch Verträge zu bannen, wird schliesslich durch eben diese Verträge der Unfreiester von allen. Er ersieht einen freien Helden, der sich löse vom Göttergesetz; in seiner Unterredung mit Brünnhilde erklärt er, nur Eines zu wollen, das Ende. Von ihr scheidet er mit der Verheissung:

Nur einer freie die Braut,  
Der freier als ich, der Gott —

Als Wanderer irrt er umher, bis er schliesslich bei Erda einen neuen Entschluss seines Willens kund thut:

Weisst Du, was Wotan will?

— — — — —  
Was in des Unmuths wildem Grimme  
Verzweifelnd einst ich beschloss,  
Froh und freudig führ' ich es frei nun aus.

Freiheit und Willen treten in der That, wie schon aus diesen wenigen Beispielen ersichtlich ist, als die Grundmotive der Dichtung auf,