



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Musik – Energie – Dynamik“

Zu den musiktheoretischen Grundlagen der Harmonielehren von August Halm und Ernst  
Kurth

Verfasser

Andreas Aigner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes

# Inhalt

|                                                                                                         |        |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| <b>Einleitung</b>                                                                                       | S. 2   |
| <b>1. Historische Kontextualisierung und Begriffsbestimmung</b>                                         | S. 4   |
| <b>2. Einleitende Darstellung des energetisch-theoretischen Prinzipien</b>                              | S. 17  |
| 2.1. August Halm – „Harmonielehre“                                                                      | S. 17  |
| 2.2. Ernst Kurth - „Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme“ | S. 19  |
| 2.3. Vergleichende Gegenüberstellung                                                                    | S. 28  |
| <b>3. Energetische Grundlagen der Dur-Tonalität</b>                                                     | S. 36  |
| 3.1. Halm – „Das Dur-Geschlecht“ – Halms Herleitung der Dur-Tonalität                                   | S. 36  |
| 3.2. Kurth –Die Kadenz und deren Erweiterungen – Energetische Grundlage der Dur-Tonalität               | S. 49  |
| 3.3. Vergleichende Gegenüberstellung                                                                    | S. 57  |
| <b>4. Energetische Grundlagen der Moll-Tonalität</b>                                                    | S. 64  |
| 4.1. Halm – Das Moll-Geschlecht                                                                         | S. 65  |
| 4.2. Kurth – Energetische Grundlagen der tonalen Erscheinung Moll                                       | S. 69  |
| 4.3. Vergleichende Gegenüberstellung                                                                    | S. 75  |
| <b>5. Energetische Grundlagen komplexerer harmonischer Erscheinungen</b>                                | S. 79  |
| 5.1. Halm                                                                                               | S. 80  |
| 5.2. Kurth                                                                                              | S. 94  |
| 5.3. Vergleichende Gegenüberstellung                                                                    | S.110  |
| <b>6. Conclusio</b>                                                                                     | S. 116 |
| <b>Anhang</b>                                                                                           | S. 120 |
| • Zur Person August Halm                                                                                | S. 120 |
| • Zur Person Ernst Kurth                                                                                | S. 122 |
| • Literaturverzeichnis                                                                                  | S. 125 |
| <b>Abstract</b>                                                                                         | S. 128 |

# Einleitung

Wer sich aus historischer Sicht mit der Kunstform Musik auseinandersetzt, wird nur allzu bald zu der Erkenntnis kommen, dass es sich dabei um etwas handelt, dass ständig in Veränderung begriffen ist. Dennoch, oder vielleicht gerade deshalb bedarf es eines Werkzeugs, Musik in ihrer steten Form festzuhalten, allgemeine Prinzipien herauszufiltern und deren verschiedenartigste Erscheinungen und Charakteristiken festzuhalten. Diese Aufgabe unterliegt, meiner Ansicht nach (neben anderen), der Musiktheorie, welche diese Entwicklungen und Erneuerungen thematisieren und deren unterschiedlichsten Kriterien, wie Form, Satztechnik, Notationsweise, etc., aber auch bis zu einem gewissen Grad Ästhetik, ausformulieren. Dabei wird oft nicht nur ein theoretischer Blick auf die in einer Theorie behandelte Musik gewährt, sondern durchwegs auch die Denk- und Betrachtungsweise offenbart, der sich ein Theoretiker bedient. In vielerlei Hinsicht ermöglicht dies in weiterer Folge zudem einen Einblick in den Zeitgeist dieser Zeit. Diese Arbeit setzt sich nun die Aufgabe eben genau diesem Zeitgeist von Musiktheoretikern nachzugehen und deren Blickwinkel auf die von ihnen behandelte Musik zu beleuchten. Das gewählte Zeitfenster umfasst dabei das angehende 20. Jahrhundert, welches ja für die Entwicklung der Musik eine turbulente Ära bedeutete, die gewählten Musiktheoretiker den Württemberger August Halm und den gebürtigen Wiener Ernst Kurth.

Beide wählten für ihre musiktheoretische Konzeption einen Begriff, der im wissenschaftlichen und philosophischen Diskurs im 19. Jahrhundert einen beachtlichen Aufschwung erlebte – dieser Terminus lautet Energie. Sowie Halm und als auch Kurth versuchten in dieser Hinsicht als Begründung für die harmonische und tonale Entwicklung der Musik, der Kunstform Musik energetisches Potential zuzuschreiben, welches dieser als treibende Kraft immanent ist. Sowohl Halm als auch Kurth standen, wie der Verlauf dieser Arbeit zeigen wird, in den Einflusssphären verschiedenster Musiktheoretiker, Philosophen aber auch Naturwissenschaftler, besonders der Physik, in der zweifelsohne der wissenschaftliche Begriff Energie beheimatet ist.

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit gilt einerseits der Frage der energetischen Grundlagen von Musik im Bezug auf Tonalität an sich, aber auch deren voranschreitende Überwindung, Aufweichung und Verdrängung, und andererseits wird der Frage nachgegangen, ob und in wie weit sich beide Theoretiker in ihren

Arbeiten und Denkweisen ähnlich sind, Verbindungen aufweisen bzw. sich voneinander unterscheiden. Dem voran wird eine generelle Begriffsbestimmung der von Halm und Kurth verwendeten Termini, sowie eine historische Kontextualisierung gestellt, um eine Einführung in die Materie zu ermöglichen. Den Abschluss bildet letztlich eine Conclusio, die zusammenfassend Gemeinsamkeiten und Unterschiede Revue passieren lassen soll.

Abschließend gilt es noch zu sagen, dass das Arbeiten an dieser Arbeit mir große Freude bereitete und einen erfrischenden und durchaus unkonventionellen Einblick in die Musik vor dem 20. Jahrhundert, sowie dem Gebiet der Musiktheorie an sich gewährte.

# 1. Historische Kontextualisierung und Begriffsbestimmung

Jeder Musikwissenschaftler, der sich Musiktheorie auseinander zu setzen beabsichtigt, wird bald zu der Erkenntnis gelangen, dass es sich dabei um ein Gebiet handelt, das in seiner historischen Entwicklung schon beinahe so eine komplexe Vielseitigkeit aufweist, wie es bei Musik selbst der Fall ist. Sie beinhaltet nicht nur bloße Beschreibung und Auflistung unterschiedlicher Kompositionsregeln oder Analysemethoden, vielmehr spiegelt sie oft das Denken über und den Blickwinkel auf Musik einer gewissen Zeit wieder. Dadurch erlaubt sie häufig einen tiefen Einblick über die Betrachtung von Musik zu einer gewissen Zeit/Epoche. Im Besonderen trifft dies auf das spätere 19. Jahrhundert und den Beginn des 20. Jahrhunderts zu, in der das Schreiben über Musik durch die starke Zunahme an der generellen Publikationstätigkeit (und damit einhergehend die Musiktheorie) einen nicht unerheblichen Aufschwung erlebte.

Zwei dieser Autoren, Theoretiker und Denker waren August Halm und Ernst Kurth, die in ihren Werken eine spezielle Form des Zugangs zu Musik wählten. Dieser besteht zum einen auf Verständnis von Musik als Fluss von Energie, zum anderen als dynamischer Prozess mit gewissen Spannungsbögen. Energie und Dynamik bilden dabei zwei Begriffe, welche keinesfalls für sich dahingestellt sein dürfen, sondern für das unbedingte Verständnis beider Theoretiker einer genauen Erläuterung bedürfen.

Bevor nun aber die Termini in der Auffassung dieser beiden Theoretiker eine genauerer Beleuchtung erfahren, gilt es, im Allgemeinen sowohl philosophische, naturwissenschaftliche aber auch musikalische Schriften und Theoretiker kurz zu betrachten, um ein Verständnis zu entwickeln, wie sowohl Halm als auch Kurth zu jenem Ausdruck von Energie gelangten. Lee Rothfarb proklamiert in seinem Aufsatz „Energetics“ in der Aufsatzsammlung „The Cambridge History of Western Music Theory“ eine lange Tradition in der Betrachtung von Musik als Bewegung: „...*since the ancient times authors have identified motion as a fundamental aspect of music...*“<sup>1</sup>, Energie als Grundlage dieser Bewegung hingegen sieht er als geistige Entwicklung im 19. Jahrhundert beheimatet (speziell gegen Ende) „...*references to*

---

<sup>1</sup> siehe L. Rothfarb – „Energetics“ S. 927

*„energetics“ in music ... from the domain of physics, are historically limited, appearing first with regularity in the decades straddling 1900*<sup>2</sup>. Durchaus behält hier Rothfarb Recht, obwohl die Rückbeziehung von Energie auf Bewegung etwas weitgefasst zu sein scheint, zumal in der Auffassung von Musik als Zeitkunst ist Bewegung als Veränderung immanent ist. Dennoch ist Rothfarbs Ansatz in der Hinsicht nachvollziehbar, indem Bewegung Energie im eigentlichen benötigt, was in erster Linie die Physik, aus der dieser Begriff von den hier behandelten Theoretikern entlehnt wurde, zuerst bemerkt wurde. Der physikalische Begriff „Energie“ liefert aber durchaus eine Antwort (ob diese nun zufriedenstellend oder nicht ist, mag dahin gestellt bleiben) auf die im Zusammenhang der Auffassung von Musik als Bewegung von Rothfarb völlig berechnete Frage: *„what moves in music?“*, und die in weiterer Folge aufgeworfene Frage: *„what constitutes movement in music?“*<sup>3</sup>. Doch nur mit der einfachen Antwort „Energie“ wären wohl diese Fragen mehr als unzufrieden beantwortet, denn an dieser Stelle gilt es zu hinterfragen, was eigentlich hinter diesem so wichtigen Terminus steckt. Zweifelsohne steht Energie als physikalisches Prinzip keineswegs alleine da, mit ihm einher gehen Ausdrücke wie Kraft, Dynamik und Spannung, die sowohl von Halm als auch Kurth für ihre Theorien adaptiert wurden. An dieser Stelle soll nun keine Begriffsgeschichte von „Energie“ und „Kraft“ folgen, sondern lediglich ein kurzer Blick darauf geworfen werden, was dieser Begriff im physikalischen Sinn bedeutet, welche Prinzipien sich daraus auf die Musiktheorie übertragen ließen. Zudem gilt es zu eruieren, wie sich dieser Terminus im 19. Jahrhundert als feste physikalische Komponente konstituierte und aus diesem Gebiet zu einem metaphysischen-philosophischen Ausdruck erhoben wurde. Wolfgang Krebs lässt ihn in seiner Kurth-Monographie<sup>4</sup> dabei unter Berufung auf Norbert Schirras Energiebegriff<sup>5</sup>, im Kräftedenken des 17. und 18. Jahrhunderts wurzeln, im Zuge der *„Vorstellung, Bewegungen im Raum würden durch wirkende Kräfte verursacht, [übertragen] von der uns unmittelbar gegebenen und erfahrbaren Körperkräfte auf die belebte und unbelebte Natur.“*<sup>6</sup> Die daraus resultierende Theorie von Energie, die als dynamische Kraft von einem Medium zum nächsten wandert, welche der Energieerhaltungssatz – Energie kann weder erzeugt noch zerstört

---

<sup>2</sup> Ebd. S. 927

<sup>3</sup> siehe L. Rothfarb – „Energetics“ S. 928

<sup>4</sup> „Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie“ Tutzing (1998)

<sup>5</sup> Norbert Schirra – „Die Entwicklung des Energiebegriffs und seines Erhaltungskonzepts“, Frankfurt am Main (1991)

<sup>6</sup> siehe W. Krebs, „Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie“ S. 47

werden – ausformuliert, bis hin zu den elektromagnetischen Energieübertragungen, bildet durchwegs einen entscheidenden Ideenfundus für die Übertragung dieses Begriffs auf Musiktheorie.

Für den eigentlichen Begriff von Energie liefert Krebs ebenso eine kurze, prägnante und leicht nachvollziehbare Darstellung. *„Im eigentlichen Wortgebrauch bezeichnet der Begriff der Energie das Maß einer Bewegung. ... Energie „ist“ [dabei] nicht unmittelbar die Bewegung selbst, sondern sie erzeugt Bewegung, bezeichnet deren Menge.“*<sup>7</sup> In diesem einfachen Erklärungsansatz stecken entscheidende Begriffe, die ebenso auf die musikalischen Theoreme von Halm und Kurth zutreffen. Als erstes wäre hier der Terminus „Maß der Bewegung“ herauszugreifen. Beide Theoretiker verstehen Musik, wie sich in den laufenden Kapitel zeigen wird, als Inbegriff von Bewegung, welches durch den Fluss von Energie eine Verbindung erhält und dabei besonders in ihrer Form durch einen Anstieg bzw. Abfall von Energie ästhetischen Wert erhält und somit dadurch „gemessen“ wird. Hierbei handelt es sich allerdings, anders wie bei seinem physikalischen Pendant, nicht um eine real messbare Form, sondern, wie bereits erwähnt, um ein ästhetisches Prinzip, dass allerdings für beide Theoretiker Regeln unterworfen ist. So bedingt eine Zunahme von Energie, ein Anstieg der Spannung auch wiederum dessen Lösung bzw. dessen Abfall. Im musikalischen Sinne übertragen beide Theoretiker diese Analogie auf die klangliche Komponente von Musik, der sie je nach Konzeption für sich, bzw. im harmonischen Kontext des musikalischen Satzes, gesteigerte oder gelöste Energiewirkung zuschreiben. (Als Ausgangspunkt dieser klanglichen Auffassung dient beiden, wie später genauer erläutert wird, der klassische Dreiklang.)

Der zweite Ansatz, der dabei den interessanteren und bedeutenderen darstellt, ist die Auffassung von „Energie als Erzeuger der Bewegung“. Dies bedeutet, dass Bewegung im Eigentlichen nicht von selbst geschieht, sondern durch Energie natürlicherweise bedingt wird und damit dieser an sich eine schöpferische Kraft zugesprochen wird. Es bedeutet allerdings auch, dass Energie an sich nur durch Bewegung wahrnehmbar, messbar und erkennbar wird. Sowohl Halm als auch Kurth erkannten dieses Prinzip und gliederten es als ein Fundament in ihre Theorien, indem sie die Bewegung der Musik als Konsequenz der ihr innewohnenden Energien ansahen.

---

<sup>7</sup> siehe W. Krebs, „Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie“ S. 154

Mit der Auffassung von Energie als Bewegung geht allerdings untrennbar der Begriff Spannung einher. Spannung bedeutet im physikalischen Sinn grob gesprochen den Unterschied zweier Energielevel, den Krebs als „*Potentialdifferenz*“<sup>8</sup> betitelt. Sie ist es, die die eigentliche Bewegung bewirkt, indem zwischen diesen Energielevel ein Austausch stattfindet und ein Energielevel durch Verlust oder Gewinn von Energie zum Nächsten „wandert“. Diese Spannungsanalogie spielt auch in den hier behandelten Theorien eine zentrale Rolle, wenn auch in etwas abgeänderter Auffassung, wie es in der Physik der Fall ist. Spannung wird dabei hauptsächlich als harmonisches Charakteristikum aufgefasst, wobei einerseits ein gesteigertes energetisches Empfinden im Sinne eines Dranges zur Progression verstanden wird. Sie bildet damit ein relatives Moment im harmonischen Gefüge, welches am ehesten der physikalischen Auffassung entspricht.<sup>9</sup> Andererseits bedeutet Spannung aber auch als klangliches Charakteristikum an sich, welches sich auf die Intervallverhältnisse des Klanges bezieht, mit besonderem Augenmerk auf das Prinzip Leitton und in weiterer Folge die Abänderung und Erweiterung der klassischen Terzschichtungsakkorde. Spannungssteigerung und Spannungslösung, zwei elementare physikalische Kategorien, die unter den Begriff Energie subsumiert sind, finden sich somit auch in den hier behandelten Musiktheorien als zentrale Termini vor, besonders dann, wenn es darum geht, die Klangverbindungen, sei es nun im Kontext übergeordneter Tonalität oder nur im Bezug harmonischer Progression an sich, aus energetischer Sicht zu charakterisieren. In diesem Zusammenhang spielen dabei, wie sich noch zeigen wird, die musikalischen Intervallverbindungsbeschreibungen „Konsonanz“ und „Dissonanz“ eine fundamentale Rolle.

Zurückgeführt auf die anfänglich von Lee Rothfarb gestellte Frage, was sich denn nun in der Musik eigentlich bewege und was diese Bewegung bewirkte, scheint damit mit der Grundlage des physikalisch beheimaten Begriffs „Energie“ ein entscheidender Schritt zur Beantwortung dieser Frage gesetzt worden zu sein.

Nun wurde hierbei, wie zweifelsohne erkennbar sein wird, keineswegs die physikalisch-messbare Komponente herausgegriffen, sondern jenes abstrakte Moment, dass Energie als dynamische Verbindung auf einer metaphysischen Ebene versteht und damit Materie (Bei Kurth und Halm wird durchaus auch die sinnlich

---

<sup>8</sup> Ebd. S. 154

<sup>9</sup> Die Verbindung eines Klanges zum Nachfolgenden wird sowohl bei Halm als auch Kurth entweder als spannungssteigernd oder –lösend angesehen.

wahrnehmbare Musik als Materie verstanden.) eine übergeordnete energetische Verbindung zuschreibt. Im Sinne des Energieerhaltungssatzes wandert somit die Energie eines Klanges zum Nächsten und stellt eine immanente Konnektivität her. Hier beginnt nun der Übergang von rein physikalischer Begrifflichkeit in das Gebiet der Philosophie, welche durchwegs, so entscheidend und grundlegend die Physik als naturwissenschaftliches Fundament auch war, weit mehr zur Entwicklung von Energie als Grundlage von Musiktheorie beitrug.

Der philosophische Hintergrund der Theorien Halms und Kurths lässt sich im Wesentlichen in zwei Bereiche einteilen. Zum einen in jenen Bereich, der sich der allgemeinen Auseinandersetzung mit Energie als philosophisches Konzept widmet, zum anderen jener, welcher Musik in philosophische Überlegungen einschließt, dabei im Speziellen die Betrachtung von Musik als Zeitkunst, mit der darin implizierten Bewegungsanalogie. Durchaus würde man mit einer strikten Abgrenzung dieser Bereiche untereinander, wie aber auch mit dem speziellen Gebiet der Musiktheorie scheitern, weshalb hier keineswegs eine explizit abgetrennte Auseinandersetzung mit diesen Bereichen erwartet werden darf, es wird lediglich der Versuch unternommen, mögliche Aspekte dem einen oder anderen Bereich zuzuordnen.

Der philosophische Hintergrund beginnt, wie kann es anders sein, im antiken Griechenland, im speziellen bei dem Philosophen Aristoxenos. Lee Rothfarb sieht in ihm den ersten Gelehrten, der Musik als Bewegung auffasste und dafür die altgriechische Annahme der Sphärenharmonik verwarf: *„Aristoxenus ... ist he first to go beyond metaphysical speculation and theorize concretely about musical motion. In explaining how the voice moves when singing melody, he touches several times on a unique functional quality of tones – which he calls ‚dynamics‘ – determined by their position within the tetrachord“*.<sup>10</sup> Zwar beinhaltet Aristoxenos' theoretischer Ansatz noch keineswegs einen energetischen Hintergrund und auch die Auffassung von Musik als Ausdruck von Bewegung als Primat dringt noch nicht an die Oberfläche, aber die Erkenntnis eines Bewegungsvorganges innerhalb von Musik durch den Wechsel der Tonhöhen, die durch die Unterschiedliche Charakteristik jedes Tones im Kontext der Melodie geschieht (von Aristoxenos als „dynamis“ bezeichnet) spielt eine wesentliche Rolle. Ausgehend von Aristoxenos blieb in der musikalischen Entwicklung durchaus, wenn auch oft stark im Hintergrund, die

---

<sup>10</sup> siehe L. Rothfarb – „Energetics“ S. 930

Auffassung von Musik als Bewegung erhalten. Rothfarb führt dafür Beispiele wie die bewegungsimmanente, nach Auflösung strebende Dissonanz bzw. das Verbot des Abschlusses eines Stückes mit einer imperfekten Konsonanz des Mittelalterlichen Kontrapunkts<sup>11</sup>, die Korrelierung von musikalischer Deklamation mit dem Ideal einer lateinischen Rede in der musikalischen Rhetorik des Barock<sup>12</sup> bis hin zur harmonischen Dynamik und der Auffassung von Musik als Zeitkunst seit der Romantik an.

Nun umfasst dieser philosophische Entwicklungsstrang ein Gebiet, welches sehr an Musiktheorie selbst angelehnt ist. Halm und Kurth schöpfen allerdings in dieser Hinsicht von Autoren aus ihrer näheren Vergangenheit, die ihre Lehren weniger an Musik anlehnen, als eher allgemeine Philosophiedogmen (was auch immer man unter diesem Begriff verstehen mag) entwarfen.

An erster Stelle, und auch an wichtigster, wäre hier Arthur Schopenhauer zu erwähnen. Dessen philosophischer Grundbegriff des „Willens“, den er in seinem zweiteiligen Werk *„Die Welt als Wille und Vorstellung“*<sup>13</sup> ausformulierte, übte einen besonders starken Einfluss auf beide Theoretiker aus. Unter Welt-Willen verstand Schopenhauer dabei einen *„blinden mechanischen Drang“*<sup>14</sup> und in logischer Konsequenz daraus *„die Realität ... [als] Gestaltwerdung des einen blinden, ziellos-dynamischen, ewig zeugenden und vernichtenden Weltwillens.“*<sup>15</sup> Kunst dient dabei zur Erfassung dieses Weltwillens, dazu ihn sinnlich wahrnehmbar zu machen. Doch während, wie Schmalzried dies treffend formuliert, alle anderen Künste bloße *„Objektivierung des Willens“* sind, nimmt die Musik als *„unmittelbares Abbild des Willens selbst“* in der hierarchischen Rangordnung der Künste die oberste Stelle ein und erhebt sich zur *„königlichsten aller Künste“*<sup>16</sup>. Dass sich Schopenhauer mit diesem Philosophem einer besonderen Beliebtheit bei Musikern und Musikgelehrten erfreute, kann eigentlich kaum bestritten werden. Doch Schopenhauers Einfluss blieb natürlich längst nicht auf die Musik und Musikgelehrte beschränkt. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war seine „Willensmetaphysik“ weit bekannt geworden und so fällt es nicht schwer, der Annahme Glauben zu schenken, dass auch Kurth und Halm mit ihr in Berührung kamen. Besonderen Einfluss, sowohl auf Halm, als auch auf Kurth,

---

<sup>11</sup> Ebd. S. 931

<sup>12</sup> Ebd. S. 932

<sup>13</sup> 1. Band erschienen 1819, 2. Band erschienen 1844

<sup>14</sup> siehe S. Schmalzried – „August Halm – Von Form & Sinn der Musik“, S.4

<sup>15</sup> siehe W. Krebs, „Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie“ S. 77

<sup>16</sup> siehe S. Schmalzried – „August Halm – Von Form & Sinn der Musik“, S. 5

übte das dynamische Prinzip bzw. die Dynamik als wesentliches Charakteristikum des Weltwillens aus. Diese Annahme begreift die Welt als in ständiger Veränderung und kontinuierlichen Vorandrängen. Während Schopenhauer diese Eigenschaft allerdings pessimistisch konnotiert, indem sie der Welt Ruhe und Erlösung verweigert (die nur durch „*bewusste Verneinung des Willens zum Leben und asketische Abtötung der menschlichen Triebe*“<sup>17</sup> ermöglicht wird), fassen die beiden Musiktheoretiker sie als musikalisch-ästhetisches Kriterium durchaus positiv auf. Halm auf der einen Seite besteht auf der Analogie des Willens als Bewegung, sowie der Ausprägung der immanenten Spannung in der Harmonie und der daraus folgenden Charakterisierung von Musik als grundlegend dissonant (Spannung=Dissonanz), die dieser wiederum ihre Hochwertigkeit als Kunstform verleiht. Die Dynamik innerhalb der Musik bildet somit keine negative Eigenschaft, sondern ihre ureigenste Bedingung. Dennoch greift Halm die Erlösungsbedingung Schopenhauers ebenso auf, setzt sie allerdings in den durch Tonalität bedingten Formbegriff, der die Überwindung der innermusikalischen Dynamik bedeutet.

Kurth auf der anderen Seite bediente sich eher des metaphysischen Aspekts von Schopenhauers Weltbild, indem er dieses auf eine psychologische Ebene transferierte, um den Willen als unterbewusste Kräftedynamiken darzustellen. Diese unbewussten Energien, die durch ihre dynamische Eigenschaft der steten Veränderung nicht sinnlich fassbar sind, werden durch Musik bewusst wahrnehmbar. Diese Analogie entspricht Schopenhauers Bewertung von Musik als höchste Kunstform, indem sie das unmittelbare Abbild darstellt. Darauf weist auch Kurths Ansicht hin, dass er die sinnlich wahrnehmbare Musik als erstarrte Oberfläche<sup>18</sup> begreift, was durchwegs auch auf den Begriff „Bild“ zutreffen mag.

Obgleich nun Schopenhauer mit seiner Willensphilosophie beide Theoretiker zweifelsohne entscheidend geprägt hat, so wäre wohl eine Reduktion des philosophischen Ausgangspunkts beider Theorien auf Schopenhauer eine ungerechtfertigte Simplifizierung. Vielmehr muss Schopenhauer durchaus als repräsentativ für die generellen philosophischen Diskurs im 19. Jahrhundert, der neben den Schriften des Deutschen auch Namen wie Hegel (dessen „Weltgeist“-Philosophie Schmalzried auf Halms Musikgeist übertragen sieht<sup>19</sup>) oder Nietzsche aber auch etwas weniger bekannte Namen wie den Chemiker und Philosophen

---

<sup>17</sup> siehe W. Krebs, „Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie“ S. 77

<sup>18</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. 1

<sup>19</sup> siehe S. Schmalzried – „August Halm – Von Form & Sinn der Musik“, S. 6-8

Wilhelm Ostwald beinhaltet. Ostwald erhob den Begriff „Energie“ zu einem philosophischen Terminus, indem er ihn, nach Wolfgang Krebs, im Sinne einer Grundsubstanz, welche bedingend für reelles Geschehen ist, zum „*Angelpunkt einer ganzen Weltanschauung*“<sup>20</sup> machte. Natürlich ist es schwer nachzuvollziehen, in wie weit bestimmte Philosophen und Autoren Einfluss sowohl auf Halm als auch auf Kurth ausübten (wobei diese Frage wohl den Schwerpunkt dieser Arbeit verfehlen würde), allerdings stehen Schopenhauer und andere exemplarisch dafür, dass beide Theoretiker mit dem philosophischen Diskurs des 19. Jahrhunderts sehr vertraut waren. Obgleich sie in ihren Werken nicht explizit auf bestimmte Autoren hinweisen, so legen doch Ähnlichkeiten und Begriffsverwandtschaften von den musikalischen Theorien zu verschiedenen philosophischen Modellen die Vermutung nahe, dass Halm und Kurth mit diesem Gebiet bekannt waren.

Zu guter Letzt gilt es noch auf den historischen Kontext der Musiktheorie an sich einen Blick zu werfen, um zu eruieren, welche Autoren hier Ideenansätze und Anregungen lieferten. Aus rein terminologischer Sicht bedienen sich sowohl August Halm als auch Ernst Kurth hauptsächlich zweier Darstellungsmethoden: zum einen der am Anfang des 19. Jahrhunderts auftretenden Stufentheorie, die Akkorde innerhalb eines Satzes im Bezug auf die Grundtonart benennt (Klang des Grundtones bzw. ersten Tones der Grundtonleiter ist die I. Stufe, der zweite Ton die II. Stufe usw.), zum anderen der Funktionstheorie von Hugo Riemann, welche im wesentlichen in der Tonalität 3 Klangkategorien etabliert – die Tonika, die Dominante und die Subdominante – und jeden möglichen Klang einer dieser Kategorien zuordnet. Hugo Riemann spielt allerdings nicht nur in terminologischer Hinsicht eine entscheidende Rolle. Obgleich die paradigmatische Auffassung von Klängen als Tonika, Subdominante und Dominante mit dessen Substituten als einfach Neudeutung von Klängen erscheint, so steht dahinter eine für Halm und Kurth nicht unerhebliche musiktheoretische Denkweise. Die Reduktion von Klängen auf eben diese 3 *Funktionen*<sup>21</sup> beinhaltet einen Grad an Abstrahierung, die einen entscheidenden Schritt zur energetischen Deutung darstellt. Riemann selbst spricht dabei noch keineswegs von einem energetischen Hintergrund, aber eine gewisse

---

<sup>20</sup> siehe W. Krebs, „Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie“ S.50

<sup>21</sup> Das Wort Funktion hat hier schon enorme Bedeutung, denn sie unterwirft damit Klänge einem höheren Prinzip bzw. Kontext und stellt eine übergeordnete Verbindung her.

räumlich-zeitliche Bewegungsanalogie spielt bereits eine wesentliche Rolle, insbesondere, auf Musik angewandte Formästhetik betrifft<sup>22</sup>.

Einen besonderen Platz der Einflussphäre auf Halm und Kurth nimmt allerdings nun Riemanns Erklärungsmodell der klassischen Kadenz in ihrer Folge von Tonika – Subdominante – Dominante – Tonika ein, die er als die einfachste Möglichkeit zur Festigung einer Tonart betrachtet. Seine zweifelsohne von Hegelscher Dialektik beeinflusste Gliederung der Kadenz in eine These (1. Tonika), Antithese (Subdominante) und Synthese<sup>23</sup> (Dominant-Tonika) wurde insbesondere von August Halm aufgegriffen und im energetischen Sinne uminterpretiert, indem er die Kadenz als Spannungssteigerung und deren Lösung in der geschlossenen Tonalität umwandelt. Die Kadenz stellt in diesem Sinn ein formal-geschlossenes System dar, welches Halm mit Blickpunkt auf den energetischen Austausch als Organismus bezeichnet. Ein weiterer Grund für die Riemann-nahe Konzeption der Harmonielehre Halms mag die große Bedeutung der als „absolute Musik“ bezeichnete Stil der Wiener Klassik sein, die er in den Kompositionen Beethovens gipfeln sah. Sowohl Riemann als auch Halm verstanden das formal-gliedernde Charakteristikum von Tonalität in dieser Musik grundlegend verwirklicht. Während Riemann allerdings seine Terminologie und sein Erklärungsmodell an der notierten, erklingenden Musik selbst entwickelt, führt Halm seine Theorie auf ein darunter liegendes, dieses erwirkende, energetisches Organismuskonzept zurück.

Ernst Kurth dagegen ließ Hugo Riemanns Darstellungsmodell der Kadenz als formbildende Tonalität weitgehend außen vor, einerseits deshalb, weil die Kadenz in seiner Behandlung der Frage der Tonalität weniger eine Rolle spielte, hauptsächlich (wie sich zeigen wird) aber deshalb, weil Tonalität für Kurths Formbegriff und dessen Folgen in der musikalischen Konzeption eine untergeordnete Rolle spielt. Dieses Gebiet verlagerte der Wiener auf die klanglich-ästhetische Ebene, welche, im Bezug auf den von ihm verwendeten Energiebegriff, das unterbewusste, innere Kräftespiel repräsentiert. Die logische Konsequenz ergab sich für Kurth daraus, dass auch die Rückführung von Klängen auf deren Funktionen, wie Riemann dies proklamierte, sowie deren Terminologie, weniger von Nutzen zu sein schienen. Vielmehr bediente er sich in dieser Hinsicht der Stufentheorie, die, wie Rafael Köhler schreibt, „als Sequenz tonale Offenheit und gleichzeitig zwingende Fortschreitung gelten

---

<sup>22</sup> siehe Hugo Riemann – „Die Elemente der musikalischen Ästhetik“ S. 11

<sup>23</sup> siehe Hugo Riemann – „Über das musikalische Hören“ S. 52

*machte*“<sup>24</sup> und somit das enge Korsett der Funktionsharmonik mit der bedingten Rückführung auf ein tonales Zentrum vermeidet. Obgleich hier der Eindruck geringerer Relevanz von Riemanns Theorie für Kurth erweckt wird, so trifft dies keineswegs zu, denn Riemanns Harmonielehre spielt an andere Stelle für Kurth (und durchwegs auch für Halm) eine entscheidende Rolle: in der Unterscheidung von Dur und Moll als dualistisches Prinzip.

Riemann exponierte die Grundform „Dur-Kadenz“ durch die Ableitung aus einer Obertonreihe des Grundtons, aus der er wiederum sämtliche Haupt- und Nebenstufen entwickelte. Analog dazu stellte er der Dur-Kadenz die Moll-Kadenz gegenüber, welche sich aus einer Spiegelung der Obertonreihe – sozusagen einer Untertonreihe – ergibt. Übertragen auf die Kadenz würde dies ebenso eine Spiegelung ergeben (I.-V.-IV.-I.), womit ein dualistisches Darstellungskonzept etabliert ist. Sowohl Halm als auch Kurth verweigerten sich dieser Ableitung aus einer Ober- und Untertonreihe und stellten sowohl Moll und Dur einer Tonart als gleichwertig gegenüber, wobei sie deren Unterschied lediglich auf eine veränderte energetische Grundlage zurückführten. Während bei Halm diese Frage des Dualismus allerdings untergeordnet eine Rolle spielte, so behielt Kurth dagegen den dualistischen Grundgedanken bei, übertrug ihn allerdings auf die lineare melodische Linie, indem er in gewissem Sinne einen energetischen Dualismus in Hinblick auf die Strebungswirkung des Leittones in gegengesetzte Richtung verstanden zu wissen pflegte. Der Gegensatz von Dur und Moll ergibt sich daher nicht aus einem Klangspektrum, sondern bezieht sich auf das einzig veränderte Element im Klang, bezogen auf den Unterschied von Dur und Moll, nämlich den als Leitton geltenden Terzton (eine genaue Darstellung dieses Modell folgt im Kapitel „Energetische Grundlagen der Moll-Tonalität“), der damit die veränderte Strebungswirkung erzeugt. Dass man an dieser Stelle wohl nicht gänzlich von einem Dualismus im Sinne Riemanns sprechen kann, führt Krebs in seiner Kurth Monographie aus:

*„Dur und Moll bezeichneten bei Kurth demzufolge die Dualität der Richtung linearer (Leitton)Strebigkeit, einschließlich der damit verbundenen psychologischen Wirkungen, nicht zwei grundsätzlich verschiedene Energieformen“*<sup>25</sup>.

Würde man den Dualismus Riemanns nämlich auf die Theorie Kurths übertragen werden, so müssten eben genau zwei verschiedene Energieformen in Dur und Moll

---

<sup>24</sup> siehe Rafael Köhler – „Natur & Geist. Energetische Form in der Musiktheorie“ S.189 – Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft Band 37 (1996)

<sup>25</sup> siehe W. Krebs, „Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie“ S. 229

zu Grunde liegen, denn die Energieform bildet das grundlegende Pendant zu Riemanns Ober- und Untertonreihe. Krebs ortet allerdings diesen energetischen Dualismus an anderer Stelle und zwar in Bezug auf die melodische Linie als kinetische (lineare) Energie sowie dem harmonischen Klang als potentielle (Gravitations-)Energie.<sup>26</sup> Dies mag insoweit plausibel klingen, indem auch in der Physik diese beiden Energieformen ein dualistisches Paar bilden, allerdings lässt Krebs an dieser Stelle außen vor, dass im Sinne Kurths diese Energieformen als Kontinuum existieren, indem sie simultan innerhalb eines Klanges wirken<sup>27</sup>. Diese schließen sich somit nicht aus, wie dies bei Riemanns Dualismus von Dur und Moll der Fall ist.

Während Halm sich in seiner Harmonielehre im wesentlichen nur auf die musikalische Konzeption an sich, mit Bezug auf die Stufentheorie und die Funktionsharmonik Riemanns bezieht und diese auf energetische Grundlagen zurückführt (dies mag auch damit zusammenhängen, dass Halm beinahe gänzlich eine historische Betrachtungsweise von musiktheoretischer Entwicklung außer Acht lässt), bedient sich Kurth durchaus noch anderer Theoretiker, vor allem solcher, die sich aus psychologischer Sicht dem Thema Musik annähernten.<sup>28</sup> Dass Kurth seine Musiktheorie generell auf einem psychologischen Fundament (in welches er das Konzept Energie verstrickte) aufbaut, mag dabei durchaus daran liegen, dass sein Schaffen in eine Zeit fiel, in der sich Psychologie aus dem Gebiet der Philosophie löste und als eigenständiges Wissenschaftsgebiet einen regelrechten Aufschwung erfuhr<sup>29</sup>. Bereits während seiner Studienzeit in Wien begegnete Kurth dabei diesem Bereich in seinem Nebenfach Philosophie, wo er Unterricht bei Friedrich Jodel und Wilhelm Jerusalem genoss, beides Dozenten, die aus heutiger Sicht als Psychologen bezeichnet werden können<sup>30</sup>.

Aus musikpsychologischer Sicht spielte für Kurth allerdings ein Autor eine entscheidende Rolle: Carl Stumpf mit seiner in der Tonpsychologie verankerten Verschmelzungstheorie. Stumpf beschäftigte sich wahrnehmungs-psychologisch mit Tönen und Klängen (in der klassischen Terzschichtung), wobei er dadurch eine

---

<sup>26</sup> Ebd. S. 228

<sup>27</sup> Im Klang an sich herrscht zwar Spannung im Sinne potentieller Energie, allerdings wirkt in ihm auch die kinetische Energie der melodischen Linie durch die harmonische Progression.

<sup>28</sup> Halm exponiert zwar in seiner Harmonielehre, dass die formbildende Kraft von Tonalität ein geistiger Prozess ist, dies ist allerdings die einzige psychologische Anspielung. Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S.32

<sup>29</sup> Vgl. Odo Marquard: „Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapie in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts“, S. 83–106.

<sup>30</sup> Siehe MGG Personenteil Band 10, Sp. 897

Theorie aufstellte, in der er ein hörpsychologisches Phänomen ausformulierte, die „die Annäherung des Eindrucks zweier gleichzeitiger Töne an einen einzigen benannte“.<sup>31</sup> Anders ausgedrückt war Stumpf der Auffassung, dass bei der gleichzeitigen Darbietung von Tönen in Terzsichtung eine „Verschmelzung“ der Töne eintritt, welche auf ein Schwerkraftempfinden der Töne hin zum Grundton basiert und dieses Phänomen erzeugt. Kurth setzte sich damit vor allem in seiner Habilitationsschrift *„Die Voraussetzung der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme“*<sup>32</sup> im Kapitel über den „Dissonanzzustand“<sup>33</sup> auseinander. Dabei ging es vor allem darum, dass durch das Phänomen der Verschmelzung Klangkomplexe, welche über die Dreiklangsform hinausgehen, durchwegs noch konsonant wahrgenommen werden können, indem sie, eingebettet in den Dreiklang, mit diesem Verschmelzen und zur Einheit werden. Kurth extrahierte aus Stumpfs Theorie allerdings weniger dessen Konsonanz-Dissonanz Auffassung (obwohl auch Kurth den Übergang von Konsonanz zu Dissonanz als graduelles und relatives Moment betrachtete, wie später noch erläutert wird), vielmehr benützte er den Begriff Verschmelzung für die Beschreibung des Übergangs von kinetischer (melodischer) zu potentieller (harmonischer) Energie. Die melodische Kraft, welche bei Kurth als musikalisch-energetischer Ausgangspunkt fungiert, strahlt im harmonischen Kontext in den Klang und lässt diesen in gewisser Hinsicht zu einer energetischen Einheit werden, in der eben die einzelnen Töne zu einem Ganzen werden. Auf diese Weise bildet nicht mehr nur die Melodie den Träger musikalischer Dynamik, sondern der ganze Klang erhält diese Eigenschaft. Dies ermöglicht einen von Kurth beschriebenen Satzbau, welcher in gewissem Sinne als melodische Harmonik bezeichnet werden kann, eine musikalische Konzeption, in der sich mit (fast) jedem Melodieton auch der harmonische Unterbau verändert.

Fasst man nun sämtliche begriffliche sowie geistige und theoretischen Einflussphären auf Halm und Kurth zusammen, so lässt sich einerseits eine ungeheure Bandbreite aus unterschiedlichen Wissensgebieten erkennen, die darauf hinweisen, dass sowohl Halm als auch Kurth Musik über die klangliche Grenzen hinaus betrachteten und in ihrem Denken darüber für alle diese Gebiete offen standen. Andererseits zeigt dies aber vor allem ein Bemühen beider Theoretiker, ein

---

<sup>31</sup> siehe H. de la Motte-Haber in „Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth“ in „Musiktheorie“ S. 290

<sup>32</sup> Bern 1913

<sup>33</sup> Ebd. S. 106

Erklärungsmodell zu finden, warum sich gerade Musik (mit besonderem Augenmerk auf die Frage von Tonalität und alles damit Zusammenhängende) in dieser Form, wie sie ist, konzipiert, sowie ein Konzept zu erarbeiten, dass das Dynamische durch eine dieser zugrundeliegend metaphysischen Energie hervorhebt. Damit scheinen sie durch ein sowohl tonsatztechnisches aber auch ästhetisches Modell eine Antwort darauf gefunden zu haben.

## 2. Einleitende Darstellung der energetisch-theoretischen Prinzipien

### 2.1. August Halm – „Die Harmonielehre“ :

„Was war zuerst? Die Melodie oder die Harmonie?“<sup>34</sup>, mit dieser philosophisch angehauchten Frage, eine Paraphrasierung des allseits bekannten Rätsels vom Huhn und dem Ei, beginnt Halm in der Einleitung sein kompositionstechnisches Traktat. Anders als bei dem philosophischen Pendant liefert Halm hier allerdings gleich darauf eine (mögliche) Antwort mit, welche bereits einen erstmaligen Einblick in Halms musiktheoretisches Denken gewährt. Mit der „Melodie“ gibt Halm dem Leser vorerst die wohl offensichtlichere Antwort vor, relativiert allerdings dieses daraufhin sofort mit den Bezeichnungen „*historisch* [und] *praktisch*“<sup>35</sup>. Dadurch verlagert er sie auf die rein entwicklungsgeschichtliche Ebene und schlägt mit dem Postulat „*theoretisch das letztere [die Harmonie]*“<sup>36</sup> daraufhin die entgegengesetzte Richtung ein, um eben letztendlich der Harmonie durch Deklaration dieser als dessen „*treibende* [und] *verborgenen Ursache*“<sup>37</sup> den Vorzug über die Melodie zu gewähren.

Als Konsequenz dieser Kehrtwendung eröffnet sich Halm daraufhin der theoretische Raum, welcher ihm die Entwicklung seiner energetisch basierten Theorie ermöglicht und zugleich sein erstes Prinzip musikalischer Konzeption offenbart. Jeder Melodie unterliegt eine fiktive harmonische Grundlage, die als deren bedingendes Element aus einem imaginären Raum auf sie einwirkt und deren Verlauf bis zu einem bestimmten Grad vorzeichnet. Diese Prämisse zeigt bereits ein wesentliches Charakteristikum von Halms theoretischem Konzept, nämlich jene, dass Melodie und Harmonie in einer hierarchischen Struktur angelegt sind, in der das eine aus dem anderen erwächst. Der Theoretiker setzt allerdings keineswegs die aktive Kenntnis der verborgenen Harmonie für das Verfassen einer Melodie voraus,<sup>38</sup> womit er wohl vorzeitig den Kritikpunkt der historisch-musikalischen Entwicklung von Ein- zu Mehrstimmigkeit und somit den Widerspruch, der Harmonik als musikalisches

---

<sup>34</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 5

<sup>35</sup> Ebd., S. 5

<sup>36</sup> Ebd., S. 5

<sup>37</sup> Ebd., S. 5

<sup>38</sup> Ebd., S. 5

Konzeptionselement vor die Melodik stellt, zu entkräften versucht. Dennoch bildet Harmonik den Ausgangspunkt melodischer Konzeption, wodurch Halm vorerst (in Bezug auf einstimmige Musik) diese auf eine Art metaphysische Ebene verlagert. Als Erklärungsversuch dieses Denkansatzes greift Halm die Analogie zum menschlichen Leben auf, indem er Musik einem „*menschlichen Organismus*“<sup>39</sup> gleichsetzt. Hierbei setzt er das Leben an sich der Melodie gleich, welches auch ohne der menschlichen Kenntnis der ihm zu Grunde liegenden biologischen Funktionen (= Harmonie) stattfindet, dieser allerdings eben nicht entbehren kann. Es bedarf somit auch keiner bewussten Kenntnis dieser harmonischen Grundlagen, um damit arbeiten zu können, denn Melodie ergibt sich erst aus dem metaphysischen Element Harmonie und ist damit ohnehin darin eingebunden. Leben/Melodie stellt sich dabei als direkte Konsequenz eines ihm/ihr zugrundeliegenden Organismus (im Falle der Musik ist dies die Harmonie) dar, wobei Halm daraufhin das Wirkungsverhältnis etwas relativiert, indem er der Harmonie keine Allmacht über Melodik verleiht, sondern einräumt, dass sie ihr lediglich Grenzen setzt, in der sie sich frei gestalten kann.<sup>40</sup> Diese Betrachtungsweise harmonisch-melodischer Verbindung offenbart bereits eine Haltung, welche zutiefst in der vertikalen Denkweise des klassisch-romantischen Tonsatzes verwurzelt ist und somit eine Wertung musikalischer Konzeption vornimmt,<sup>41</sup> sowie diese als allgemeingültiges Regelwerk für Musik und Tonsatz deklariert.<sup>42</sup> Zudem schwingen bereits in dem Modell von Musik als Organismus jene energetischen Komponenten mit, die für Halm eben erst klangliche Erscheinungen zur Musik erheben. Der Begriff des Organismus bedingt schließlich den zirkulären Austausch von Energie sowie eine stete Innendynamik, welche sich aus dem permanenten Austausch aller beteiligten Komponenten ergibt. Insoweit sieht Halm innerhalb eines musikalischen Satzes eine überzeitliche Konnektivität (sowohl rück- als auch vorauswirkend) vorhanden. Dieses organische Prinzip sieht Halm aus energetischer Hinsicht primär in der musikalischen Form der funktionstheoretischen Kadenz verwirklicht, welche er als „*Urform*“ – deren „*Urkeim*“<sup>43</sup> die Dominant-Tonika-

---

<sup>39</sup> Ebd., S. 5 – So wie auch der biologische Organismus nicht die Art des Lebens bedingt, sondern nur diesem Grenzen setzt.

<sup>40</sup> Ebd., S. 5

<sup>41</sup> Das Postulat, dass in nur auf dem melodischen Konzept basierte Musik die Kenntnis von Harmonie noch nicht vorhanden war, charakterisiert deren Erschaffer in gewissem Sinne als unwissend.

<sup>42</sup> Damit steht Halm allerdings in der Geschichte der Musiktheorie keineswegs alleine da, denn viele Theoretiker beanspruchen die Allgemeingültigkeit ihrer Theorien, wobei bis heute noch keine einer gründlichen kritischen Betrachtung stand hielt.

<sup>43</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. 5

Bewegung ist – aller Musik bezeichnet.<sup>44</sup> Mit dem abschließenden Zitat der Einleitung „*panta rhei*“<sup>45</sup> schließt Halm daraufhin endgültig den Bogen zur Grundlage des Verständnisses von Musik als energetischer Fluss. Die die darin implizierte Bewegungsanalogie erhebt dabei Musik zur dynamische Kunstform und leitet zugleich in eine musiktheoretische Materie über, in der sich eben diese Prinzipien konstituieren. Wie nun allerdings genau Energetik und Dynamik auf die musikalische Konzeption einwirken, wird später in der Detailbetrachtung der harmonischen Grundsatzlehre mit Bezug auf Tonalität erörtert.

## 2.2. Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“:

Auch der zweite Theoretiker, der in dieser Arbeit den Schwerpunkt bildet, befasste sich in seinem wissenschaftlich-theoretischem Oeuvre mit Musik in Zusammenhang mit Energie und Dynamik, im Unterschied zu August Halm legte aber Kurth seinen Schwerpunkt auf eine psychologische Komponente. Besonders in seinen Werken „Musikpsychologie“<sup>46</sup> und „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“<sup>47</sup> spielte solche musiktheoretischer Überlegungen als wesentlicher Faktor eine zentrale Rolle, vor allem, weil Kurth Musik und in weiterer Folge die harmonischen Entwicklungen im 19. Jahrhundert dahingehend auffasste, als seien sie die Auswirkung noch unbekannter und „*unterbewusster*“<sup>48</sup> Kräftewirkungen. Daher sollen diese Werke (vor allem „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“) im Speziellen als Grundlage und Ausgangspunkt der Betrachtungen von Kurths energietheoretischer Harmonielehre dienen.

Ähnlich wie Halm exponiert auch der Wiener zu Beginn seines Tristan-Buches grundlegende Überlegungen zum Verhältnis Musik-Energie, allerdings gleich mit einem Berührungspunkt zur Psychologie. „*Harmonien sind Reflexe aus dem*

---

<sup>44</sup> genaueres in der Auseinandersetzung mit dem Kapitel „Akkordfolgen. Kadenz – Tonart“

<sup>45</sup> Ebd. S. 5

<sup>46</sup> zweite Auflage Bern, 1957, Verlag Krompholz

<sup>47</sup> zweite Auflage Berlin, 1923, Max Hesses Verlag

<sup>48</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. 1

*Unbewußten*<sup>49</sup>, stellt Kurth gleich von Beginn an fest und weist damit der musikalischen Komponente Harmonie einen festen Platz zu. Als geistige Ausprägung bzw. Reaktion bildet Harmonik keineswegs etwas von vorneherein Feststehendes, nichts von außen Gegebenes, sondern in ihrer Form konstituiert sie sich erst als Wirkung auf ein akustisch physikalisches Signal (dem Ton oder Klang), das an das Ohr gelangt und ab diesem Zeitpunkt weiterverarbeitet wird. Damit spricht Kurth in gewissem Sinne der Musik die Fähigkeit ab, eigenständig harmonisch zu sein, sondern lässt diese Eigenschaft erst im Bewusstsein bzw. im Unterbewusstsein entstehen. Zur Begründung dieses Denkansatzes führt Kurth dabei ein Energie- und Kräftepotential an, welches, wie er es nennt, im „*unbewussten Tiefenbereich*“<sup>50</sup> existiert. Dieses wird beim Erklängen von Tönen und Klängen freigesetzt und ergibt auf diese Weise im menschlichen Bewusstsein das, was Kurth als Musik versteht. Nicht das akustische Ereignis an sich führt Energiepotential und wirkt als Kräftefluss, es ist lediglich bedingender Faktor, um diese „*Urvorgänge*“ von Kräftewirkungen aus dem „*Unhörbaren*“<sup>51</sup> wahrnehmbar zu machen. Die Musik bildet nach Kurths eigener logischer Konsequenz die letzte Instanz, sozusagen die erstarrte Oberfläche dieser energetischen Vorgänge im Unterbewusstsein, sie ist deren wahrnehmbare Erscheinung. In dieser psychologisch-energetischen Schlussfolgerung steckt jener Denkansatz, dass Musik im Sinne eines metaphysischen Konstrukts als Abstraktum im Unterbewusstsein entweder eben nicht oder nicht nur als absolut akustisch-physikalisches Phänomen existiert. Beide Elemente bedingen dabei einander, um die komplexe Verbindung von Harmonik und Melodik mit Energie als Musik zu erschaffen. Mit diesem Theorem von Entstehung und Wirkung von Musik schwingt dabei durchaus ein gewisses ästhetisches Moment mit, denn wie spätere Ausführungen Kurths zeigen, sind die realen Klänge von entscheidender Bedeutung für die Hervorbringung bestimmter im Untergrund liegender Kräfte. So bringen eben manche harmonische Wendungen einen homogenen oder einen potentiell energiereicheren Fluss mit sich als andere. Damit schlägt Kurth auch wieder eine Brücke von den abstrakten Ausführungen und der Wechselwirkung von akustischen Klängen über den psychologisch-unterbewusste Dynamiken hin zu konkreten harmonischen bzw. tonsatztechnischen Progressionen in einem Musikstück, speziell in Bezug auf die romantischen Kompositionstechnik.

---

<sup>49</sup> Ebd., S.1

<sup>50</sup> Ebd., S.1

<sup>51</sup> Ebd., S.1

Einer genaueren Betrachtung bedürfen auch noch die von Kurth dargebrachten Bereiche des tatsächlich vorhanden Klanges und der unterbewusst vorhandenen Bewegungskräfte, die er konsequent voneinander zu unterscheiden versucht. Der reale Klang alleine stellt in dieser Theorie kein irgendwie geartetes dynamisch-lebendiges Objekt dar, er ist nach Kurths eigener Charakterisierung „tot“<sup>52</sup>, Harmonien im musiktheoretischen Sinne bezeichnet er in weiterer Folge als „leere Materie“, die keine Form von energetischem Potential besitzen. Den Gegenpart dazu bildet das unterbewusste Kräfte-reservoir, jenes Drängen von Urkräften im Menschen selbst, welches aber unter der bewussten Oberfläche lauert und sich so alleine der Wahrnehmung entzieht. Erst durch die Verbindung beider werden harmonisch-melodische Gebilde erzeugt, die man als Musik wahrnimmt und eben diese Energien an die Oberfläche befördert, die sie zu erkennen geben. Allerdings sieht Kurth in dieser Verbindung keine Befreiung oder Freisetzung von Kräften, vielmehr geschieht das Gegenteil, nämlich die Erstarrung und Verfestigung der inneren Dynamik, wodurch diese aber erst wahrnehmbar wird. Die tatsächliche Harmonik bzw. Musik konstituiert sich in diesem Erklärungsansatz erst als Endpunkt eines Prozesses, in dem realer Klang und psychologische Charakteristika eine Verbindung eingehen und so quasi eine lebendige Harmonie bilden. *„Das Wesen der Harmonik ist ... ihr stetes Erstehen, das Überfließen von Kraft in Erscheinung.“*<sup>53</sup> Dies zeigt vor allem, dass Kurth die Dynamik und den energetischen Fluss von Musik nicht innerhalb der Musik ortet, sondern sie als eigenständige metaphysische Instanz begreift, die mit Musik eine Beziehung eingeht, um mit ihr und durch sie zur Kunst zu werden. Dass sich beide allerdings gegenseitig dazu bedingen, bleibt wohl unnötig zu erwähnen und muss dadurch wohl auch nicht mehr erläutert werden.

Kurth argumentiert in diesem theoretischen Ansatz stark mit den psychologischen Begriffen wie dem Unterbewusstsein und dem Nicht-Wahrnehmbaren, allerdings besteht sein Vorgehen in diesem Bereich eher aus abstrakten Denkansätzen. Termini wie *„Urvorgänge [als] Kräfte im Unhörbaren“* und *„aus dem Tiefenbereich ausbrechende Energien“*<sup>54</sup> lassen (aus heutiger Sicht) noch weniger auf wissenschaftlich-psychologische als auf philosophische Überlegungen schließen. Selbstverständlich muss hierbei erwähnt werden, dass sich zur Zeit des Verfassens dieses Werkes Psychologie als wissenschaftliches Fach noch in den Kinderschuhen

---

<sup>52</sup> Ebd., S.3

<sup>53</sup> Ebd., S.2

<sup>54</sup> Ebd., S.1

steckte und damit Kurths Ansatz auch als dem vorhergehend betrachtet werden kann. Allerdings bleibt Kurth nicht in dieser abstrakten Darstellungsart behaftet, sondern benutzt sie im weiteren Verlauf der Arbeit einerseits als Ausgangspunkt für Kritik an der bis dahin verfassten Musiktheorie, aber auch als prinzipielles Erklärungsmodell seiner ausformulierten, tatsächlich auf Notationstechnisch-analytischen basierenden Theorie, mit der er eine neue Herangehensweise an musiktheoretischen Überlegungen sowie an Analysemethoden zu etablieren versuchte. Eine nicht unwesentliche Rolle seines Konzeptes spielt zudem noch ein historisch- (negativ) kritischer Blick auf die musikalischen Epochen bis zu Kurths Zeit, sowohl was Musiktheorie als auch den Musikstil an sich betrifft. (detailliertere Ausführungen folgen)

Kurths Kritik der bisher existierenden Musiktheorie besteht im Besonderen darin, eine lediglich darstellende Theorie zu sein, welche nur deren „*Erscheinungen, ...äußere Natur* [und] *Aufbau physikalisch vorgebildeter Grundformen*“<sup>55</sup> aufzuzeigen vermag, jedoch nicht dahinter zu blicken und deren zu Grunde liegenden Prinzipien zu enthüllen vermochte, die Kurth als eben jenen inneren „*kraftbewegten Gestaltungswillen*“<sup>56</sup> identifizierte. Der Wiener bemängelte dabei die Tatsache, dass Musiktheorie hauptsächlich mit „physikalisch“ vorhandenen Material, in diesem Sinn nur dem akustisch vorhandenem Klang widmete, ohne darauf einzugehen, dass sich in seinen Vorstellungen Harmonie und Musik erst in der Psyche konstituieren und als solche wahrgenommen werden. Jene alte und vermutlich nie zu beantwortende Frage, zu welchem Zeitpunkt, bzw. auf welcher Ebene sich Musik als Musik etabliert (sei es nun im Kopf des Komponisten, als Notat am Papier, dessen akustische Realisierung von Musikern oder aber erst im Kopf des Rezipienten) beantwortet Kurth vor allem mit der Psyche des Menschen. Allerdings geht es Kurth keineswegs hauptsächlich darum, diese Frage zu beantworten oder die anderen Ebenen auszuschließen, denn sie alle spielen wohl ebenso eine nicht unerhebliche Rolle, sondern musikalisch- harmoniebildende Prinzipien auf psychologisch-energetische Grundlagen zurückzuführen und somit eine Erklärung für harmonische Entwicklungen und Progressionsformen im 19. Jahrhundert zu finden. Als Grundlage für seine theoretischen Akkordbezeichnungen und Progressionsbeschreibungen verwendet Kurth durchaus noch hauptsächlich Begriffe und Erklärungsmodelle, die in

---

<sup>55</sup> Ebd., S.2

<sup>56</sup> Ebd., S.2

der Musiktheorie bereits fest etabliert wurden, in erster Linie einige aus der Funktionstheorie Hugo Riemanns. Diese dienen allerdings für ihn nur als Ausgangslage und „Mittel zum Zweck“, um davon ausgehend energetische Strömungen und Grundlagen fassbar zu machen. Die Betrachtung der real vorhandenen Klänge, nur deren Beschreibungen und Benennungen, ist dabei sekundär, ja sogar hinderlich für den Theoretiker, wie er selbst anführt: „*Der Blick in die Musik ist durch Klänge verhängt*“<sup>57</sup>. Anders ausgedrückt, der Hörbare Klang steht der Erfassung der eigentlichen „*Dynamik von Willensregungen*“<sup>58</sup>, der Musik in ihrer reinen, abstrakten Form, im Weg. Allerdings stellt sie wohl zur Ausformulierung dieser Theorie ein „notweniges Übel“ dar, denn nur durch sie lassen sich die unhörbaren Kräftewirkungen erfassen und zurückführen. Die Klänge und die sich daraus im Weiteren ergebenden Formen bilden die oberflächlichen Erscheinungen bzw. Endpunkte der Energien, welche es zu durchschauen gilt, um zum Kern der Musik und deren formgebenden und –gestaltenden Charakteristika vorzustoßen.

Nach dieser grundlegenden Differenzierung und Relativierung von inneren energetischen Kräftewirkungen und dessen Ausprägungen in musikalische Formen widmet sich Kurth konkreteren Aspekten, etwa dem Verhältnis Melodie und Harmonie, in Bezug auf deren energetischen Eigenschaften und Grundlagen.

Die Prämisse, Musik in jeder ausgeprägten Form sei Resultat einer Loslösung eines inneren Kräftepotentials oder „psychischer Spannungen“, wie Kurth es nennt, zu einem dynamischen Bewegungsprozess, dessen Endpunkt die wahrgenommenen Klänge bilden, wurde oben bereits genügend beschrieben, soll aber hier noch einmal erwähnt werden, um ein besseres Verständnis der Melodie-Harmonie-Frage zu gewährleisten. Als erstes behandelt und beschreibt Kurth den Aspekt der Melodie, genauer gesagt den der „*melodischen Linie*“<sup>59</sup> und dessen energetische Grundlagen, welche für ihn die „*rudimentärste, schlichteste Gestalt*“<sup>60</sup> eines psychisch-energetischen Spannungs- und Loslösungsprozesses darstellt. In diesem Sinn bildet eine melodische Linie keine simple Aneinanderreihung von Tönen oder Klängen, sondern einen Fluss von Energie und Kräften, welcher durch den Klang losgelöst und sinnlich fassbar gemacht wird. Melodie fungiert in dieser Weise als energetisch-zusammenhängende Einheit, als Strom von Kräften. Dabei gilt es zu verstehen, dass

---

<sup>57</sup> Ebd., S.3

<sup>58</sup> Ebd., S.3

<sup>59</sup> Ebd., S.4

<sup>60</sup> Ebd., S.4

bei diesem Prozess nicht eine Los- und folgende Auflösung von psychischen Spannungen geschieht, vielmehr passiert in dieser Weise ein Austausch und Voranschreiten von Kräfteverhältnissen zu neuen weiterdrängenden Energiekomplexen. Daher steuert eine melodische Linie nicht primär auf einen Ruhepunkt hin, sondern wird durch jeden neu gebrachten Ton neue Erregung erzeugt, die eine Weiterführung bedingt. In diesem Kontext etabliert Kurth das Prinzip der Leittönigkeit, die für sich betrachtet jedem Ton innewohnt und welche eine zentrale Rolle in seiner Theorie spielt. Der Musiktheoretiker bezeichnet diese Form der dynamischen Kräfteprogression, den *„aus dem Tone herausdrängenden, eigentümlichen, psychischen Spannungszustand“*,<sup>61</sup> welcher die Grundlage einer melodischen Linie bildet, in Anlehnung an die physikalische Grundlage als *„kinetische Energie“*<sup>62</sup>, das heißt jene Form von Energie, die sich durch Bewegung, Austausch und Dynamik charakterisiert. Mit der Erscheinung der Melodie als einfache Aneinanderreihung einzelner Töne, ohne die Überlagerung und Erweiterung durch Harmonien und anderer Klänge verkörpert das melodisch-musikalisch Element somit die *„reinste und ursprünglichste“* sinnliche Festigung innerer psychischer Dynamik-Prozesse, indem sie es eben durch seine Simplizität und erste Instanz musikalischer Erscheinung (nach Kurth) *„die Grenze, wo der Gestaltungswille und seine Spiegelung im klangsinnlichen Ausdruck sich berühren und ihre Vereinigung finden“*<sup>63</sup>, bildet.

Diese abstrakte psychologische Theorie melodischer Erscheinungen mag zwar in erster Anschauung nachvollziehbare Züge besitzen und eine andere Betrachtungsweise von Musik eröffnen, jedoch bleibt wohl die Rückführung der musikalischen Erscheinung „Melodie“ auf eine Interkonnektivität mit unbewussten, nicht wahrnehmbaren inneren Energien bzw. in diesem Sinne nur als letzte oberflächlich-wahrnehmbarer Ausprägung dieser Energien, einen Beweis dafür schuldig. Allerdings muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass es sich bei diesen theoretischen Ansätzen wohl eher viel mehr um ästhetische Gesichtspunkte handelt, zumal Kurth auch den Mangel an Einbeziehung von ästhetischen Kriterien in die Musiktheorie bemängelt<sup>64</sup>. Insofern dient Energie-und Kräften denken nicht als grundlegende Harmonielehre mit dem Zweck, eine Tonsatzlehre zu sein, sondern

---

<sup>61</sup> Ebd., S.5

<sup>62</sup> Ebd., S.5

<sup>63</sup> Ebd., S.5

<sup>64</sup> Ebd., S.2

mehr als Werkzeug, ein Verständnis für musikalische Erscheinungen zu entwickeln, mögliche dahinterliegende Prinzipien aufzuzeigen und somit einen tieferen Zugang zu Musik zu erhalten.

Den zweiten großen Aspekt formaler Erscheinung von Musik findet Kurth in der Harmonik, welche im weiteren Sinn den Klang<sup>65</sup> betrifft. Als Quasi-Gegenstück zur Bewegungserscheinung „Melodie“, aber auch als Element, welches aus diesem erwächst und somit die nächste logische Instanz energetischer Ausprägung bildet, unterliegt die Harmonik zwar auch den energetischen Kriterien der melodischen Linie aber auch komplexeren, dem entgegenwirkenden Charakteristika. Als singuläres Ereignis mit der Voraussetzung, das melodische Element „Ton“ zeitgleich zu etablieren, nimmt ein harmonischer Klang jene Energien, die in der Melodik chronologisch passieren in diesem singulären Moment auf und erzeugt so einen Spannungszustand diffizilerer Art. Somit repräsentiert ein Klang keine energetische Entwicklung und keinen Bewegungsfluss, wie es beim Auftreten von Melodie der Fall ist, sondern die innere Spannung, die sogenannte „*Bewegungsspannung*“<sup>66</sup> an sich, welche aber durchaus als Entwicklung zu sehen ist, indem sie quasi die dynamische Kraft einer melodischen Entwicklung auf ein Ereignis – dem Klang – konzentriert und dadurch einen anderen Energiekomplex, den Kurth wiederum in Anlehnung an die physikalische Terminologie als „*potentielle Energie*“<sup>67</sup> benennt, hervorruft. Bezeichnend dafür ist Kurths Beschreibung der Klänge als „*gespeicherte Bewegungskräfte*“<sup>68</sup>, mit dem Potential, ja sogar der Notwendigkeit, weitergeführt zu werden. Obwohl ein harmonischer Tonkomplex in Kurths Abhandlung aus der flächenhaften (und nicht der chronologischen) Ausbreitung der sublatenten Energien der Melodie resultiert, so bleibt ihm doch die Eigenschaft erhalten und sogar eines seiner primären Elemente, aus sich heraus in einen neuen Klang zu bilden. Im Sinne des obersten Prinzips dieser Theorie, nachdem ein musikalisch-akustisches Ereignis nur die wahrnehmbare Auswirkung der inneren Spannungen ist, erscheint auch Harmonik nur als „*gehörsmäßig gefaßtes (sic!) Bild von gewissen energetischen Strebungen*“<sup>69</sup>. Daraus resultiert, dass sich harmonische Progressionen nicht aus Eigenschaften, welche den realen Klängen zu Grunde liegen, ergeben, sondern den

---

<sup>65</sup> Klang im Sinne von Kombination mehrere Töne, wie 3- und Mehrklänge.

<sup>66</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. 9

<sup>67</sup> Ebd. S. 10

<sup>68</sup> Ebd. S. 10

<sup>69</sup> Ebd. S. 11

Strebungswirkungen und dem Drängen der unterbewussten Spannungsvorgänge folgen. Die sich daraus ergebende Konsequenz für harmonische Entwicklung in der Musik, ist jene, dass die Gestaltung eines Satzes bedeutend liberaler geschehen kann, da durch die Transformation der Energie der Melodie in den Klang auch die Möglichkeiten der Spannungsprogression bzw. -lösung duplizieren, indem sich in Bezug auf den Einzelton verschiedene melodische Linien ergeben, die dabei simultan von Statten gehen. Anders ausgedrückt entsteht durch die Kombination von Melodie und Harmonie als komplexes Spannungsbild eine Vielzahl an Spannungslösungen und dynamischen Kräftespielen, welche Kurth als „*Klangreize*“<sup>70</sup> beschreibt. Aus theoretischer Sicht verwirklicht der Wiener dieses abstrakte Konstrukt von Energiespielen auf die Weise, indem er jedem Ton eines Klanges die Möglichkeit einräumt, auf verschiedenste Art betrachtet zu werden, sei es nun als Grundton, Vorhalt, alterierten Dreiklangston, etc. Die größte Bedeutung für ihn hat allerdings in diesem Zusammenhang die Funktion des Leittones, welche, wie bereits oben erwähnt, jedem Ton eines Klanges zugeschrieben werden kann. Der Leitton fungiert, wie später noch genauer ausgeführt wird, als entscheidendes Moment einer klanglichen Spannungsfortschreitung, indem er die Richtung vorgibt.

Mit diesem Erklärungsansatz von Harmonik geht Kurth insbesondere auf die harmonische Entwicklung der Romantik ein, die sich immer weiter von der Tonalität im klassischen Sinn entfernt bzw. diese erweitert, insbesondere aber dabei natürlich auf die Harmonik Richard Wagners, wie der Titel seiner Harmonielehre zweifelsohne verrät. Allerdings greift hier Kurth retrospektiv altes kontrapunktisches Denken wieder auf, dabei aber nicht auf den satztechnischen Schwerpunkt konzentriert, sondern im Sinne der linearen Entwicklungsdenkweise, abstrahiert als melodischer Fluss. Bereits in einem früheren Werk mit dem Titel „Grundlagen des Linearen Kontrapunkts“ führte der Wissenschaftler den kontrapunktischen Stil auf energetisch-melodischen Fluss zurück. Dieses Theorem griff er dabei in dem hier behandelten Werk wieder auf und legte es auf die romantische Harmonik um, indem nicht diese Ausgangspunkt des energetischen Flusses bildet, sondern die melodische Komponente der Musik also die treibende Kraft repräsentiert. Harmonik konstituiert sich in gewisser Hinsicht erst durch die Simultanität von Melodie(n), auch wenn sie in weiterer Folge ein eigenes musikalisches Element bildet.

---

<sup>70</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. 10

Ein einzelner Klang sowie dessen harmonisch-energetische Grundlagen bilden für Kurth noch keine musikalische Form, erst durch die „*akkordlichen Verbindungswirkungen*“<sup>71</sup>, die eben durch voranschreitende harmonische Veränderung entstehen, und sozusagen die Fusion von kinetischer Energie (die melodische Linie) mit potentieller Energie (die Kräftewirkungen von Klängen) bilden, entsteht, was Kurth mit „*musikalischen Inhalt*“<sup>72</sup> tituliert. Der entscheidende Aspekt dieses psychologisch-theoretischen Ansatzes besteht dabei darin, dass nicht die realen Klänge sowie, die einzelnen Töne der Melodie die Grundlage für Musik sind, sondern der dynamische Prozess der Veränderung zwischen zwei und mehreren Klängen/Tönen, der durch seine Abstraktheit allerdings real nicht zu fassen ist.

In weiterer Folge gilt es daher nicht, bei musikalischen Analysen und theoretischen Konzepten, nur Aufzählungen von Klangbezeichnungen sowie funktionstheoretische Beziehungen zu bleiben, vielmehr bedarf es der Erfassung der energetischen Verbindungen zwischen den Klängen. Natürlich war sich Kurth der Tatsache durchwegs bewusst, dass fest etablierte musiktheoretische Begriffe eine Verwerfung und Änderung nicht dulden, sowie auch für seine Ausführungen unerlässlich sind, allerdings dienten sie nur als Mittel zum Zweck, um daraus energetische Verbindungen abzuleiten. Dabei muss von eben jenem von Kurth geprägten energetischen Konzept ausgegangen werden, welche energetisch wirkungsvollere und wirkungsärmere, aber auch spannungserzeugende sowie -lösende Klangverbindung kennt. Damit ist klar, dass hier theoretische mit ästhetischen Betrachtungsweisen vermengt und zu einem Theorem zusammengefasst werden. Abschließend bleibt noch zu erwähnen, dass Kurth den Versuch unternimmt, dieses energetische Konzept auch auf Musik und Kompositionstechniken vor dem 19. Jahrhundert umzulegen. Einerseits geschieht dies in früheren Werken und Schriften<sup>73</sup> aber auch kurz in dem hier behandelten Werk<sup>74</sup> mit Äußerungen über Kontrapunkt und die Polyphonie der alten Musik. Allerdings sieht er in der Harmonik des 19. Jahrhunderts als die ideale Verwirklichung der inneren unbewussten Energieströme. Wie genau sich innere Kräftespiele in äußerlichen Klängen

---

<sup>71</sup> Ebd. S. 11

<sup>72</sup> Ebd. 2. Auflage S. 11

<sup>73</sup> Siehe zum Beispiel „Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie“ Bern 1917

<sup>74</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. 13

verwirklichen und welche Klänge und Klangverbindungen sich in Bezug auf andere als energiereicher erweisen, soll hier Gegenstand genauerer Betrachtungen sein.

### 2.3. Vergleichende Gegenüberstellung:

Halm, im ästhetischen Sinne Anhänger absoluter Musik und ein Riemann-nahe Theoretiker auf der einen Seite, Kurth der Psychologe und Historiker auf der anderen Seite greifen beide den im 19. Jahrhundert zu einem weltumfassend-mutierten Begriff „Energie“ im Zuge ihrer theoretischen, ästhetischen und analytischen Auseinandersetzung mit der Kunstform „Musik“ auf. Wie nun die Gegenüberstellung ihrer einleitenden und grundlegenden Expositionen in ihren Theorien offenlegen wird, so können ihre Lehren wegen ihrer teilweise grob differenten Denkmuster keineswegs nur aufeinander bezogen werden, obgleich sie eine gewisse Anzahl an Berührungspunkten und kleine Überschneidungen aufweisen.

Sowohl Halm als auch Kurth beginnen ihre Arbeiten mit Leitsätzen, die entscheidend ihre aufgestellten Theorien prägen und bereits die Richtung und Grundlagen erahnen lassen. Die historisch-philosophische Feststellung vom chronologischen Primat der Harmonie über die Melodie als auch die immer wiederkehrende Auffassung von Musik als Organismus offenbart bereits zu Beginn Halms Denken über Musik, in dem er dieses als etwas Eigenständiges, Absolutes, dessen Existenz oder Entstehung nicht den menschlichen Geist bzw. Verstand benötigt, begreift. Musik wird daraus in logisch resultierender Konsequenz nicht *erfunden*, sondern *gefunden*<sup>75</sup>, womit aber der Halm'schen Theorie in gewisser Weise ein dogmatischer Beigeschmack eingemengt wird. Kurth hingegen legt seinen theoretischen Grundstein allerdings auf einem anderen Gebiet, der Psychologie. Mit „*Harmonien sind Reflexe aus dem Unbewußten*“<sup>76</sup> lässt er von Beginn an keinen Zweifel daran aufkommen, aus welcher Richtung er sich dem prinzipiellen Aufbau von Musik zu nähern gedenkt. Mit der Annahme des menschlichen Bewusstseins (und Unterbewusstsein) als Schöpfer, als bedingender Faktor für Musik an sich rückt Kurth den menschlichen Geist in den Mittelpunkt seiner Theorie und baut damit seine Theorie auf gänzlich anderen Säulen

---

<sup>75</sup> siehe Siegfried Schmalzried – „Von form & Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze“ S.22

<sup>76</sup> siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S.1

auf, als dies Halm in seiner Harmonielehre macht. Zu relativieren gilt hier, dass Kurth keine Wahrnehmungsmechanismen zu beschreiben versucht, sondern Bewusstsein und Unterbewusstsein als eine Art metaphysische Ebene versteht, in der Energiezustände und Bewegungsvorgänge herrschen, die wiederum durch akustische Reize in die Musik einfließen und diese erst zur Musik erheben.

Obwohl beide theoretische Ansichten auf gänzlich unterschiedlichen Bereichen fußen, so besitzen sie doch Gemeinsamkeiten, die auf ähnliche Denkmuster bzw. womöglich ähnliche historische Beziehungen schließen lassen. Welche Grundlage bzw. Ausgangspunkte beide Theoretiker auch nun immer benützen, so lässt sich (fast) von Grund auf eine definitorische Gemeinsamkeit erkennen, nämlich die fundamentale Auffassung von Musik als Bewegung, die wiederum durch Energie bedingt wird. Beide Autoren schreiben nämlich der Kunstform Musik die ästhetische Verwirklichung keineswegs den realen akustischen Erscheinungen (wie dem Ton, dem Klang, dem Rhythmus etc.) zu, sondern die Veränderung in der Bewegung (die Melodie, die harmonische Progression, der harmonische Rhythmus) lässt erst das entstehen, was gemeinhin als Musik erachtet wird. Doch auch wenn sie im Bezug auf Musik als Bewegung, als dynamischer Prozess übereinstimmen, so unterscheiden sich die beiden Theoretiker dennoch in vielen Bereichen. Nicht nur in der Auffassung in Bezug auf die Ebene, in der sich Musik grundlegend konstituiert, gibt es eine wesentliche Diskrepanz, wie der weitere Verlauf dieses Kapitels zeigen wird, sondern durchaus auch in der generellen Auffassung des Verhältnisses von Harmonie und Melodie sowie dessen Auswirkung im Bezug auf den Form-Begriff.

Rafael Köhler, der sich in seinem Aufsatz „*Energetische Musiktheorie nach 1900*“<sup>77</sup>, mit den energetischen Theoremen von Halm und Kurth auseinander setzt, legt Halms Auffassung von harmonisch-melodischer Konzeption historisch auf eine Entwicklungslinie mit Hugo Riemann (diesem nachfolgend), indem er in entfernter Weise die formbildende Funktion von Harmonik annimmt<sup>78</sup>, allerdings diese auf eine energetische Grundlage im Sinne einer Bewegungsanalogie stellt. Durchaus lassen sich in Halms Theorie starke Konnexion mit Riemann erkennen, vor allem was die Bedeutung der Kadenz innerhalb der theoretischen Ausführungen betrifft. (Beide sehen die Kadenz in ihrer harmonischen und satztechnischen Konzeption als repräsentativ für musikalische Form an sich). Anders als Riemann rückt Halm aber

---

<sup>77</sup> siehe Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 37: „Natur & Geist – energetische Form in der Musiktheorie“, S. 175, Stuttgart 1996

<sup>78</sup> Ebd. S. 180 Kapitel „Bewegungskräfte und Energien in der Musiktheorie August Halms und Ernst Kurths

den Vorgang der harmonischen Verbindung sowie der Bewegung innerhalb der Kadenz in den Mittelpunkt seiner Überlegungen und nicht die einzelnen Klänge an sich,<sup>79</sup> die ja bekanntlich für sich betrachtet noch nicht Halms Auffassung von Musik entsprechen. Wie Köhler treffend formuliert, geht es Halm „weniger um eine Systematik von Klängen als um unterschiedliche Formen von Klangbewegungen“,<sup>80</sup> womit zweifelsohne eine Verlagerung vom theoretischen Schwerpunkt aus dem rationalistischen Bereich auf eine empirisch-sinnliche Ebene einhergeht. Diese Auffassung bringt dabei eine entscheidende begriffliche Prägung von Harmonie mit sich, indem nun der eigentliche Klang in seiner Konstitution an Bedeutung einbüßt und im Kontext der dynamischen Verbindung zu einem anderen Klang erst seine Bedeutung erhält und zur Musik erhoben wird. Wie die einleitende Exposition von Halms Verständnis von Musik als dynamischer Prozess zeigte, versteht der Deutsche Musik erst in der Bewegung von Harmonie (in der Veränderung der Klänge) verwirklicht, womit die Harmonik im Eigentlichen die Grundeigenschaft zur Bewegung in sich trägt (man denke hier zurück an Halms Postulate des Quintfalles als Axiom der Bewegung einerseits und des immanenten Dranges zur Progression jedes Klanges andererseits). Die Melodie im Gegenzug erwächst quasi aus der latenten Harmonik, auch wenn diese im realen Sinn nicht vorhanden sein mag. Hier gilt es allerdings einzuwenden, dass die Melodie keineswegs unter der „Herrschaft“ der Harmonik steht, denn Halm gestattet dieser durchaus Freiheit in ihrer Konstitution, sofern dies im tonalen Raum geschieht. Dennoch bleibt Harmonik immer die Grundlage der dynamisch energetischen Ausprägung von Musik, indem nur der Klang den energetischen Charakter zur Fortentwicklung der Musik in sich trägt und die Melodie sich als einfachste dynamische Ausprägung darin bewegt. Kurth, im Gegensatz dazu, steht in seiner Auffassung dem diametral gegenüber. Nicht die Harmonik ist für ihn Träger der Dynamik musikalischer Progression, sondern die Melodik als Inbegriff der Bewegung. So versteht Kurth auch Harmonie im Gegensatz zu Halm nicht primär als eine Einheit bzw. etwas eigenständiges, der Melodie hinzutretend, sondern als Simultankonzeption von Melodik. Diese leitet somit die energetische Kraft aus der Bewegung in den Klang und stattet sie so mit potentieller Energie aus, die sich für Kurth wiederum in der „Färbung“ des Klanges äußert. Doch wäre wohl die Charakterisierung von Harmonik als eine Art „gebündelte

---

<sup>79</sup> Ebd. S. 181

<sup>80</sup> Ebd. S. 181

Melodie“ zu einfach, denn Kurth betrachtet einen Klang durchaus auch als etwas Eigenständiges, indem er ihn im Sinne der Verschmelzungstheorie Carl Stumpfs<sup>81</sup> die Verbindung zu einer Einheit zuschreibt und in der Verbindung mit anderen Klängen zu einer Art melodischen Harmonik erhebt. Der Klang ist somit ein Teilmoment einer weiterentwickelten, erhöhten Melodik, die aus sich heraus ebenso, analog zur Melodie, Strebungswirkung besitzt<sup>82</sup>. Somit verfügt auch bei Kurth ein Klang, wie bei Halm, über den Drang zur harmonischen Veränderung, mit dem Unterschied des dafür zugrunde liegenden Prinzips.

Diese beiden einander unterschiedlichen Denkweisen von der dynamischen Grundlage der Musik spiegelt sich ebenso in der daraus resultierenden musikalischen Ebene der Form wieder. Obgleich beide Theoretiker Energie als Grundlage für musikalische Manifestation angeben, so unterschiedlich sehen sie die Auswirkung dieses Prinzips auf die großformale Anordnung eines Werkes. Halms Denken darüber wird dabei maßgeblich von den Begriffen „Organismus/Leben“ und „Kadenz“ bestimmt. Wie bereits zu Anfang erläutert, setzt Halm dabei die Melodie gleich dem Leben und die Harmonie gleich dem biologischen Organismus. Interessant in dieser Analogie ist dabei weniger die Egalisierung von Leben mit Melodie sondern vielmehr jene der Harmonie-Organismus Verbindung. Auf diese Art proklamiert er Harmonie als etwas funktionelles, und nicht wirklich Eigenständiges, da ein Klang in diesem Zusammenhang nur ein Teil eines Ganzen darstellt, welches ohne den Zusammenhang zum Ganzen „Organismus“ keine wirkliche Aufgabe hätte. Organismus muss hier allerdings in diesem Zusammenhang zudem metaphorisch verstanden werden, denn Halm meint darunter zweifelsohne jene dem biologischen entthobene organische Eigenschaft, in der alle Elemente in Verbindung und Austausch zueinander stehen. Legt man dieses Charakteristikum auf den „Organismus“ Musik um, so ergibt sich daraus eine interessante Annahme: In Musik (üblicherweise als „Zeitkunst“ bezeichnet) wird bis zu einem gewissen Grad eben der zeitlich lineare Verlauf aufgehoben, indem in gewisser Hinsicht alle Abschnitte, sowohl in harmonischer als auch melodischer Hinsicht, zeitlich rückwirkend aber auch vorauswirkend, in Verbindung stehen. Die zeitliche Abfolge wird somit in einen

---

<sup>81</sup>Die Verschmelzungstheorie Stumpfs erklärt mit dem Begriff „Verschmelzung“ ein „Verhältnis zweier Empfindungsinhalte, die nicht eine Summe, sondern ein Ganzes bilden.“ Ein Klang als quasi simultan geführte Melodie wird damit zu mehr als nur „Melodie“, und trägt einen eigenständigen energetischen Charakter.

Für die genauere Bedeutung der Verschmelzungstheorie siehe Carl Stumpf – „Tonpsychologie“ S. 128

<sup>82</sup> Genauerer dazu folgt in den weiteren Kapiteln, die Kurth und besonders seine energetische Funktion des Leittons behandeln.

Raum projiziert, um dieser Wirkungszusammenhang zu ermöglichen. Exemplarisch dafür steht die Kadenz im Sinne Riemanns, mit der er, wie spätere Ausführungen noch zeigen werden, die reinste und elementarste aller formbildende musikalische Verbindung exemplifiziert.

Jenes übergeordnete formale Prinzip, welches den Organismus Musik in sich geschlossen ordnet, findet Halm schließlich in der Tonalität, durch welche das Harmonie-immanente Streben überwindet und so quasi den organischen Kreis schließt.

Die Kadenz fungiert somit als Schablone übergeordneter formaler Bildung eines Stückes, sowie als energetisch-organisches Konstrukt, welches in seiner Erscheinung die kleinste und somit organischste Form bildet. Siegfried Schmalzried beschreibt in seiner Monographie „August Halm – Von Form & Sinn der Musik“<sup>83</sup> Form in der Art, dass „*alle tonartlichen Zusammenhänge [innerhalb eines Werks] ... einer ins Große projizierten Kadenz [gleichen]*“<sup>84</sup>. Zu dem Formbegriff Halms bleibt schließlich noch anzumerken, dass sich dahinter ein ästhetisches Moment verbirgt, denn wie Siegfried Schmalzried anmerkt, stellt die Geschlossenheit der Form, sowie die logische Verbindung der einzelnen Elemente innerhalb eines Werkes zum Ganzen die Bedingung für den kunstvollen Gehalt von Musik dar: „*Je mehr Einzelmomente für ihren Zweck, das Ganze, da sind, desto gelungener ist die Form.*“<sup>85</sup> Zusätzlich bedeutet dieser Blickwinkel auf Musik eine Gleichsetzung von Form und Inhalt, denn jedes Element innerhalb des Werks dient der Geschlossenheit der Form. Der Bezug auf den absoluten motivisch-thematischen Stil der Wiener Klassik ist hier wohl kaum mehr zu leugnen.

Kurth hingegen fasst der Formbegriff keineswegs als in sich geschlossenes System auf, wie es der Organismus-Begriff suggeriert, obgleich er durchaus der Musik keineswegs absolute Freiheit gewährt. Vielmehr versteht er formale Bildung als etwas passiv entstehendes, nicht als übergeordnetes Prinzip. Form entsteht aus der Konsequenz des energetisch-dynamischen Flusses einerseits, aber auch durch die aus der Melodie erwachsende Harmonik andererseits, wobei eine chronologisch rückwirkende Beziehung innerhalb eines Werkes bzw. eine Beziehung zum Ganzen sekundäre Bedeutung trägt. Nicht der übergeordnete (tonale) Zusammenhang bedingt in Kurths energetischer Ästhetik die logische Nachvollziehbarkeit

---

<sup>83</sup> Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1978

<sup>84</sup> siehe S. Schmalzried – „August Halm – Von Form & Sinn der Musik“ S. 22

<sup>85</sup> Ebd. S. 19

großformaler Beziehungen sondern die Schaffung und Lösung von Spannungen, welche unterbewussten Energiebewegungen entsprechen und die sich aus der Verbindung von Melodik zur Harmonik ergeben. Doch dies bedeutet keineswegs die Negation formaler Abschnitte, denn eine Art formale Gliederung innerhalb der Musik findet durchaus statt. Diese ergeben sich aber aus jenen beiden musikalischen Charakteristika, die Kurth mit kinetischer und potentieller Energie tituliert. Kinetische Energie, der Bewegungseindruck der melodischen Linie<sup>86</sup>, auf der einen Seite steht für den unbedingten Entwicklungsdrang von Musik, während auf der anderen Seite potentielle Energie als dessen Gegenstück auf den Klang/die Harmonik, die den Spannungszustand einer musikalischen Momentaufnahme bedeutet, bezogen ist. Die kinetische Bewegungsenergie wird in der Harmonik in den Moment geleitet und auf diese Weise zur potentiellen Energie transferiert. Dadurch ergeben sich innerhalb eines musikalischen Werkes strukturelle Punkte, welche im energetischen Sinne spannungsreicher bzw. spannungsärmer sind und somit formale Höhepunkte oder Ruhepunkte bilden und in gewissem Sinne eine formale Gliederung erzeugen.

Anzumerken bleibt hier, dass zwar die Klänge als Ausprägung potentieller Energie formale Bezugspunkte bilden, dahingegen die Melodie als kinetische Energie den Platz als formbildende Kraft einnimmt. Helga de la Motte-Haber dazu: *„Die kinetische Bewegungsenergie der Melodie, die sich in taktmäßig freien Bildung unmittelbar äußert, ist strömende Kraft, in der ein Werden und Andrängen zur Form liegt.“*<sup>87</sup>

Ein weiterer wesentlicher Aspekt des Kriteriums formaler Bildung, der bis jetzt noch keine Erwähnung fand, ist der Aspekt der Schwerkraft, den Kurth ebenso zu einem zentralen Begriff für die die Konzeption von Klängen macht<sup>88</sup>. Wie oben erwähnt entsteht musikalische Gliederung aus einem Wechsel von kinetischer zu potentieller Energie und wieder zurück, dabei harrt der Vorgang dieses Wechsels allerdings noch einer Erklärung. Hier tritt nun das Prinzip der Schwerkraft hinzu, welche dem Ton oder Klang an sich zugesprochen wird und das eine Konvertierung von kinetischer zu potentieller Energie ermöglicht. Damit einher geht auch der Begriff der Verschmelzung, die dem Klang als zu einer Einheit verbundenen Tonkomplex

---

<sup>86</sup> Melodische Linie bedeutet in diesem Zusammenhang die sukzessive Konzeption von Tönen als Einheit und bildet somit einen übergeordneten Terminus für die zeitliche Abfolge von Musik.

<sup>87</sup> H. de la Motte-Haber in „Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth“ S.297

<sup>88</sup> Die Begriffe Schwerkraft und Gravitation treten zwar in seiner Harmonielehre äußerst selten auf, allerdings sind sie zentrale Kategorien in seiner Habilitationsschrift „Die Voraussetzungen der theoret. Harmonik und der tonalen Darstellungssystem“, welche durchwegs bereits als Schrift angesehen werden kann, auf dem spätere Werke von Kurth aufbauen.

begreift. „Erst durch die musikalische Ausdrucksqualität der Schwere, die sinnlich und unmittelbar wahrzunehmen ist, erhält die musikalische Bewegung ein Gegengewicht. Die Verschmelzung [mit ihrer zu Grunde liegenden Schwerkraft] begründet deshalb den energetischen Formbegriff Ernst Kurths“,<sup>89</sup> formuliert Rafael Köhler dieses Prinzip aus. Diese Gravitationskraft, als Gegenpol zur Bewegungsbedürftigkeit der Melodie, etabliert auf diese Weise Ruhepunkte im musikalischen Verlauf und erzeugt dadurch formale Gliederungseinschnitte. In dieser Ausformulierung scheint allerdings ein scheinbarer Widerspruch zu H. de la Motte-Habers formbestimmendem Element zu liegen, die dies wiederum in der Melodik beheimatet sieht. Doch schließt sich dies den Ansatz Köhlers keineswegs aus, sondern ergänzt diesen in gewisser Hinsicht. Während H. de la Motte-Haber nämlich die kinetische Kraft der Melodik sozusagen als die Dynamik der Form definiert, die die freie Verbindung zwischen musikalischen Strukturpunkten bedeutet, betrachtet Köhler die in den Klängen vorhandenen Schwerkraft als energetische Ausprägung eben dieser Strukturpunkte. Obgleich aber nun die kinetische Melodik Form erzeugt, so sind es letztendlich doch die potentiellen Klänge, die die Form als Struktur sinnlich greifbar machen.

Nun stellt Kurths Zugang zu formaler Bildung einen gänzlich anderen Ansatz als bei Halm dar. Halm bezieht ein Formschema aus der tonalitätsbestimmenden Kadenz, und gibt der Tonalität als Konsonanz sublimarer Art die absolute Gewalt über die Formkonzeption. Durchaus spielt dabei die Schwerkraftsanalogie wie bei Kurth eine Rolle, denn Tonalität, repräsentiert durch die Tonika, den tonartbestimmenden Grundklang, wird eben nur dadurch erreicht, dass die Anziehungskraft des Tonikaklangs quasi dem natürlichen Progressionsdranges jedes Klanges für sich entgegenwirkt. Bei Halm bildet im Unterschied zu Kurth allerdings die Tonart den Gravitationsmittelpunkt, während Kurth jedem Klang an sich Schwerkraftspotential zuschreibt und so eine formal freiere Gestaltung erlaubt. Durchaus bedient sich Kurth in seiner Theorie dem Konzept Tonalität, allerdings sieht er sie nicht als ein Alles ordnendes Prinzip, sondern (wie die späteren Darstellungen von Dur, Moll und Harmonik im erweiterten Sinn zeigen werden) als im Hintergrund gedachtes Prinzip, welches nur einen formalen Ausgangspunkt und nicht den Rahmen bildet und dafür wiederum gegenüber der energetisch-linearen Verbindung im Bezug auf Formbildung das Nachsehen hat. Dass sich Kurth und Halm in ihrer Auffassung von

---

<sup>89</sup> siehe R. Köhler – „Energetische Musiktheorie nach 1900“ S. 188

Form so grundlegend unterscheiden, zeigt zudem die unterschiedliche Positionierung der Ebene des energetischen Potentials von Energie in Musik, sowie aber auch die von ihnen behandelte Musik, an der sie ihre Prinzipien entwickelten. Während sich Halm einerseits an der sogenannten absoluten Musik der Wiener Klassik mit ihrem motivisch-thematischen Stil orientierte, diese als energetisch vollendet betrachtete, legte Kurth seinen qualitativen Schwerpunkt auf die romantische Musik mit ihrer Entwicklung hin zum Aufbrechen von Tonalität, der zunehmenden komplexeren Klangstrukturen und der daraus resultierenden Ästhetik. (Vor allen ist hier Wagner zu nennen, den er auch in den Titel seiner Harmonielehre integrierte.) Umso erstaunlicher ist allerdings dabei die Tatsache, dass beide hohe Bewunderung für Anton Bruckner hegten, indem sie ihm eine hohe Kunstfertigkeit in dessen Kompositionen in Bezug ihre energetische Wirkung bescheinigen.

Zusammenfassend lässt sich über Verbindung von Halms und Kurths Theorien folgendes sagen: Obgleich sich beide den Begriffen Energie und Dynamik in ihren Lehren verschrieben haben, so gibt es doch wesentliche Unterschiede in ihrer Anwendung und Übertragung auf die Kunstform Musik, aber auch einige Gemeinsamkeiten, die zwar nicht unbedingt eine direkte und eine nachfolgende Beziehung , zumindest aber eine Verwurzelung beider in selben oder ähnlichen Gedankengut vermuten lassen, was wiederum eine Verbindung beider zu selben Theoretikern, Philosophen und anderen Spezialisten verschiedener Gebiete stark annehmen lässt.

### 3. Energetische Grundlagen der Dur-Tonalität

#### 3.1. Halm – „Das Dur-Geschlecht“

Zu Beginn seines Werkes widmete sich Halm vor allem anderen zuerst dem tonalen Geschlecht Dur, anhand welchem er beginnt, wesentlichsten Grundgedanken über Musik, sowie deren energetische Grundlagen an tonsatztechnischen Prinzipien zu exponieren. Dabei findet er in der klassischen Kadenz eine grundlegende Form, welche er als die elementare musikalische Konzeption, in der sich der Übergang vom reinen Klang zur tatsächlichen Musik vollzieht, erkannte. Bereits an dieser Stelle führt Halm erneut ein entscheidendes Paradigma seiner Theorie ein, nämlich das der energetischen Kunstform „Musik“. Ein simpler Dreiklang, welchen er zwar als „*Axiom der Harmonie*“ betrachtet, erhält bei Halm dabei noch keineswegs den Status „Musik“. Dafür entbehrt dieses Element ein entscheidendes Moment (wenn nicht das Wesentlichste), nämlich die dynamisch harmonische Veränderung. Diese Bedingung formuliert Halm vor allem mit dem Leitsatz *„Die Musik ist ihrem Wesen nach Dissonanz, nämlich Leben und Bewegung, freilich Bewegung, die zur Ruhe führt, nicht aber das Beharren in der Ruhe!“*<sup>90</sup> aus und wirft damit gleich zu Beginn seiner Ausführungen dem Leser ein alles prägendes Postulat entgegen, welches natürlich einer genaueren Auseinandersetzung bedarf. Als erstes sei hier der Begriff „Dissonanz“, den Halm in diesem Werk in zweierlei Hinsicht verwendet, genauer analysiert. Zum einen beschreibt es ein akustisches Klangcharakteristikum eines Intervalls, das akustisch-qualitative Pendant zur Konsonanz, zum anderen (und dies ist die weit komplexere Verwendung) aber erfährt es bei Halm eine Abänderung zu einem dynamischen Begriff, mit dem er den generellen Fortführungsdrang jedes Klanges bzw. dessen Bedürfnis zur energetischen Lösung charakterisiert. Klar ist, dass hier der dynamische Begriff in gewisser Weise aus dem den Klang charakterisierenden erwächst und so ein Teilmoment des anderen bildet. Denn historisch gesehen galt eine akustische Dissonanz<sup>91</sup> lange Zeit in der Regel für auflösungsbedürftig (auch weil sie in gewissem Sinne eine Spannung bedeutete, die nicht am Ende eines Formabschnittes auftreten durfte), wodurch eine satztechnische Fortführung impliziert ist. Halm abstrahiert allerdings das Prinzip der Dissonanz, wie

---

<sup>90</sup> Ebd. S. 14

<sup>91</sup> Dissonanz stellt hierbei keinen allgemeinen Begriff dar, sondern ist auf die Bedeutung im Kontext der verschiedenen musikalischen Epochen zu verstehen.

erwähnt, zu einem dynamisch-metaphysischen Begriff, indem er ihn für die Beschreibung des Fortschreitungsdrang eines Klanges benützt, wobei er diese Eigenschaft jedem Klang diagnostiziert, worunter ja auch im akustischen Sinne konsonierende Klängen fallen. Wie sich allerdings im Lauf von Halms Harmonielehre herausstellt, lässt sich die grundlegende Neigung eines Klanges zur Dissonanz durchaus überwinden und zu einer dynamischen Konsonanz führen (die er dann als dynamischen Ruhepunkt deklariert), um damit formale Einheit zu ermöglichen. Die Problematik dieses Theorems dürfte wohl sofort ins Auge stechen, denn gemäß dem Postulat der Musik als wesentlich dissonant würde eine dynamische Konsonanz einen Klang für den Organismus Musik disqualifizieren. Wie sich später zeigen wird, rückt Halm diesem Problem mit dem übergeordneten Formbegriff der Tonalität zu Leibe, welcher aber den bitteren Beigeschmack trägt, dieses Paradox nicht zu lösen, sondern lediglich durch die Erweiterung einer neuen Ebene zu umgehen.

Dieses Problem einer widersprechenden Doppeldeutigkeit besteht auch im nächsten Part des oben gebrachten Leitsatzes, der Metapher von „Leben und Bewegung“, der Bewegung zur Ruhe, allerdings „nicht das Beharren in der Ruhe“. Dies stellt den Versuch einer Verbildlichung musikalischer Progression dar, die allerdings weitere Unklarheiten in Halms Begriffsbildung aufzeigt und somit ebenso einer genaueren Fundierung bedarf. Zum einen weist dieses Postulat darauf hin, dass Halm im dynamisch musikalischen Verlauf eine Divergenz im energetischen Fluss annimmt, denn wenn sich musikalische Progression zwangsläufig zu einem Ruhepunkt hinbewegen sollte, in diesem aber keinen Abschluss findet, so besteht durchwegs noch kein tatsächlicher Ruhe- bzw. Endpunkt. Somit bleibt offen, inwieweit nun tatsächlich jemals ein formaler Abschluss innerhalb eines Werkes gefunden werden kann. Zudem gibt diese Deutung jenes Theorem zu einem gewissen Grad einer theoretischen Willkür preis.

Die Musik, explizit die Harmonie, verlangt also in Halms Ästhetik die generelle Fortführung, die Veränderung und die Weiterführung. Diese Prämisse in Verbindung mit der Bezeichnung von Musik als generell „dissonant“ (im energetischen Sinne) wird dabei primär auf den Akkord, im Speziellen auf den klassischen Dreiklang an sich angewendet. Halm sieht dabei in einem einfachen Dreiklang bereits den Drang und das energetische Potential, in einen anderen Klang fortgeführt zu werden. (Wichtig zu erwähnen hierbei ist, dass Halm einen Klang nicht als Summierung einzelner Töne sieht, sondern als eine Einheit, welche sich eben in Elemente

aufspalten lässt, dadurch allerdings den energetischen Charakter verliert<sup>92</sup>. In jedem harmonischen Wechsel steckt somit das Prinzip der Dissonanz-Konsonanz-Auflösung, welche die Satztechnik über Jahrhunderte geprägt hatte, hier allerdings mit dem Unterschied, dass der dem dissonanten folgenden Klang ebenso dissonant ist, womit sich eben das von Halm erwirkte Paradoxon „zur Ruhe führend, nicht aber das Beharren in dieser Ruhe“ ergibt, welches bedeutet, dass in dynamischer Hinsicht einem Klang gleichzeitig konsonante und dissonante Bedeutung zugeschrieben werden kann. Eine (vermeintliche) Lösung dafür findet Halm später, in dem übergeordneten Prinzip der Tonalität. (Inwieweit dies ein Problem darstellt, soll in weiteren Verlauf geklärt werden.) Ein Dreiklang hat somit in diesem Sinn gleichzeitig lösenden und ruhenden Charakter, aber auch in sich selbst den weiterstrebenden, dissonanten Drang. Halm ist sich aber in seiner Harmonielehre, die auf der Abgeschlossenheit eines Organismus beruht, dieser Problematik bewusst, und versucht, dieses durch folgende energetische Entwicklung zu lösen. Einen endgültigen, formal abschließenden Ruhepunkt sieht Halm nur durch eine Exposition von Gegensätzen erreicht: *„Die Einheit muss durch Gegensätze gewonnen werden, sie muss Resultat sein“*<sup>93</sup>. Dieser Gegensatz besteht dabei primär durch die Etablierung eines energetisch-harmonischen Flusses, dessen Negierung durch die Überwindung seiner natürlichen Tendenz<sup>94</sup>, seiner dissonanten Strebungswirkung, und der darauffolgenden Rückkehr zum energetischen Ruhepunkt. Anders ausgedrückt, erst nachdem innerhalb einer harmonischen Progression genügend energetisches Potential (durch erhöhte Spannungserzeugung) aufgebaut wurde, kann die Dissonanz des letzten Klanges überwunden und somit mit der Lösung in ein sozusagen „niedrigeres Energielevel“ ein absoluter Ruhepunkt erzeugt werden. Halm exemplifiziert dies in der musikalischen Konstitution der Kadenz, welche für ihn sozusagen als *„die primitivste [Form] von Musik“*<sup>95</sup> diesem Prinzip in ursprünglichster Form folgt.

Mit der genaueren Auseinandersetzung der Klangverbindung der Kadenz und der Präsentation von Klangbeispielen beginnt der Theoretiker daraufhin, seine vorher postulierten abstrakten Schilderungen über Kräftewirkung in der Musik und

---

<sup>92</sup> Halm verweist Hier auf die Obertonreihe eines Tones, welche diesen definiert und durch deren Kombination eben erst einen Ton ausmacht – „das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“, siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 7-8

<sup>93</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S.14

<sup>94</sup> Was darunter gemeint ist, wird in der genaueren Betrachtung der Kadenz erklärt.

<sup>95</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 14

besonders in der Kadenz zu konkretisieren. Als erstes eröffnet er damit, die Kadenz in ihre vier harmonischen Bestandteile aufzugliedern. In seiner Einzelbetrachtung unterscheiden sich die Dreiklänge der Kadenz lediglich in deren Lage, im Bezug auf Intervalle und Klangcharakteristik an sich gibt es keine Divergenz. In dieser Weise und für sich betrachtet erzeugen diese Klänge dabei noch keine Musik, erst durch ihre Integration in einen harmonischen Bewegungsablauf (den hier die Kadenz darstellt) bilden sie ein komplexes harmonisches Konstrukt, dass zu einem Ganzen verschmilzt und zu einem organischen Komplex wird, welches in gewissem Sinne mehr zu sein scheint als die Summe seiner Teile (man erinnere sich an Halms Erklärung des Dreiklanges, welchen diesen als geschlossene Einheit deklariert). Nur durch die Verbindung der Klänge wird der dynamische Prozess, welchen Halm als den Inbegriff von „Musik“ betrachtet, ermöglicht. Den idealen harmonischen Schritt, in dem der sublimen energetische Drang von Musik in seiner reinsten Form von staten geht, präsentiert Halm im Quintschritt, spezifischer, im Quintfall. Deklarierte Halm zu Beginn des ersten Kapitels den Dreiklang als „Axiom der Harmonie“, fasst er in Analogie dazu den Quintfall im Zuge der Kadenz als „*Axiom der Bewegung*“ auf. Hier tritt erstmals eine neue Bedeutungsebene in Halms energetisches Konstrukt hinzu, nämlich die Vorstellung einer räumlichen Bezugsebene, wie sie eben der Begriff „Fall“ suggeriert.

Darunter allerdings lediglich die stimmtechnische Sprung der Melodielinie des Basses oder die Fortschreitung eines gesamten Akkordes (was Halm sowieso von Vornherein ausschließt – dazu allerdings später) um einen Quintschritt in der diatonischen Skala nach unten zu verstehen (z. B.: vom C-Dur Dreiklang zum F-Dur Dreiklang), würde eine Fehlinterpretation des Begriffs, wie Halm ihn verwendet, bedeuten. Vielmehr fasst Halm diesen Terminus auch als Fall zu einem in gewissem Sinn energetisch niedrigeren Level auf, die dabei die natürlichste aller harmonischen Fortschreitung, welche sich „ohne Aufwand von Energie ergibt“<sup>96</sup>, darstellt. Ob nun die Harmonie auf dem Dreiklang eine Quinte tiefer oder eine Quarte höher voranschreitet (Halm betrachtet hier die Intervalle Quinte und Quarte als gleichwertig), spielt dabei keine Rolle. Dieses dynamische Bewegungsprinzip offenbart dabei zweite entscheidende Denkweisen Halms. Zum einen zeigt dies das energetisch-dynamische Charakteristikum der Musik in einer symbiotischen Beziehung zur akustischen Erscheinung der Musik. Denn aus dem Klang an sich

---

<sup>96</sup> Ebd. S. 17

erwächst der Drang und die Strebung (die Dissonanz) zur Bewegung, die daraufhin den natürlichen Quintfall heraufbeschwört, um auf diese Art die Spannung zu lösen, wobei allerdings dem darauffolgenden Lösungsklang wiederum der Drang zur Progression immanent ist. Zum anderen abstrahiert der Theoretiker auf diese Weise die harmonisch-melodische Fortschreitung und gibt den einzelnen Klangverbindungen qualitative Wertungen, welches er als „*das innere Verhältnis des Bedingenden und Abhängigen, des Bewegenden und der Ruhe*“<sup>97</sup> bezeichnet. Der Quintfall ist somit jene Klangverbindung, in der sich das Prinzip des von einem energetisch geladenen Klang (wobei es sich im Eigentlichen um jeden Klang handelt) zu dessen Ruhepunkt, in gewissem Sinne der Auflösung der Energie, am besten verwirklicht. Dem diametral gegenüber steht für Halm der Quintstieg (oder Quartfall), welcher eben den größten energetischen Aufwand bedingt bzw. die Wirkung des energetischen Aufwandes erzeugt. Eine logisch nachvollziehbare Erklärung für diese Behauptung liefert Halm an dieser Stelle dabei nicht, lediglich die Charakterisierung dieser Klangverbindung als „*energischer*“<sup>98</sup> bringt er an, welche aber selbstverständlich nur eine subjektive Hörerfahrung darstellt und einer systematischen Grundlage entbehrt. Erst später bringt er mit der Überwindung Strebungswirkung des Leittones eine Erklärung nach, die allerdings wohl für die gesamt-dynamische Betrachtung eine mehr als spärliche Begründung liefert.

Bei der Darstellung dieser Klangverbindung bezieht sich Halm vorerst nur auf den klassisch vierstimmigen Satz, bei dem als entscheidende Grundlage die Basslinie fungiert, denn jeder Dreiklang erwächst, wie erwähnt, bei Halm aus einem Grundton, der dessen bedingendes Ausgangspunkt darstellt. Aus diesem Grund beziehen sich alle harmonischen Fortschreitungsbezeichnungen, wie Quint- bzw. Quartfall, im Eigentlichen auf die Basslinie, und erst sekundär auf den gesamten Klangkomplex. In wie weit sich das Prinzip der energetischen Auflösung in einen Ruhepunkt dabei auf die obere Klangstruktur (die drei Oberstimmen) und deren Voranschreiten auswirkt, bleibt hier noch ausgespart bzw. wird zu einem späteren Zeitpunkt erörtert. Mit dem Quintfall präsentiert Halm in seiner Harmonielehre das primäre Element der harmonischen Fortschreitung in tonaler Musik, allerdings handelt es sich dabei noch nicht um eine vollständige Kadenz, welche er eben als „*vollkommene Darstellung*“<sup>99</sup> einer Tonart heißt. Dafür werden letztlich die funktionsharmonischen Stufen (nach

---

<sup>97</sup> Ebd. S. 16

<sup>98</sup> Ebd. S. 17

<sup>99</sup> Ebd. S. 15

Riemann) I – IV – V – I, benötigt. Würde man nun Halms Logik weiter folgen und getreu dem Prinzip des Quintfalls als natürlichsten lösenden harmonischen Schritt den harmonischen Verlauf weiterführen, so würde anstatt einer Kadenz (wie sie vorher dargestellt wurde) eine Quintfallsequenz entstehen und die Fixierung einer Tonart in Halms Sinn nicht mehr möglich. Der Theoretiker präsentiert für dieses Problem nun folgende Lösung: die Kadenz wird in zwei Abschnitte oder zwei Teile untergliedert, wobei diese sich aus zwei vorher erklärten Quintfällen zusammensetzten, zum einen aus dem Quintfall I – IV, zum anderen aus jenem von der V. zur I. Stufe. Als ein Verbindungsglied beider Teile liefert der Theoretiker vorerst eine Analogie von „*Vortrag und Antwort*“,<sup>100</sup> in der der erste Part quasi im Sinne eines energetischen Flusses eine tonale Veränderung darstellt, die im zweiten Teil durch einen neuen Quintfall beantwortet wird, um den endgültigen Tonikaklang, der auch zu Beginn steht, zu präsentieren und die energetische Aktivität wieder zur Ruhe zu bringen. Hinter diesem Vergleich schimmert sehr stark Hugo Riemanns Erklärung der Kadenzkonzeption durch, in der er von These, Antithese und Synthese spricht<sup>101</sup>. Riemann betrachtet dabei den ersten Dreiklang einer Kadenz, die Tonika, als eine Behauptung einer Tonart, welche durch die folgende IV. Stufe sozusagen in Frage gestellt wird (immerhin könnte dies auch die Verbindung V – I gesehen werden). Diese Behauptung wird allerdings daraufhin mit dem folgenden V – I Schritt widerrufen und zur ursprünglichen Tonika zurückgeführt, womit die eigentliche Tonart gefestigt ist. Anders als Riemann sieht Halm allerdings die I – IV-Verbindung keinen möglichen Verlust der Tonart, sondern eine Natürlichkeit bzw. eine Notwendigkeit, um zu einer Tonart hinzuführen. Für ihn steht dabei ebenso wie bei Riemann die Tonart keineswegs von Beginn an fest, ein alleinstehender Dreiklang bedeutet noch keineswegs Tonalität, noch nicht einmal Musik. Die harmonische Aktivität, die durch den Quintfall entsteht, erzeugt erst jenen Drang, zu einer Tonart zu gelangen, welcher durch den zweiten Teil der Kadenz, eben jenen Quintfall zur I. Stufe befriedigt wird. Halm sieht daher die Kadenz weniger als dualistisches Prinzip, sondern als in sich geschlossenes System. Diese harmonische Progression in der Kadenz wird darum benötigt, um überhaupt eine Tonart, welches er so treffend als „Konsonanz sublimarer Art“ bezeichnet, aus energetischer Sicht festzusetzen.

---

<sup>100</sup> Ebd. S. 15

<sup>101</sup> Siehe Hugo Riemann – „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre“ S

Auch an dieser Stelle erzeugt Halm eine Diskrepanz innerhalb seiner Theorie im Sinne energetischer Betrachtungsweise. Während er zu Beginn seiner Theorie mit der Progression der Harmonie in einem Quintschritt, als Repräsentanten der wirkungsvollsten Form von Spannungserzeugung und -lösung, die elementarste Form von Musik exponiert, schlägt er in der energetischen Beschreibung der Kadenz erneut einen anderen Weg ein. Würde man der Logik der zu Beginn exponierten Erklärung von energetisch harmonischer Progression folgen, so müsste sich die Kadenz nicht aus der Stufenfolge I.-IV.-V.I zusammensetzen, sondern lediglich aus I.-V.-I., denn dies würde in seinem Sinne die reinste und elementarste Form energetischer Spannung und Entspannung bedeuten. Die Beweggründe für diesen theoretischen Schwenk mögen wohl nie wirklich ergründet werden, die Vermutung liegt allerdings nahe, dass Halm sich wohl stärker von Riemann beeinflusst ließ, denn im späteren Verlauf wird sich zeigen, dass Halm die Festigung von Tonalität, auch im energetischen Sinn, durch deren erstmalige In-Frage-Stellung gewonnen wird. Zusammenfassend lässt sich Halms energetische Erklärung der Kadenz dabei so beschreiben: Die in sich geschlossene dynamische Beziehung des Organismus Tonalität bedingt eine erstmalige scheinbare Destabilisierung dieser, die durch den ersten Teil der Kadenz erzeugt wird. Mit dem zweiten Teil wird dabei daraufhin eine Gegenwirkung erzeugt, welche die endgültige tonale Einheit erzeugt und so dem natürlichen Fortschreitungsdrang jedes Klanges entgegenwirkt. Die dynamisch-energetische Wirkung des tonalen Zusammenhanges steht dabei hierarchisch über dem Progressionsdrang des einzelnen Klanges, womit sozusagen die Aufhebung dieses Drangs erwirkt wird.

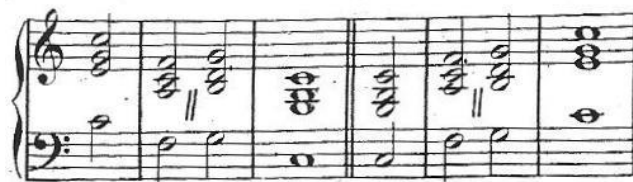
Nach dieser etwas komplexen harmonischen Fortschreitungserklärung wendet sich Halm schließlich der Stimmführung der oberen Klangstruktur (Sopran-, Alt-, und Tenorstimme) der Kadenz zu, welche für die dynamisch-energetische Verbindung eine entscheidende Rolle spielt. Die richtige und korrekte Stimmführung wird dabei durch die *„Kenntnis des Wesens der Akkorde, ihrer Verwandtschaft und Fähigkeit, sich aneinanderzuschließen“*<sup>102</sup> bedingt. Sie ist damit die Ausprägung der zu Grunde liegenden Basslinie und dessen energetisches Fortschreitungsprinzip, zumal diese obere Klangstruktur nach Halm in jedem Grundton bereits enthalten ist<sup>103</sup>. Dadurch kann die Stimmführung von einem Klang zum nächsten keineswegs willkürlich

---

<sup>102</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S.17

<sup>103</sup> Ebd. S. 7

gewählt werden, vielmehr unterliegt sie einem strengen Regelwerk, welches ebenfalls aus dem energetischen Potential, welches in jedem Klang innewohnt, bedingt wird. Erstmals führt hier der Theoretiker die melodische Ebene in seine energetische Beschreibung ein. Halm gibt einige Beispiele für die korrekte Stimmführung und etabliert daraus ein Regelwerk, das für ihn die harmonische Progression der Kadenz zu einem organischen, lebhaften Ganzen macht.



Bsp. 1

Bsp. 2<sup>104</sup>

Diese beiden Kadenzaussetzungen unterscheiden sich in harmonischer Hinsicht keineswegs, jeder Klang hat über sich die korrekte Dreiklangsstruktur gebildet und weist daher im klangtechnischen Sinn für Halm keine Fehler auf. Mit der sprunghaften Stimmführung wird für Halm jedoch die energetische, organische Verbindung in den einzelnen Stimmen zerstört, wodurch die Kadenz für den Theoretiker in gewissem Sinne seine Lebhaftigkeit verliert.

Als ideale Ausprägung der Kadenz und dessen Stimmführung sieht Halm daher nur folgendes Beispiel:



Bsp. 3<sup>105</sup>

Diese klassische Aussetzung einer Kadenz, wie sie im Schulalltag auch heute noch gelehrt wird, nimmt Halm als mustergültiges Exempel für die energetisch-perfekte stimmungstechnische Verbindung der harmonischen Progression der Kadenz.<sup>106</sup>

Jede Stimme nimmt aktiv am harmonischen Geschehen teil und bildet quasi durch die kleinste mögliche Intervallfortschreitung eine Verbindung zum vorhergehenden Klang aus. Jeder Ton des vorherigen Dreiklangs bedingt jenen des nachfolgenden

<sup>104</sup> Ebd. S. 129

<sup>105</sup> Ebd. S. 129

<sup>106</sup> Unwesentlich ist dabei der Aufbau der oberen Dreiklangsstruktur, so könnte der Satz ebenso in Terz- oder Quintlage stehen.

der gleichen Stimme, wobei zu erwähnen bleibt, dass Halm einem Halbtonschritt eine energetisch wirkungsvollere Verbindung zuschreibt, als einem Ganztonschritt. (Darauf wird im Bezug auf Leittönigkeit noch näher eingegangen.) Der Basslinie nimmt in dieser Progression dabei den veränderungsbedingenden Faktor ein, denn durch deren Quintschritt erzwingt sie quasi die harmonisch-vertikale Veränderung, als aktives Element zieht sie so die auf ihm aufgebaute obere Stimmenstruktur mit. In diesem Sinne allerdings die dynamische Kraft nur auf die Basslinie zu reduzieren würde wohl dem energetischen Prinzip Halms widersprechen bzw. eine nicht gerechtfertigte Reduktion bedeuten. Wie oben bereits erwähnt konstituiert sich ein Klang keineswegs aus der Summation von Einzeltönen, sondern bildet eine organische Einheit, der nur in ihrer Gesamtheit der energetische Spannungszustand immanent ist. Natürlich kommt dem Bass als Träger der Harmonie gesonderte Bedeutung zu, indem er noch den für Halm so entscheidenden Quintschritt ausführt, doch erhält dieser durch den großen Intervallschritt aus melodischer Sicht den Beigeschmack des Verlustes der energetischen Verbindung, die Halm nur durch den kleinstmöglichen Intervallschritt gewahrt sieht. Dem wirkt dabei allerdings die ausgesetzte obere Klangstruktur entgegen, die somit die energetische Verbindung aufrecht erhält. Das Grundprinzip bildet dabei allerdings immer noch die Bewegung und das Streben des Klangkomplexes. Der Bass exponiert die deutlichste Bewegung, mit dem Quintfall, der Tenor und der Alt hingegen steigen lediglich Sekundweise voran, was ihre Verbundenheit mit dem vorhergehenden Ton bedingt. Sie alle führen, wie Halm es nennt, eine „äußere Bewegung“<sup>107</sup> aus, einen Intervallschritt in kleinster möglicher Weise, um die energetische Verbindung zum vorherigen Klang nicht zu zerstören. Eine Ausnahme bildet dabei lediglich die Sopranstimme (Grundlage bildet hier Bsp. 3), die liegen bleibt und dem Prinzip der energetisch induzierten Veränderung nicht folgt. Halm bietet dafür schließlich folgende Erklärung: So wie er dem Bass, dem Tenor und dem Alt die Charakterisierung der „äußeren Veränderung“ zuschreibt, so entwirft er dazu als dessen Pendant die Eigenschaft der „inneren Veränderung“<sup>108</sup>. Damit spielt Halm auf die Intervallbedeutung innerhalb des Klangs hin, die durch den veränderten Basston erzeugt wird. Wiederum kommt hier dem Basston als Dreiklangsgrundton gesonderte Bedeutung zu. Der Oktavton (in diesem Fall im Sopran) des ersten Dreiklangs, der

---

<sup>107</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 18

<sup>108</sup> Ebd. S. 18

Tonika, bleibt bei dem Schritt zur Subdominanten liegen und wird dadurch zum Quintton der IV. Stufe, er „wechselt seine Interpretation und innere Stellung“<sup>109</sup>. Diese Stimmführungsbetrachtung stellt im Eigentlichen nun keine wirkliche Neuerung dar, allerdings leitet Halm davon ein entscheidendes energetisches Prinzip ab, welches im späteren Verlauf für die übergeordnete Klangverbindung eine entscheidende Rolle spielt. Dass auch die Töne des Alt und Tenors ihre innere Bedeutung ändern, lässt Halm dabei keineswegs außen vor sondern entwirft für die Stimmführung im mehrstimmigen Satz einen kleinen Katalog, bestehend aus drei Regeln, nach denen die korrekte Stimmführung in energetischer Hinsicht zu funktionieren hat:

Regel 1: „Bleibt ein zwei Akkorden gemeinschaftlicher Ton bei deren Wechsel liegen, so muss er mit Eintritt des neuen Akkords seine Intervallbedeutung wechseln“

Regel 2: „Ändert eine Stimme des ersten Akkords mit Eintritt des neuen ihre Intervallbedeutung, so kann sie liegen bleiben oder ihren Platz verlassend fortrücken.“

Regel 3: „Ändert eine Stimme beim Eintritt des neuen Akkords ihre Intervallbedeutung nicht, so muss sie ihren Platz verlassen“<sup>110</sup>.

Bei genauerer Betrachtung dieser Regeln lässt sich eine Hierarchisierung der „inneren Bedeutung“ gegenüber der „äußeren“ erkennen. So bedingt die innere Bedeutung im Eigentlichen den Intervallschritt des Basses, ein Liegenbleiben ist nur bei ihrer Veränderung gestattet. In gewisser Hinsicht lässt sich daraus der dynamische Charakter harmonischer Progression ableiten, denn für Halm muss beim Harmoniewechsel eine Art von Veränderung, sei es nun innerlich oder äußerlich, stattfinden, um dem dynamischen Prinzip gerecht zu werden. Erst dadurch wird dem musikalischen Prozess quasi Leben eingehaucht.

Dem liegenbleibenden Ton zwischen zwei Klängen kommt schließlich noch eine besondere Funktion zu, indem Halm ihn als „Band zwischen den Akkorden“<sup>111</sup> und somit als Verbindungsglied zwischen den beiden Klängen deklariert. Als einziges äußerlich bewegungsloses Element im Klang verbindet er den neuen Akkord mit dem vorhergehenden, er stellt sozusagen das Gegenstück zum Bassschritt da, indem er ihm und dessen Bewegungsaxiom als Ruhepunkt entgegenwirkt und so Stabilität gewährleistet. Die Veränderung findet bei diesem Ton nur innerlich statt, im

---

<sup>109</sup> Ebd. S. 18

<sup>110</sup> Ebd. S. 19

<sup>111</sup> Ebd. S. 18

Gegenstück, dem Bass, dabei nur äußerlich. Halm spricht der inneren Bedeutung in dieser Form (als eine Art Leitschiene) die „*eigentliche Führerschaft*“ des Klangschrilles zu und charakterisiert ihn als „*überharmonisches Element*“.<sup>112</sup> Diese Form melodischer Verbindung spielt schließlich auch in erweiterten harmonischen Gebilden, die in Kapitel 5 beschrieben werden, eine nicht unerhebliche Funktion. Auch für den sogenannten zweite Teil der Kadenz, den Schritt von der Dominante zurück zur Tonika treffen die oben genannten Prinzipien und Regeln zu. In welcher Stimme dabei der Verbindungston liegt, spielt für diese Überlegungen bei Halm dabei keine Rolle. Hier zeigt sich wiederum, dass Halm sein energetisches Denken sehr stark mit der akustischen, satztechnischen Erscheinung der Musik verknüpft, denn der liegenbleibende Ton bedingt bei Halm eine Fortführung in derselben Stimme, um seinem energetischen Verbindungsprinzip gerecht zu werden.

Was nun die Verbindung in der Stimmführung zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der Kadenz, der harmonischen Progression von der IV. zur V. Stufe angeht, macht das Fehlen eines gemeinsamen Tones zwischen diesen Akkorden dem so plastisch dargestellten Verbindungsprinzip einen Strich durch die Rechnung. Da der Dreiklang der IV. Stufe keinen gemeinsamen Ton mit dem Dreiklang der V. Stufe besitzt, muss jeder Ton gemäß Halms Regelwerks seinen Platz verlassen, um zum nächstgelegenen Ton des Dominant-Klangs voranzuschreiten. Damit geht allerdings jenes energetische Verbindungselement (der liegenbleibende Ton) verloren, welches den Klang nach seiner energetischen Ideologie in den nächsten geleitet. Dieser Verlust zwingt Halm quasi dazu, ebenso wie bei der Erklärung der Verbindung der beiden Quintfallschritte der Kadenz wiederum Erklärungs- bzw.- Deutungsebene zu wechseln, indem er der abschließenden Tonika die Eigenschaft zuspricht, quasi zeitlich rückwirkend eine energetische Verbindung zum ersten Tonikaklang der Kadenz herstellen zu können. Damit wäre jene „*Kluft*“<sup>113</sup> zwischen der IV. und V. Stufe, wie Halm dies nennt, überbrückt und eine übermusikalische Verbindung hergestellt. Dass hier Halm dem oben postulierten Prinzip der real-klanglichen Verbindung eines gemeinschaftlichen Tones mit dem damit einhergehenden energetischen Fluss durch dessen Fehlen nicht gerecht wird, ist hier wohl unnötig zu erwähnen. Zudem offenbart es einen gewissen Grad an Unsystematik, denn es zeigt,

---

<sup>112</sup> Ebd. S. 19

<sup>113</sup> Ebd. S. 32

wie Halm im Falle des Verlustes eines vorher aufgestellten Prinzips eine neues erstellt, um dieses zu ersetzen oder auszugleichen.

Im abschließenden Kapitel zur Kadenz geht Halm nun explizit auf dieses energetisch-funktionale Prinzip der übergeordneten tonalen Verbindung ein, um dafür noch eine Rechtfertigung zu liefern.<sup>114</sup> Als generell übergeordnete und treibende Kraft proklamiert er in dieser Ausführung schließlich das „Tonartengefühl“<sup>115</sup> zum oberen Prinzip musikalischer Konzeption, welches nun genau diese Zusammensetzung von Intervallen und Dreiklängen zur Kadenz vereinigt. Wie bereits mehrmals erwähnt sieht Halm im Quintschritt abwärts die grundlegendste aller harmonischen Bewegungen, bedingt vor allem durch die oben erwähnten Stimmführungsprinzipien, sowie dem inneren Drang jedes Klanges, in einen anderen voranzuschreiten. Würden allerdings nur diese Prinzipien innerhalb harmonischer Verbindungen eine Rolle spielen, so ließe sich in Halms tonaler Denkweise nur schwer, wenn überhaupt, ein Abschluss erzeugen. Hier tritt nun das Tonartengefühl ein, welches diesem energetischen Streben entgegenwirkt und als Energieform größerer Kraft die Klangprogression zurück zu ihrem Ausgangspunkt, der Tonika, drängt. Damit überwindet der musikalisch energetische Satz auch jene Kluft zwischen der IV. und V. Stufe, welche eben durch das Fehlen des Quintschrittes sowie eines stimmungstechnisch gemeinsamen Tones einer Halm'schen energetischen Verbindung entbehrt, und führt dadurch ihre Legitimation herbei. Dieser Erklärungsansatz offenbart dabei zwei Aspekte in Halms energetischen Denken: Erstens scheint Halm eine gewisse Hierarchie an musikalischen Verbindungen aufzustellen, in denen er zum einen jeden Klang energetisches Potential zuschreibt, zum anderen dieses Energiepotential aber unter jenes des Tonartengefühls subsumiert. Jenem Gefühl bescheinigt er damit die Fähigkeit des Durchbrechens der grundlegenden harmonischen Quintfortschreitung sowie die Überbrückung der „Kluft“ in der Stimmführung, wodurch wiederum im Kadenzgefüge die Rückkehr zur Tonika erzeugt wird. Zusätzlich durchbricht Halm mit diesem Theorem den zeitlich linearen Ablauf der Musik, indem er dem Tonartengefühl eine retrospektive Wirkung zuspricht, wodurch wiederum die fehlende energetische Verbindung zwischen IV. und V. Stufe überbrückt wird. Der abschließende V.-I.-Schritt der Kadenz dient als wesentlicher bedingender Faktor für

---

<sup>114</sup> Ebd. S. S.28

<sup>115</sup> Ebd. S. S.28

die Etablierung des Tonartgefühls, wirkt damit einerseits dem möglichen „pseudo-verlassen“ der Tonart durch den I.-IV.-Schritt entgegen und legitimiert andererseits den Schritt von der IV. zur V. Stufe rückwirkend. Damit sieht Halm auch jenes Dissonanz-Konsonanz-Prinzip<sup>116</sup>, das Prinzip des Widerspruchs, auch in weitläufigeren harmonischen Wendungen verwirklicht.

Wie aber der Begriff „Tonartgefühl“ zweifelsohne suggeriert, findet bei Halms Ausführungen über die „vollständige Kadenz“<sup>117</sup> eine Erweiterung seiner Theorie auf eine psychologische Ebene statt. Durch die Etablierung dieses Begriffs beginnt er, nicht mehr nur der Musik alleine das energetische Potential zuzuschreiben, sondern den Hörer und dessen musikpsychologische Prägung in die Theorie mit einzubeziehen. Anders ausgedrückt, nicht mehr nur die Musik alleine bedingt das harmonisch-stimmführungstechnische Voranschreiten, sondern die Erwartungshaltung des Hörers und dessen Fähigkeiten, rückbezogen zu denken, wirken auf die Dynamik der Musik ein und erzeugen eben jenes Tonartengefühl. Damit lässt sich auch die überzeitliche Wirkung, die er dem Gefühl zuschreibt, nachvollziehen, denn die Erwartungshaltung der Tonart steht beim Hörer bereits von vorneherein fest und durch dieses Erfüllen der Erwartung wird sozusagen die Konsonanz sublimarer Art – die Tonart – erreicht.

Dass in dieser Theorie des dualistischen Prinzip des energetisch singulären Klangpotential und dem Tonartgefühls ein etwas unsystematischer Beigeschmack anheften, wurde bereits erwähnt, allerdings muss zur Verteidigung August Halms angemerkt werden, dass dieser kein Musikwissenschaftler im eigentlichen Sinne war, sondern primär ein Pädagoge und Musikästhetiker, der zum besseren Verständnis von musikalischen Grundlagen eine energetisch-ästhetische Deutungsebene offerierte. Allerdings befreit dieser Anspruch keineswegs von der Pflicht der systematischen Kohärenz. Abgesehen von der Tatsache, energetisches Potential innerhalb von Tönen und Klängen für harmonische Progressionen verantwortlich zu machen, die natürlich für sich etwas Abstraktes bedeutet, gilt es auch zu erwähnen, dass Halm, eben wie bereits erwähnt viele andere Musiktheoretiker, um sein theoretisches Grundkonzept nicht zu gefährden, neue Erklärungsansätze (er-)findet, die den eigentlichen Grundprinzipen nicht entsprechen. In Halms Fall bildet dies eben die Erweiterung auf die psychologische Ebene, die er mit dem Tonartengefühl

---

<sup>116</sup> Ebd. S. S.30

<sup>117</sup> Ebd. S. S.28

vollzieht. Damit verlässt er die gewissermaßen „absolute“ Denkweise und exponiert ein neues Prinzip, um die Grundform der Kadenz in dieser Art herzuleiten.

Die musikpsychologische Komponente in Halms Lehre wird im Wesentlichen formbildende Kraft zugesprochen, indem es übergeordnete Verbindungen herstellt und so der energetischen Kraft der Musik sein organisches Charakteristikum verleiht. Die Verknüpfung formaler Verbindungen als kognitiver Prozess findet in Halms Theorie allerdings nur sporadische Erwähnungen, jedoch weist sie bereits, wenn auch nur sehr entfernt auf Kurths Theorie hin, welcher eben die psychologische Komponente in den Mittelpunkt stellt und so nicht nur formale Konzeption, sondern sämtliche musikalische Verbindungen auf die Psyche zurückführt.

### 3.2. Kurth – Energetische Grundlage der Dur-Tonalität:

Nach dieser Auseinandersetzung mit der energetischen Auffassung des Modells „Dur“ bei August Halm, soll nun die Beschreibung der Ausführungen in Ernst Kurths Theorie genauer seziert werden. Vorweggenommen werden muss hier zuerst das Faktum, dass Kurth, anderes als Halm, seine theoretischen Darstellungen an der Musik der Romantik, besonders der Hochromantik mit dessen hervorstechenden Vertreter Richard Wagner, herausarbeitet. Wie sich im Laufe dieses Kapitels und der späteren Arbeit dabei noch zeigen wird, bildet dies eine entscheidende Weichenstellung für die Richtung seiner Musiktheorie.

Ein wohl allseits bekanntes Faktum der Musik des 19. Jahrhundert stellt die Tatsache dar, dass deren harmonische Entwicklung im Laufe der Zeit die Grenzen der klassischen Tonalität, deren Platzhalter die Kadenz bildet, immer weiter verschiebt bzw. verwischt. Ein Problem, dass dadurch für die Musiktheorie entstand (dem sich Halm dabei noch stark verweigerte), ist die Frage, wann nun einem Werk noch die klassische Tonalität als Grundlage diene und ab wann nun dies nicht mehr der Fall ist. Auch Kurth blieb von dieser Frage nicht verschont, er bekennt sich allerdings noch durchwegs zur Tonalität und deren Grundprinzip der Kadenz.<sup>118</sup> Bevor nun

---

<sup>118</sup> Diese Ansicht zeigt sich an der Auseinandersetzung Kurths mit dem berühmten Tristan-Vorspiel, welches Kurth aus einer einfachen Folge von V-I Kadenzen ableitet, die durch „Leittonschärfungen“ und „Nebentoneinstellungen“ (dazu später mehr) verändert wurden. Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. 45ff.

allerdings auf das Energie- und Kräftespiel dieser erweiterten Harmonik eingegangen wird, bedarf es einer genaueren energetischen Auseinandersetzung mit deren Grundlage: der Kadenz.

Wie bereits in Kapitel 2.2 genauer ausgeführt, bildet die energetische Spannungsbildung und -lösung die Essenz der Kurth'schen Theorie, sie ist der Ausgangspunkt jeder harmonischen Progression. Dieses Prinzip erscheint in seiner reinsten, ursprünglichsten Form in der „*dominantischen Kadenzierung*“, <sup>119</sup> welche sich für Kurth allerdings nicht in der Kadenz der Erscheinung einer I – IV – V – I Folge konstituiert, sondern in der reduzierten Fassung I – V – I, <sup>120</sup> von ihm als „*erste Kadenz der Musik überhaupt*“ <sup>121</sup> proklamiert. Diese harmonische Schrittfolge, in der jene beiden konträr-elementaren Energieverbindungen – die Spannungserzeugung von der Tonika zur Dominanten und deren Lösung wieder zur Tonika – in ihrer reinsten Form auftreten, bildet somit die Grundlage jeder weiteren innewohnenden Kraftfolge ausdifferenzierter harmonischer Gebilde. Wiederum spielt in dieser elementaren Form der Harmoniefolge die Funktion des Leittones die entscheidende Rolle. Im Bezug auf die anfängliche I – V – Verbindung in der Form, dass der Leiton der ersten Stufe (die Terz) als treibende melodische Kraft in den Grundton der IV. Stufe drängt, diesem Drängen allerdings mit der V. Stufe umgangen bzw. entgegen gewirkt wird, wodurch sich energetische Spannung aufbaut, die Kurth als „*Negation*“ <sup>122</sup> bezeichnet. Mit der darauffolgenden Rückkehr zur I. Stufe wird diesem Drang schließlich Genüge getan und somit die Spannungslösung herbeigeführt, in Kurts Terminologie mit „*Affirmation*“ <sup>123</sup> betitelt. In dieser Schilderung der klanglich grundlegenden Dominantverbindung verbirgt sich ohne Zweifel eine grundlegende tonale Denkweise, aus der alle weiteren komplexeren harmonischen Klangverbindungen entstammen, sowie deren Erweiterung und farbige Anreicherung bilden. Um allerdings hier keine falsche Schlussfolgerung entstehen zu lassen, muss von vorneherein klargestellt werden, dass Kurth sich mit dieser Darstellung keinesfalls darauf bezieht, dass jede harmonischen Folge dem dominantische Prinzip von harmonisch-satztechnischer Progression von der Tonika zur V. Stufe und deren Umkehrung zurückgeführt werden kann. Vielmehr versteht der Wiener darunter, dass

---

<sup>119</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S.110

<sup>120</sup> Diese Bezeichnung bezieht sich selbstverständlich auf die Riemann'sche Stufenlehre.

<sup>121</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S.111

<sup>122</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S.111

<sup>123</sup> Ebd. S. 111

der energetische Charakter, sei er nun noch so durch verschiedenste Alterierungen und Nebentoneinstellungen<sup>124</sup> erweitert, auf eine dieser beiden oben geschilderten Kräftefluss-Erscheinungen zurückgeführt werden kann. Wiederum spielen hier nicht primär die Stufenbezeichnungen sowie deren funktionelle Verbindung die entscheidende Rolle, sie dienen in diesem Fall nur zur Erfassung und Konkretisierung der harmonischen Elemente, sondern die tiefer liegende, aus dem Unterbewussten hervortretende Dynamik, die durch Klänge sinnlich fassbar werden. Eine Spannungsbildung bzw. -lösung kann somit durch verschiedenste klangliche Verbindungen entstehen, auch durch jene, denen kein dominantischer Bezug zueinander anhaftet. Möglich wird diese Form der energetischen Strömungen vor allem durch die Funktion des Leittones in einem Klang, der sozusagen als oberster Repräsentant der kinetischen Energie in einer melodischen Linie das entscheidende Moment des energetischen Drängens bildet.

Die Funktion des Leittones kann dabei jeder Ton eines Klanges einnehmen, denn als entscheidende „*musikpsychologische Wandlung*“<sup>125</sup> in der Wahrnehmung eines Tones innerhalb eines Klanges, ausgehend vom Klassizismus zur Romantik, sieht Kurth die Veränderung von „*Grundton- zur Leittonauffassung*“.<sup>126</sup> Damit versucht der Theoretiker einerseits der anwachsenden Chromatisierung aber auch der aufbrechenden tonalen Harmonik (durch immer häufiger auftretende tonartfremde Klänge) der Musik des 19. Jahrhunderts Herr zu werden und somit rückwirkend die Verbindung zur Tonalität aufrecht zu erhalten. Die mit der Hochromantik einhergehende Aufweichung von Tonalität umgeht Kurth damit, dass er nicht mehr nur die realen Klangerscheinungen untersucht, sondern diese um die Ebene der inneren energetischen Potentiale erweitert, ja sogar in ihnen die eigentliche musikalische Essenz sieht. Damit umgeht er die teilweise verlorengegangenen tonalen Beziehungen und schafft einen neuen Zusammenhang, den er schließlich auch mit Hilfe des Prinzips des Leittones erklärt. Allerdings verwirft er damit keineswegs die musikalische Erscheinung Tonalität, vielmehr geht es ihm im Gegenteil darum, diese aufrecht zu erhalten, indem er mit der Kadenz und dem Dominant-Prinzip, welche in der Musiktheorie oft als die Grundlage von Tonalität propagiert, beibehält und sie auch weiterhin als das konstituierende Element

---

<sup>124</sup> Als Nebentoneinstellung bezeichnet Kurth einen einem Dreiklang harmoniefremder hinzugefügten Ton, welcher den Akkord mit melodischer Energie anreichert.

<sup>125</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S.44

<sup>126</sup> Ebd. S.44

betrachtet. Nun sieht Kurth allerdings, wie in der Grundlagendarstellung von Kurths Theorie im vorigen Kapitel genau dargelegt wurde, nicht Klangverbindungen bzw. die Harmonie als Ausgangspunkt und Ursprung musikalisch-energetischer Erscheinungen, sondern die Melodie und deren Drang, sich fortzuspinnen und eine Bewegung auszuführen. Zwar ist mit der Darstellung der I – V – I Kadenz bei Kurth ein zentrales Element von Tonalität exponiert, allerdings bedarf es natürlich einer Erklärung, warum gerade diese harmonische Schrittfolge und deren energetische Verbindung diese besondere Stellung einnimmt. Die Erklärung dafür liefert Kurth weniger in dem hier behandelten Werk, als vielmehr in seinem 1913 erschienen Buch *„Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme“*<sup>127</sup> in dem Kapitel *„Bewegungsempfindung und klangliche Energieverhältnisse“*.<sup>128</sup> Darin formuliert er ein entscheidendes Kriterium für die Etablierung von Tonalität in der Musik, nämlich die Eigenschaft eines jeden Tones, aus sich heraus in eine melodische Bewegung zu streben. Dies alleine erzeugt allerdings noch keineswegs tonales Empfinden, aber es bildet eine entscheidende Bedingung für deren Ausbildung. Das Bedürfnis der Bewegung eines Tones zu einem Anderen begründet sich dabei in einer dem Ton innewohnenden Energie (oder anders ausgedrückt, einer unterbewussten Kraft, die der Ton mit dem Erklängen aktiviert) und die sich in der melodischen Linie sinnlich äußert. Allerdings bildet auch diese Charakterisierung noch keineswegs einen Bezug zur Tonalität, deren wesentlichstes Kriterium eben, wie oben erwähnt, die Spannungserzeugung sowie deren Lösung darstellt. Kurth erklärt dies mit folgendem Leitsatz:

*„Das Leben und die treibende Kraft der absoluten, primären Melodik ist dahin zu formulieren, dass eine melodische Linie ... nichts als die Wegstecke eines in Bewegung gesetzten Tones darstellt und ... etwas ganz anderes als ein stufenweises Gleiten aus einem tonal empfundenen Ruhepunkt in den anderen [ist]“*<sup>129</sup>.

Im Zuge dieser Charakterisierung einer melodischen Linie für sich als noch „tonalitätsfrei“ spricht sich Kurth auch gegen jene Theorien aus, die jeder Melodie oder dem melodischen Element von Musik eine latente Harmonik zuschreiben,

---

<sup>127</sup> Erschienen erstmals 1913 in Bern (2. Auflage 1973)

<sup>128</sup> Siehe Ernst Kurth – *„Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme“* 1973 S. 58ff.

<sup>129</sup> Siehe Ernst Kurth – *„Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme“* S. 60

wodurch diese von Beginn an in einen tonalen Raum projiziert wird, zumal diese Betrachtungsweise auch seinem Konzept widerspräche, die die Harmonik als Folgeerscheinung von Melodie sieht. „*Harmonische Substruktion*“ und damit auch tonale Ansätze, so erklärt Kurth, bilden sich erst durch „*einzelne oder hervortretende Ruhepunkte*“<sup>130</sup>, welche die durch den Anfangston losgelöste Bewegungsenergie zu einem Lösungsmoment führt. Die einfachste und grundlegendste Erscheinung dieser Form von energetischem Drängen und Ruhen konstituiert sich für ihn dabei in einer diatonischen Skala<sup>131</sup> (aufwärts geführt), einerseits da deren Ecktöne dem Grundton der Tonika entsprechen, aber auch vor allem auf Grund des Leittones, der dem letzten Ton vorangeht und dessen Charakteristikum des Lösungs- und Ruhepunkt erzeugt. Der Leitton fungiert dabei im Kontext der melodischen Linie als entscheidender Wendepunkt, indem er die der Melodielinie immanenten Dynamik zu deren „*Zielpunkt*“<sup>132</sup> führt und somit der kinetischen Energie der Melodie einen Ruhepunkt verschafft. Kurth bezeichnet in dieser Funktion den Leitton als einzige musikalische Erscheinung, die ihrer grundlegenden Form „*in sich dissonant*“<sup>133</sup> ist, wohin gegen alle anderen Töne und Klänge den innermusikalischen Kontext zur Charakterisierung als konsonant oder dissonant benötigen. Zu differenzieren gilt es hier allerdings noch die Begriffe von Konsonanz und Dissonanz, die Kurth, wie dies auch Halm macht, in dieser Arbeit in zweierlei Hinsicht verwendet und streng voneinander abgrenzt. In erster Instanz definiert Kurth diese Begriffe auf ihre real-akustische bzw. musikpsychologische Bedeutung hin, indem er sie in den Kontext eines Intervalls oder Klanges stellt und so deren Empfindung als Dissonanz oder Konsonanz erklärt. Dafür verwendet er die Begriffe „*Auffassungskonsonanz* bzw. -*dissonanz*“<sup>134</sup>, deren genaue Parameter sich auf Grund des starken Bezuges auf Hörgewohnheiten und die akustisch psychologische Prägung (man denke hier besonders an Musik der Hochromantik, in der auch Sept-Akkorde als konsonant angesehen wurden) allerdings nie festsetzen lassen werden können. Die zweite tiefere Bedeutung dieser Termini allerdings bezieht sich auf das energetische Verhalten der Töne/Klänge und deren elementares Bedürfnis von Voranstreben und Auflösen. Dissonanz ergibt sich in dieser Betrachtungsweise nicht primär durch die

---

<sup>130</sup> Ebd. S. 63

<sup>131</sup> Ebd. S. 71

<sup>132</sup> Ebd. S. 71

<sup>133</sup> Ebd. S. 71

<sup>134</sup> Ebd. S. 70

akustische Wahrnehmung sondern durch den Drang zur Weiterführung der Melodie und in weiterer Folge der Harmonie zu dessen Lösung. Als drangvollstes und somit am meisten dissonierendes Element fungiert dabei der Leitton, der in seinem Auflösungsdrang den höchsten Dissonanz-Grad in sich trägt. Mit dieser Form der Dissonanz-Konsonanz-Behandlung wird die rein akustische bzw. harmonisch-theoretische Ebene umgangen, die durch die Erweiterung der Klänge durch Alterierungen und 3-Klangs-fremde Töne in der Hochromantik sehr schwammhaft wurde, und in eine neue Betrachtungsweise eingebunden. Somit ist es in dieser Hinsicht möglich, dass einfach Dreiklänge als dissonant gelten können (indem sie die Dominante bilden) und die lange Zeit (vor dem 19. Jahrhundert) als dissonant aufgefassten Vierklänge (in diesem Fall Dreiklänge mit der Septime) als energetisch gelöste konsonante Klänge erscheinen können.<sup>135</sup>

Im Bezug auf nun tonale harmonische Erscheinungen im mehrstimmigen Satz, der wie oben erwähnt aus der Simultanität von Melodie (im Eigentlichen deren Kräftespiel) entsteht und deren immanenten Kräfte in einen Moment bindet, erweitern sich diese melodischen Energien auf die Harmonik und erzeugen auf diese Weise eine stärkere energetische Strebungs- und Lösungswirkung. Die Prinzipien der melodischen Linie werden allerdings keineswegs aufgehoben, denn wie in der einstimmigen Erscheinung einer Skala, so benötigt auch ein harmonischer Satz einen energetischen Anfangspunkt und Endpunkt (die Tonika), der durch harmonische Veränderung gefüllt wird. Die einfachste Erscheinung dieser Art etabliert sich dabei in der von Kurth als „erste Kadenz der Musik überhaupt“ bezeichnete I – V – I Harmoniefolge, die in dieser Art die beiden grundlegenden energetischen Verbindungen vereint. Zum einen besteht diese aus der I – V – Verbindung mit ihrer Überwindung des Leittondrangs (die eigentlich die IV. Stufe bedingt) und deren dynamische Intensivierung sowie deren gegenteilige V – I Progression, die dem Leittondrang folgt und zurück zum tonalen Ruhepunkt führt.

Im Groben gesehen versucht Kurth in seinem theoretischen Schaffen keineswegs ein neues Theoriebild zu kreieren, welches mit neuen harmonischen Konzepten und Grundlagen der musikalischen und kompositionstechnischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts Herr zu werden versucht. Tatsächlich bleibt er dem tonal-

---

<sup>135</sup> Kurth führt hier das Tristan-Motiv als Musterexempel an, in dem er den E<sup>7</sup>-Akkord im 3. Takt als Lösungsklang des mit Alterationsspannung versehenen vorangegangenen H<sup>7</sup>-Akkords und somit als konsonanten Klang betrachtet. Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. 50

funktionstheoretischen Konzept durchaus treu, verändert dieses Prinzip aber auf jene Weise, indem er es um die ästhetisch-psychologische Ebene von Energie und Spannungswirkungen erweitert, um so die ständig vorschreitenden harmonisch-tonalen Aufweichung von Klängen durch Alterierungen und Hinzutreten von akkordfremden Tönen in das theoretische Konzept integrieren zu können. Das wesentliche Element von Tonalität der Dissonanz-in-Konsonanz-Lösung, welches sich durch den energetischen Fluss ergibt, bleibt erhalten, wird sogar zu einem zentralen Funktionsprozess in Kurths Theorie. Der Schritt der Dominanten zur Tonika fungiert dabei als Pate, indem er der Eigenschaft des energetischen Flusses in seiner reinsten Form entspricht. Entscheidend in dieser Erscheinung allerdings ist nicht die tatsächliche dominantische Progression des V-I-Schrittes sondern dessen dahinter liegende energetische Lösung, die sich in allen anderen harmonischen Verbindungen wiederfinden kann. An dieser Stelle offenbart sich nun eine entscheidende Abänderung der tonalen Betrachtungsweise Kurths. Dadurch, dass er nun tonale Prinzipien von realen Klängen und Klangverbindungen abstrahiert und diese auf eine tiefere, psychologische Ebene verlegt, ermöglicht es ihm die Veränderung eines anderen entscheidenden tonalen Prinzips, nämlich jenes der (oben erwähnten) Verschiebung von Grundton- zur Leittonauffassung eines Tones. Dies mag auf den ersten Blick nicht so gewichtig erscheinen, allerdings symbolisiert es einen entscheidenden Paradigmenwechsel der tonalen Musikauffassung. Während das Konzept des Grundtones im Eigentlichen ein harmonisches Charakteristikum darstellt, indem es sich zuerst im harmonischen Kontext eines Akkords konstituiert, so repräsentiert der Leitton ein primär melodisches Ereignis, da es seine unbedingte Lösung in der melodischen Fortführung fordert. Auf diese Weise löst die Melodik nun die Harmonik als primär Musik-konstituierende Grundlage ab und ermöglicht Kurth so eine freiere tonale Interpretation der von den klassischen 3-Klangs-Harmonien entfremdeten Akkorden. (Wie sie bei Wagner zweifelsohne zu Hauf auftreten.) Hier geschieht dabei allerdings keineswegs eine Dekonstruktion von tonaler Musikauffassung, lediglich der Begriff erfährt bei Kurth eine neue Ausrichtung bzw. eine terminologische Verschiebung, indem die lineare Spannungssteigerung und deren Lösung zu einem tonalen Ruhepunkt den Platz der harmonischen Betrachtung von Dominant-Tonika-Lösungen (sowie dessen möglichen harmonischen Vertreterklängen) einnimmt. Somit ermöglicht es sich Kurth, harmonische Erscheinungen, die in ihrer realen vertikalen Betrachtung mehrere Interpretationen

zulassen, auf dessen dominantische Funktion zu seinem Folgeklang zurückzuführen.<sup>136</sup> Das melodische Prinzip der durch Leittöne erzeugten Spannungslösung, nicht eine tatsächlich notierte V – I Progression bedingt die dominantische Wirkung, welches er durch den hörpsychologischen Leitsatz „*wir hören dynamisch, nicht akustisch*“<sup>137</sup> untermauert.

Zusammenfassend lässt sich Kurths Betrachtungsweise von Tonalität im Bezug auf dessen Entwicklung im 19. Jahrhundert folgendermaßen darstellen: Der Begriff Tonalität, welcher durch Erweiterung durch neue Klangverbindungen, durch Hinzutreten von sogenannten akkordfremden Tönen sowie Alterierungen von Akkorden zunehmend einer Aufweichung oder einen zunehmenden Identitätsverlust erleidet, erhält durch psychologisch-energetische Beziehungen und Grundlagen neue Bezugspunkte, womit zwar die eigentliche Bedeutung und deren Charakteristika, die sich seit dem Barock entwickelt hatten, etwas an Gültigkeit verlieren, allerdings noch keineswegs verworfen werden dürfen. Das Element des tonalen Zentrum sowie dessen Festigung oder Etablierung durch einen vorhergehend erzeugten Spannungszustand (im einfachsten Sinne, der Dominanten des Tonika-Klangs) bleibt weiterhin erhalten und ein wesentliches Element (wenn nicht sogar das wesentlichste). Zugpferd dieses Prinzips bildet allerdings nicht mehr primär die Harmonik, sondern das melodisch-energetische Streben einer musikalischen Erscheinung, sie bedingt den Spannungs- und Lösungscharakter. Die in der Romantik immer häufiger auftretenden komplexeren Klangstrukturen sieht Kurth dabei als historisch logische Entwicklung gegenüber dem Klassizismus, der, wie er so blumig auszudrücken versucht, „...auf jene Elemente gerichtet [ist], welche zusammenhalten, das Gefüge zur Mitte und Einheit drängen,..“<sup>138</sup>, wohingegen die Romantische Ästhetik und Musikbetrachtung dieses Prinzip zu überwinden versuchen und „in Allem auf die zersetzenden, weitenden, auf das Quellen der gärenden Kräfte, die zu treibender Bewegung hinausschwellen“<sup>139</sup> strebt.

---

<sup>136</sup> Man betrachte hier vor allem das erste Kapitel „Die Alterationsspannung“ des zweiten Abschnittes „Der erste Akkord“ in „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S.44-62, indem er letztlich verschiedene Erscheinungen des Einleitenden Tristan-Motives im Verlauf der Oper immer wieder auf eine Dominant-Tonika Verbindung bezieht

<sup>137</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. 59

<sup>138</sup> Ebd. S. 32

<sup>139</sup> Ebd. S. 32

### 3.3. Vergleichende Gegenüberstellung der Auffassung des tonalen Geschlechtes „Dur“:

Im Kapitel 2.2, das den Vergleich der grundlegenden Denkansätze beider energetischer Musiktheorien Halms und Kurths zum Inhalt hat, zeigte sich bereits, dass die Wege, die beide in ihren Darstellungen einschlugen, trotz gewisser Berührungspunkte durchaus grobe Unterschiede aufweisen. Dies ist ebenso der Fall in der Auseinandersetzung mit dem tonalen Geschlecht „Dur“. Schon der von beiden deklarierte Ausgangspunkt tonaler Konzeption unterstreicht die Gegensätzlichkeit in vielen Punkten ihrer Auffassungen. Halm stellt an den Beginn tonaler Formation zu Beginn eindeutig die Harmonik, der er in ihrer grundlegenden Erscheinung des Dreiklanges die elementare dynamische Kraft zuschreibt, indem der Klang stets das Bedürfnis in sich trägt, durch einen Quintschritt seine immanente Spannung zu lösen – *„kein Akkord kann sich auf Dauer selbstangehören“*.<sup>140</sup> Kurth hingegen verlagert das energetische Kontinuum innerhalb der Musik auf die Melodik, die in einfachster Form die Bewegungsanalogie in sich birgt. Wie Helga de la Motte-Haber dies treffend beschreibt, handelt es sich bei dem Begriff Melodik zwar durchaus in erster Instanz um eine „konkrete Melodie“, muss aber dabei in energetischer bzw. dynamischer Hinsicht *„umfassender ... als Eindruck eines Fortbewegungsdranges“*<sup>141</sup> verstanden werden. Als exemplarisch – *„die Urform“*<sup>142</sup> – dafür gibt Kurth die diatonische Tonleiter an, ihre Mustergültigkeit erhält sie dabei dadurch, dass sie am grundlegendsten die von einem Ton ausgehende dynamische Bewegungsenergie wieder zurück zum Grundton, der in diesem Fall vom seinem Oktavpendant verkörpert wird, repräsentiert. In dieser Skala begegnen sich dabei zwei entscheidende Kraftformen, die zentral in Kurths melodisch-energetischem Antagonismus sind. Zum einen wäre dies die Kraft eines Tones, einer Bewegung zu folgen an sich, die Kurth als Form eines Spannungsaustausch versteht, zum anderen die als Gravitation zu bezeichnende Kraft, die diese melodische Linie zu einem Endpunkt hinzieht. In beiden Fälle bildet der Leitton eine zentrale Kategorie, einerseits als Verkörperung eines gesteigerten, absoluten Spannungszustands, andererseits als letzte zum ruhenden Gravitationspunkt hinführende Instanz, die damit einen energetischen Ruhepunkt erzeugt. In dieser Form ähnelt die

---

<sup>140</sup> siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 64

<sup>141</sup> H. de la Motte-Haber in „Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth“ S. 294

<sup>142</sup> siehe R. Köhler – „Energetische Musiktheorie nach 1900“ S. 190

Leittonfunktion auch dem der Auffassung Halms. Er versteht ebenfalls den Leitton als wesentlichen Träger energetischer Spannungslösung zu einem Ruhepunkt, allerdings stellt er in dieser Hinsicht nichts Absolutes dar, sondern ist eingebettet in den Klang und in weiterer Konsequenz in den harmonischen Schritt, genauer gesagt, im tonalen Sinn in den Dominant-Tonika-Schritt. Hier treten die Stimmführungsregeln Halm als entscheidender Faktor hinzu, indem sie als Manifestation des harmonischen Bewegungswillens die übergeordnete energetische Verbindung herstellen. Vor allem der Terzton als Leitton eines Dreiklangs tritt hier in den Vordergrund, indem er durch seine immanente Bewegungsspannung in seiner Progression gebunden ist. Rafael Köhler geht in dieser Frage sogar soweit, dass er die beiden Abschnitte der Kadenz (I.-IV. und V.-I.) von der „*linearen Bewegungsenergie dominiert*“<sup>143</sup> versteht. Hier vergisst Köhler allerdings, dass Halm immer noch die Harmonik als primären Faktor musikalischer Bewegung betrachtet und die melodische Verbindung bestenfalls als gleichwertige Erscheinung deklariert. Der eigentliche Auslöser harmonischer Progression des tonal ureigensten Quintfalls bleibt grundsätzlich allerdings immer noch die Harmonik und ist somit dem Klang in seiner Einheit vorbehalten. Besonders von entscheidendem Interesse in der melodischen Auseinandersetzung bildet allerdings Halms Terminus der inneren Bedeutung eines Tones, welches zwar oberflächlich auf die Intervallbedeutung anspielt, aber von Halm zudem mit einem energetischen Charakter assoziiert wird, indem mit der Veränderung der Intervallbedeutung auch eine Veränderung der energetischen Eigenschaft einhergeht. Dieses gibt aber auch der Bewegungsdynamik der klanglichen Veränderung im Sinne gleichbleibender innerer Bedeutung in gewisser Weise Halt, womit eine übergeordnete Verbundenheit entsteht (die wiederum eine Eingrenzung der Möglichkeiten der Klangfolge mit sich bringt). erinnert man sich in Kapitel 1 an die von Lee Rothfarb gestellte Frage, was sich in Musik bewege, so lässt sich dies an dieser Stelle mit eben jener inneren Bedeutung beantworten, die damit einen ihr zugrunde liegenden energetischen Charakter symbolisiert. Kurth im Gegensatz dazu, äußert sich zu stimmführungstechnischen Fragen kaum, was darauf zurückzuführen ist, dass für ihn die äußerliche Form der Musik sekundärer Bedeutung trägt. Für ihn nimmt dabei der innere Energiefluss die Rolle der Bewegung ein, wodurch die äußere Melodiebildung in den Hintergrund tritt, sozusagen lediglich als Medium fungiert. Würde man hier

---

<sup>143</sup> siehe R. Köhler – „Energetische Musiktheorie nach 1900“ S. 183

einen Vergleich zu Halm ziehen, würde eben diese Ansicht Kurths am ehesten dem Begriff der inneren Bedeutung Halms entsprechen, indem im eigentlichen der innere energetische Fluss den Platz der Bewegung einnimmt.

Wie oben bereits dargestellt beansprucht der Leitton bei beiden Theoretikern einen besonderen Platz innerhalb melodisch-energetischer Beschreibungen. Seine Funktion innerhalb der diatonischen Tonleiter durch einen Halbtonschritt zu dem in der Skala nächstgelegenen Ton hinzuführen, suggeriert eine offensichtliche Spannung und Strebhaftigkeit, auf die in der Geschichte der Musiktheorie allzu häufig hingewiesen wurde. Von dieser Analogie liegt wohl eine energetische Interpretation wohl nicht allzu weit entfernt, womit die besondere Stellung in den Theorien Halms und Kurths nicht wirklich einer genaueren Erklärung bedarf. Beiden Theoretikern ist in der Frage des Leittons gemein, dass dieser als wesentlicher Träger tonaler klanglicher Verbindung fungiert, indem er die energetische Verbindung in die akustische Erscheinung überträgt und auf diese Weise bei Dreiklängen die klassische Dominant-Tonika-Verbindung bedingt. In dieser Ansicht weisen beide Theoretiker eine Kohärenz auf, im Verhältnis des Leittons zum Klang zeigt sich aber eine diametrale Denkweise. August Halm auf der einen Seite sieht das Charakteristikum des Leittons als treibende Kraft nur im Kontext des Dreiklanges vermittelt, durch den dieser eben seine innere Bedeutung erhält. Diese Darlegung ergibt sich aus der logischen Konsequenz des Primats der Harmonie gegenüber der Melodie, das Halm zu Beginn seiner Harmonielehre exponiert. Auf der anderen Seite führt Kurth den Leitton als dynamisches Element im Sinne eines Absolutums ins Feld, indem er ihm, im melodischen Fluss betrachtet, dieses energetische Charakteristikum zuschreibt. Im Kontext der Harmonie statet der Leitton dabei den Klang mit dieser Strebewirkung aus, womit sich die daraus resultierende klangliche Lösung der Dominante in die Tonika ergibt.

Nun sehen sowohl Halm als auch Kurth in der dynamisch-energetisch bedingten Bewegung eine zentrale Kategorie in der Frage der Tonalität und dessen exemplarische Musterform Kadenz. Bei beiden nimmt allerdings dieses musikalische Gebilde innerhalb der Tonalitätsfrage eine unterschiedliche Bedeutung ein. August Halm, der mit seinem auf Hugo Riemann basierenden Modell der Kadenz den tonalen Mittelpunkt bzw. Ausgangspunkt präsentiert, sieht in darin ein organisches Prinzip verwirklicht, welches den inneren energetischen Drang jedes Klanges, jeder Klangprogression in eine geschlossene Form bindet. In diesem Modell findet sich im

eigentlichen allerdings keine signifikante Spannungssteigerung (nur im Bezug auf das übergeordnete Tonartempfinden, dass durch harmonische Veränderung quasi gestört wird) mit dessen wieder lösender Gegenwirkung, sondern Halm ortet dagegen einen generellen Spannungszustand innerhalb von Musik, den es mit Hilfe der dieser überlagernden Tonart bzw. dem Tonartgefühl zu überwinden gilt, um so endgültige formale und ästhetische Geschlossenheit im Sinne eines Organismus zu erwirken. In Dur löst dieses Prinzip dabei am besten und einfachsten die klassische I – IV – V – I – Kadenz. Wie bereits in Kapitel 3.1 geschildert, verbindet Halm hier den energetisch-immanenten Drang eines Klanges mit der übergeordneten psychologischen Komponente des Tonartengefühls, welches als Instanz über dem einzelnen Klang steht. Tonalität an sich ist daher nicht eine natürlich energetische Erscheinung, sondern primär ein Art kognitiver Prozess, dabei allerdings durchwegs noch durch energetisch dynamische Prinzipien bestimmt. Würde nämlich dem Klang kein Potential zur Progression anheften, würde die Möglichkeit zur Bildung eines Tonartengefühls nicht möglich sein. Der Vorwurf der Unsystematik dieses Modells wurde oben bereits geschildert. Für jene Musik, die Halm als exemplarisch anführt mag sein Modell von energetischer Tonalität zutreffen, wohingegen der Verwerfung jener Musik, die dem nicht entspricht, als ästhetisch unmusikalisch zudem noch der bitter Beigeschmack einer Vermeidung unangenehmer Fragen zu sein scheint.

In Ernst Kurths tonaler Auffassung nehmen die Frage der Tonalität und diese repräsentierende Kadenz einen geringeren Stellenwert ein, wie dies bei Halm der Fall ist. Dies zeigt vor allem die spärlich gehaltene Behandlung dieser generellen Frage von tonaler Konzeption, was vermutlich vor allem daran liegt, dass sich Kurth einerseits hauptsächlich mit Musik der Hochromantik auseinandersetzte, welche bekanntlich dafür kennzeichnend ist, Tonalität als maßgebliches Formkriterium und Grundlage kompositorischer Konzeption immer mehr aufzubrechen und in den Hintergrund zu drängen, andererseits aber auch daran, dass Kurth eine harmonielehretechnisch inverse Richtung zu Halm einschlägt, indem er sich von Kompositionen in Richtung allgemeiner theoretischer Formulierungen bewegt. Das Modell der Kadenz, welchem sich Kurth bedient, um die tonale Frage in energetischer Hinsicht zu beantworten, unterscheidet sich signifikant zu jenem von Halm. Nicht die funktionstheoretische Bildung von I – IV – V – I steht im Mittelpunkt, sondern dessen reduzierte Fassung I – V – I. In dieser Hinsicht erinnert Kurth mehr an Heinrich Schenker als an Hugo Riemann. Anders als Halm betrachtet Kurth sein

Modell der Kadenz nun nicht als übergeordnetes Schema. Im Sinne tonaler Konzeption extrahiert der Wiener dagegen die dieser harmonischen Bildung immanenten energetischen Charakteristika von Spannungssteigerung (von der Tonika zur Dominanten) und dessen Lösung (wieder zurück zur Tonika), um damit Klangverbindungen aus energetischer Sicht zu beschreiben, welche innerhalb des tonalen Rahmens passieren, aber auch über diesen hinausgehen, und dabei dem Dominant-Tonika-Prinzip nicht entsprechen. Mit der Charakterisierung dieses Spannungsaustausch zwischen zwei aufeinanderfolgenden Klängen ergibt sich ein energetisches Kontinuum, welches in dieser Form die grundlegendste dynamische Erscheinung innerhalb von Musik in Kurths Sinne trägt – die Erzeugung und Entladung von Spannung, die der Musik ihren dynamischen Charakter verleiht. Jede Form von harmonischer Progression lässt sich in weiter Folge in Kurths Energieästhetik auf dieses Prinzip zurückführen, wenn auch, wie sich in den weiteren Kapiteln zeigen wird, durchaus an Komplexität gewinnt und sich auch in energetisch-dynamischer Hinsicht stark ausdifferenziert. Um auf die Frage der Dur-Tonalität zurückzukehren, so zeigt sich, dass Kurth Tonalität als energetisches Abstraktum versteht, aus der sich ein in gewisser Hinsicht energetischer Dualismus konstituiert, der zwar nicht formbildende Funktion trägt, dafür aber der Musik ihre ureigene Dynamik verleiht.

Zu guter Letzt bleibt noch eine Verbindung zwischen Halm und Kurth darzulegen, nämlich die Rückführung vom musikalischen immanenten Willen zur Progression auf den Begriff der Gravitation und der Schwerkraft (wobei diese Begriffe unterschiedlich konnotiert sind). Sowohl bei dem Deutschen als auch dem Österreicher spielt diese Analogie durchwegs eine nicht unbedeutende Rolle, wenn es darum geht, den spannungsimmanenten Zuständen klanglicher Erscheinungen eine Überwindung durch tonale Ruhepunkte zuzuschreiben, allerdings gibt es durchwegs Differenzen innerhalb ihrer begrifflichen Einbettung in die behandelten Theorien. In Halms Auffassung liegt die Bedeutung der Schwerkraft vor allem in der klanglichen Erscheinung des natürlichen Quintfalles, der wie Köhler dies beschreibt, „*nicht nur der Umschreibung des Quintsprung abwärts als Bewegung des „Falls“ zugrunde [liegt], sondern auch in der „Materialität“ des Klanges begründet [ist]*“<sup>144</sup> Dies widerspricht dabei nicht dem von Halm postulierten Charakteristikum eines Klanges durch seine energetische Spannung selbst die harmonischen Veränderung

---

<sup>144</sup> siehe R. Köhler – „Energetische Musiktheorie nach 1900“ S. 183

hervorzurufen, denn die Schwerkraft in diesem Sinne beschreibt im Eigentlichen den „Willen“ des Klanges, sich zu einem energetisch „niedrigeren“ Level zu bewegen. Eine andere Bedeutung in diesem Sinne trägt dabei der Begriff Gravitation, welcher nicht eine abwärtsführende Bewegung suggeriert, sondern vielmehr einen räumlichen Bezugspunkt bietet, zu dem hin die Bewegung begriffen ist. In Halms Sinn verwirklicht sich dieses Prinzip im tonalen Zentrum der Tonika, die sowohl Ausgangspunkt als auch Ruhe- und Endpunkt darstellt und damit dem Tonartgefühl seine primäre formgebende Kraft verleiht. Die Halm'sche Grundbedingung der Musik als Bewegung an sich wird mit dem Begriff Gravitation somit ein wirkungsvoller Gegenpol platziert, welches mit der psychologischen Annahme des Tonartgefühls legitimiert wird. In dieser Funktion ergibt sich im tonalen Sinn formale Geschlossenheit, welches das Modell eines Organismus (primär verwirklicht in der Kadenz) darstellt.

Der Gravitationsterminus bei Kurth hingegen erhält eine durchwegs andere Konnotation (auch wenn die eigentliche physikalische Grundbedeutung von Anziehung und Abstoßung von Materie an sich erhalten bleibt) und wird, wie alle anderen begrifflichen Erklärungen unter den energetisch-dynamischen Fluss im Unterbewusstsein von Musik subsumiert. *„Gravitation meint bei Kurth eine psychologische, keine real gegebene Kategorie“*<sup>145</sup>, trifft Wolfgang Krebs Kurths Verständnis davon auf den Punkt. Kurth schreibt jedem Klang an sich gravitierende Kraft zu, die es ermöglicht, im Sinne des Verschmelzungsbegriffs Carl Stumpfs melodische Kraft in einen Klang zu binden. Die Anziehungskraft liegt dabei jedoch bereits innerhalb eines Tones, die als Antipode zur Strebungswirkung des Leittones fungiert und in dieser Form dessen energetischen Impuls auffängt. Wie die energetische Beschreibung einer diatonischen Skala als Grundlage tonaler Bildung bei Kurth zeigte, findet ein energetischer Fluss von einem Grundton zu dessen Oktavton statt, der eben in dem Modell der Gravitation von Tönen seine Begründung findet. Ob es sich in der Frage der Gravitation um eine lineare (melodisch) Erscheinung oder eine Vertikale (harmonisch), stellt dabei eine Belanglosigkeit dar, da das energetische Grundprinzip gleich bleibt. Um in diesem Sinn auf die Frage der Dur-Tonalität zurückzukommen, so zeigt sich, dass diese im energetischen Lösungscharakter von Musik durchwegs noch eine nicht unerhebliche Rolle spielt, indem es als Kraft im Sinne von Gravitation energetische Bezugspunkte liefert, die

---

<sup>145</sup> siehe W. Krebs, „Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie“ S. 182

dem psychologischen energetischen Drängen entgegenwirkt und in diesem Sinn für die energetische, Auffassung von Spannungssteigerung und -lösung einen erheblichen Faktor darstellt. Plakativ dafür steht wiederum die Kadenz, die bei Kurth ja in reduzierter Form etabliert wurde, mit ihrer zur Dominant und wieder zurückführenden Bewegung, wodurch die Tonika als Gravitationspunkt etabliert wird. Wolfgang Krebs gibt dafür eine vergleichende Metapher eine „*Massemittelpunktes eines Planeten*“<sup>146</sup> an. Dies weist große Ähnlichkeit zu August Halms Gravitationsempfinden auf, allerdings gilt hier eine Unterscheidung in der Auffassung dieses Begriffs zu treffen. Während Halm, wie oben erklärt, sämtliche klangliche Erscheinungen im Wirkungsfeld von Gravitationskräften sieht, spielen diese im Kurth'schen Sinne im Bezug auf Tonalität nur dahingegen eine Rolle, dass sie nur im unmittelbaren Umfeld wirken und auf diese Weise keine allzu große Wirkung im gesamtharmonischen Kontext aufweisen. Für eventuelle kleinformale Abschnitte mag daher die Gravitationswirkung der tonalen Kadenzbildung nützlich sein, für großformale Gliederung dagegen nicht. Darauf verweist auch Krebs mit seiner Erklärung, dass in im Sinne Kurths „*innerhalb eines fremden Tonartengefüges*“ durch Alterierung und Enharmonik (dazu später Genaueres) „*ein neues [Gravitations-] Zentrum*“<sup>147</sup>, somit eine neue Tonart, etabliert wird, wobei zu erwähnen bleibt, dass dies eben nur durch das tonale Prinzip der kadenziellen Verbindung möglich ist. An dieser Stelle zeigt sich, dass Halm und Kurth durchaus ein verwandtes Denkmuster aufweisen, bei dem sie sich im Wesentlichen nur in der Gewichtigkeit der energetisch-harmonischen Bedeutung unterscheiden.

---

<sup>146</sup> Ebd. S. 363

<sup>147</sup> Ebd. S. 364

## **4. Energetische Grundlagen der Moll-Tonalität**

Nach der ausführlichen Darstellung der Dur-Tonalität energetisch zu Grunde liegenden Prinzipien beider Theoretiker bedarf es ebenso einer Auseinandersetzung mit deren Ansichten über das tonale Geschlecht Moll. Dieses erhält zwar in beiden Theorien, verglichen mit der Erscheinung des Dur, verhältnismäßig wenig Raum (Kurth behandelt es in seinem über 500 seitigem Theoriewerk über romantische Harmonik gar nicht extra, lediglich in seiner historisch geprägten Auseinandersetzung mit Musiktheorie „Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme“ eröffnet er darüber ein separates Kapitel), allerdings bleibt dies dem Umstand zu verdanken, dass in beiden Theorien größtenteils die energetischen Grundlagen des Dur-Geschlechts auch auf Moll übertragbar sind und auch übertragen werden. Einige musikalische Charakteristika, die lediglich in der Moll-Tonalität auftreten, erfordern trotz allem eine gesonderte energetische Grundlagendeklamation und somit auch in dieser Arbeit eine gesonderte Auseinandersetzung.

#### 4.1. August Halm – Das Moll-Geschlecht

In seinem Erklärungsmodell der Moll-Tonalität sowie dessen Festigung in der Kadenz bediente sich Halm wie auch bei der Dur-Kadenz bis zu einem gewissen Grad des Dualistischen Modells von Hugo Riemann, allerdings durchaus mit entscheidenden Korrekturen bzw. Abänderungen, um seinem organischen Form-Modell mit dessen impliziten Eigenschaften zu entsprechen. Der Grunddreiklang (der, wie erwähnt, die Grundlage für die energetische Bildung von Tonalität darstellt) des Moll entsteht bei Riemann aus der Inversion der Obertonreihe, in diesem Sinne aus einer von einem Grundton ausgehenden Untertonreihe<sup>148</sup>, wodurch dieser das „Gegenbild“<sup>149</sup> des Durklanges bildet. Darin erklärt sich im Riemann'schen Sinne der Aufbau des Moll-Klanges aus einer (vom untersten Ton ausgehenden) Schichtung einer kleinen und darüber einer großen Terz. Halm stimmt zwar dieser Ableitung grundlegend zu, diagnostiziert darin allerdings einen Widerspruch zur psychologischen Klangwahrnehmung, die er generell, mit Bezug auf die Gravitationswirkung, von einem Grundton ausgehend nach oben hin beschreibt, während die Ableitung des Moll-Klanges bei Hugo Riemann impliziert, dass der Grundton des Klanges im eigentlichen Sinne der oberste Ton – der Quintton – ist. Somit wird im Gegensatz zu Riemann wahrnehmungstechnisch ein Moll-Klang nicht von einem oberen Grundton zu dessen tieferen Tönen interpretiert, sondern immer ausgehend von dessen tiefstem Ton,<sup>150</sup> was Halm auf eben jenes im vorherigen Kapitel erwähnte Schwerkraftempfinden zurückführt. Auf diese Weise ergibt sich der dem Dur-Klang konträre Moll-Dreiklang mit kleiner Terz, welcher die Grundlage für jene die Moll-Tonalität konstituierende Kadenz bildet (äquivalent zum Dur-Klang – Dur-Kadenz Verhältnis). In dieser Inkohärenz von Wahrnehmung und theoretischer Harmoniebildung lässt Halm daraufhin den, im Vergleich zur Dur-Tonalität, wie er es nennt, *„weicheren und weniger energischen Charakter des Moll“*<sup>151</sup> wurzeln. Mit anderen Worten vermindert der Aufbau des Molldreiklanges mit kleiner statt großer Terz die energetisch fortschreitende Wirkung des Dreiklanges, indem es in weiterer Folge dazu führt, dass ein Moll-Dreiklang durch die fehlende bzw. veränderte Leittonwirkung nicht mehr dem seinem Paradigma des als Axiom der Bewegung

---

<sup>148</sup> Als Untertonreihe versteht Riemann die Ausbildung der Partialtöne nicht der Tonhöhe nach oben hin, sondern in die Tiefe.

<sup>149</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 75

<sup>150</sup> Eine Untertonreihe von C ausgehend (c-c-f-c-as-f-....) bildet nach Riemann den Mollklang mit Grundton C, bei Betrachtung des Dreiklanges allerdings den f-Moll Klang.

<sup>151</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 75

bezeichneten harmonischen Quintfall entspricht, indem er nicht natürlicherweise die Unterdominante aus sich erwachsen lässt, sondern dessen Gegenstück – die Oberdominante. Der weniger energetische Charakter wird somit dadurch begründet, dass, während in der Dur-Tonalität die Terz als Leitton eines Klanges zum Grundton der Unterdominanten führt und dessen energetischen Fluss bedingt, die nach „unten“<sup>152</sup> gerichtete Streben der Moll-Terz lediglich den Quintton des Klanges bewirkt und auf diese Weise nicht so sehr harmonische Eindeutigkeit bewirkt. Die Moll-Tonika führt demnach ihres inneren energetischen Potentials nicht zur Subdominanten, sondern zur Dominanten. Halm charakterisiert daher generell den Moll-Dreiklang *„seinem Wesen nach [als] Unterdominant“*<sup>153</sup>, wohingegen der Dur-Klang oberdominantisch wirkt<sup>154</sup>. Auf diese Weise liefert zwar Halm eine energetische Erklärung für die von Riemann geprägte Moll-Kadenz in der Form von I – V – IV – I, die im Bezug auf das dualistische Prinzip eben die Spiegelung der Dur-Kadenz darstellt, widerspricht aber Riemanns Theorie, dass die Moll-Kadenz-Form derjenigen der Dur ebenbürtig ist. Vielmehr verweist Halm daraufhin auf die in der historischen Kompositionspraxis an die an Dur angelehnte Moll-Kadenz, die dabei im Wesentlichen aus stufentheoretischer Sicht dem Dur-Schema von I – IV – V – I angepasst ist, ohne aber der Anmerkung zu entbehren, dass diese Form *„ihrer Natur zuwider“*<sup>155</sup> erklingt.

Halm überspielt an dieser Stelle einige Kritikpunkte, die sein Modell „Moll“ aufwirft. Die Ableitung der Moll-Kadenz aus Hugo Riemanns Modell mit all seinen energetischen Begründungen, vor allem durch den Leitton, mag an sich durchaus bei Halm seine Stimmigkeit besitzen, bringt man allerdings eine Gegenüberstellung zum Modell „Dur“ an, so zeigt sich, dass Halm sich in einen musikalisch-ästhetischen Widerspruch verstrickt. Dem Postulat des Bewegungsaxioms im Quintfall wird demnach in der Moll keineswegs Genüge getan, wodurch auch jenes Prinzip des organischen Zusammenhangs innerhalb der Kadenz durch die Erreichung eines energetischen Ruhepunktes nicht erfüllt wird. Zwar erscheint am Ende durchaus der Tonikaklang, um jene übergeordnete Verbindung der Tonalität herzustellen, jedoch bleibt die Tonalität begründende energetisch-harmonischen Verbindungen des

<sup>152</sup> Dies gilt im Bezug auf Position der Töne innerhalb der Skala.

<sup>153</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 75

<sup>154</sup> In dieser Charakterisierung meint Halm, dass der Durklang in seinem energetischen Fortschreitungsdrang einen Quintschritt abwärts verlangt, wodurch er zum Nachfolgeklang die Oberdominante bildet, während der Mollklang einen Quintschritt aufwärts erzeugt und so die Unterdominante darstellt.

<sup>155</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 77

Quintfalls innerhalb der Kadenz aus. Die dadurch postulierte energetische Charakterisierung als „weicher“ und „weniger wirksam“ weist zudem eine Schwammigkeit auf, die den Beigeschmack von willkürlicher Beurteilung trägt und der wohl exakte wissenschaftliche Bestimmung nicht zugesprochen werden kann. Um diesem energetischen Verlust dennoch Herr zu werden und der Moll-Tonalität sowie ihrer Kadenz im energetischen Sinne gleichzustellen, bedient sich Halm wiederum der Dur-Tonalität, um in Bezug darauf eine Hybrid-Kadenz aus Moll und Dur zu erschaffen. Dabei handelt es sich um ein Modell für eine alterierte Kadenz-Form, die den Einzug der Dur-Dominanten in die Moll-Kadenz beinhaltet. In erster Linie wird aber dessen innere Struktur verändert, indem Subdominante und Dominante in Bezug auf ihre Position vertauscht werden, woraufhin die Terz der Dominanten in alterierter Form (zur großen Terz) gebracht wird, um damit einen Leitton zum Grundton zu schaffen und den Leitton bedingten Strebungscharakter zum Tonikaklang wiederherzustellen. Diese Notwendigkeit sieht Halm durch die Anpassung der Moll- an die Dur-Kadenz gegeben, die eben durch den fehlenden Leitton an energetischer Spannung verlieren würde.<sup>156</sup> Diese Wirkung wird daraufhin durch die V. Stufe in Dur umgangen, wobei aber nach seinen Worten dieser modale Austausch den energetischen Charakter des Molls nicht stört<sup>157</sup>. Dass mit diesem Versuch der Wiederherstellung energetischer Prinzipien innerhalb der Moll-Kadenz diese im Eigentlichen hierarchisch unter die Erscheinung Dur mit all seinen Prinzipien subsummiert wird, indem sozusagen der Dur-Klang als „Retter“ des energetischen Charakters auftreten muss, darüber äußert sich Halm nicht. Lediglich mit der Postulierung der Möglichkeit eines Einflusses des Moll-Charakters in die Dur-Kadenz, indem er den Versuch startet, durch die Eingliederung die IV. Stufe in der Form eines Moll-Klanges einen Ausgleich zwischen Dur und Moll zu schaffen, versucht Halm diesem offensichtlichen Widerspruch entgegenzuwirken. Allerdings lässt sich auch hier ein etwas unsystematischer Versuch erkennen, das tonale Geschlecht Moll für sein energetisch konzeptionelles Modell zu retten. Denn während die Klangalterierung innerhalb der Moll-Kadenz (die V. Stufe wird zum Dur-Dreiklang) aus der harmonischen Moll-Tonleiter ableitbar ist, handelt es sich in der sogenannten „gemischten Dur-Kadenz“ um eine tatsächliche Substitution eines Klanges mit dessen Pendant aus dem Moll-Geschlecht. Halm versucht hier nur ein Maß an

---

<sup>156</sup> Ebd. S. 76

<sup>157</sup> Ebd. S. 77

Gleichwertigkeit zu etablieren versucht, indem er die Dur- mit jener der Moll-Variante bezüglich der Subdominanten egalisiert. Zu bemerken gilt hier zudem noch, dass der Deutsche ein Prinzip zu durchbrechen beginnt, welches für sein organisches Konzept ein Primat darstellt, nämlich die tonale Geschlossenheit, auch innerhalb der Kadenz. Diese wird mit eben jener klanglichen Veränderung im Eigentlichen verlassen, auch wenn in Bezug auf die harmonische Verbindung keine signifikante energetische Veränderung passiert. Dafür spricht auch der am Ende jenes Kapitels verfasste Ausspruch Halms, die „*gemischte Kadenz ... als das Original der Kadenz*“<sup>158</sup> an sich zu proklamieren. Diese Form der Kadenz abstrahiert Halm schließlich noch einmal, indem er es für den energetisch-tonalen Zusammenhang als gleichgültig erachtet, ob der abschließende Tonikaklang in Moll oder Dur erscheint<sup>159</sup> und auf diese Weise die Grenzen zwischen diesen tonalen Geschlechtern zunehmend verwischt.

In dieser Darstellung der Vermischung von Dur- und Moll-Elementen lässt sich in gewissem Maße ein Bestreben erkennen, der komplexen harmonischen Strukturen romantischer Musik gerecht zu werden und auf energetische Verbindungen zurückzuführen (wie es später Kurth in großem Stil vollzieht).

Zudem weisen die geschilderten energetischen Grundlagen des tonalen Geschlechts Moll bereits Halms Weg in Bezug auf die Verbindung von Harmonie und Energie hin. Zwar bescheinigt er dieser musikalischen Erscheinung durchwegs noch Strebewirkungen und Kräfte-bedingtes Voranschreiten, allerdings postuliert er durchwegs eine Abnahme dieser Kräfte, je mehr sich die harmonische Progression von dem der grundlegenden Dur-Kadenz entfernt, bzw. diese erweitert. Dies wird besonders bei der Auseinandersetzung mit Nebenklingen, Alterierungen und anderen komplexeren harmonischen Erscheinungen und Verbindungen ersichtlich, die Auseinandersetzung damit folgt in Kapitel 5.

---

<sup>158</sup> Ebd. S. 78

<sup>159</sup> Ebd. S. 78

## 4.2. Kurth – Energetische Grundlagen der tonalen Erscheinung Moll

Obgleich seiner sehr umfangreichen Arbeiten über musikalisch-kompositionstechnische Prinzipien und deren Grundlagen findet sich in Kurths Theoretischen Arbeiten verhältnismäßig wenig über das musikalische Tongeschlecht Moll. Zum einen enthält sein Theorie-Erstlingswerk „Die Voraussetzung der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme“ ein kurzes Kapitel über Moll, dessen Inhalt sich aus der Auseinandersetzung mit den historischen Erklärungsmodellen des Moll von Hugo Riemann, Simon Sechter und anderen Musiktheoretikern zusammensetzt, zum anderen entbehrt diese Arbeit größtenteils noch eigene theoretische Ausführungen. Auch sein Folgewerk „Die Krise der romantischen Harmonik am Beispiel von Wagners Tristan“ ermangelt einer Auseinandersetzung mit dieser Erscheinung, allerdings auch deshalb, da dieses Werk wohl nicht von Anfang an als allgemeine Musiktheorie konzipiert wurde,<sup>160</sup> sondern Erklärungsmodelle für die fortgeschrittenen harmonischen Erscheinungen hoch- und spätrömantischer Musik aufzustellen versucht und dadurch Grundlagenfragen<sup>161</sup> eher in den Hintergrund stellt. Erst in dem Spätwerk „*Musikpsychologie*“<sup>162</sup> wirft Kurth einen kurzen, elementaren Blick auf das musikalische Material des Moll-Geschlechts und dessen energetische Prinzipien, dabei natürlich mit einer stark psychologischen Komponente. Um allerdings die theoretische Darstellung des Modells Moll zu verstehen, muss bei dem grundlegenden Element der Skala und dessen Bedeutung in Kurths Theorie begonnen werden. Wie bereits in der Behandlung energetischer Parameter der Dur-Tonalität erwähnt, bildet die Skala als Urform der melodischen Linie die Grundlage aller musikalischen Erscheinungen und zwar als reinste Form der Versinnlichung unterbewusster energetischer Dynamikprozesse. Alle weiteren musikalischen Stilmittel, wie Harmonik oder Rhythmik, bilden dabei in der einen oder anderen Form die Steigerung, Überlagerung, Konzentration etc. dieser elementaren energetischen Erscheinungsform.

Um nun die Moll-Skala bzw. deren primäre Erscheinung in einer Moll-Kadenz als grundlegender Repräsentant der Moll-Tonalität näher erläutern zu können, muss

---

<sup>160</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ - Vorwort

<sup>161</sup> Grundlagenfragen bezieht sich hier auf die Auseinandersetzung mit grundlegendem musikalischem Material und nicht auf kompositorische Arbeiten.

<sup>162</sup> 2. Auflage, Bern 1947, Krompholz&Co Verlag

vorher rückwirkend noch ein kurzer Blick auf Kurths Ausführungen der Dur-Skala und deren energetischen Charakteristika geworfen werden.

Der Theoretiker sieht, wie viele andere Theoretiker, in der Dur-Tonleiter nicht nur eine nach Tonhöhen strukturierte Form der Obertonleiter eines Tones oder aber eine Verbindung eines Tonikadreiklages mit dessen Subdominant- und Dominantklänge, obwohl diese Ansätze durchwegs eine Rolle spielen. Vielmehr etabliert sich eine Tonleiter in ihrer Erscheinungsform (auf- oder absteigend) durch deren dynamisch-psychologisch bedingten Spannungscharakter, welcher sich einerseits durch den Grundton als Ausgangspunkt aller dynamischen Prozesse, sowie in dessen Äquivalent in der Oktave als sogenannter „Zielton, zu dem alles übrige gravitiert“<sup>163</sup>, andererseits durch das Element des Leittons als Träger der größten Spannkraft und Repräsentant der ureigensten energetischen Spannung ergibt. Die Dur-Skala stellt dabei die einfachste Form der Kombination dieser beiden Elemente dar, einerseits, weil sie im Kurth'schen Sinn in 2 Tetrachorde (in C-Dur c-f und g-c), welche für sich betrachtet ebenso jenes Prinzip von Grundton und Leitton in sich tragen,<sup>164</sup> unterteilt werden kann und andererseits als Vereinigung von Tonika-, Subdominant-, und Dominantklang auch im harmonischen Sinne das Prinzip von Spannungserzeugung und -lösung in sich trägt. Die Dur-Skala mit all deren inhärenten energetischen Charakteristika als einzige und einzig mögliche akustisch wahrnehmbare innere Spannungszustände zu deklarieren würde allerdings der inneren dynamischen Konzeption von Musik widersprechen. Vielmehr lässt eine veränderte psychologische Kräftedynamik eine differenzierte Wahrnehmung akustischer Ereignisse, wie die der Skala, zu, indem es die beiden Elemente des Zieltones bzw. Gravitationsmittelpunktes und des Leittones verschiebt bzw. auf andere Töne bezieht. Kurth spricht in dieser Form von verschiedenen „Wirkungstendenzen“<sup>165</sup>, die einem Ton zugeordnet werden können und die sich erst durch die Beziehung auf andere Töne ergeben. Die äußere Erscheinung bleibt allerdings durchaus gleich, nur die innere psychische Konstitution, die dem Ton quasi

---

<sup>163</sup> siehe Ernst Kurth – „Musikpsychologie“ S. 205

Kurth etabliert hier den naturwissenschaftlichen Begriff „Gravitation“ für die Charakterisierung des Grundtones als Mittelpunkt aller dynamischen Prozesse in der Musik, sowie um eine übergeordnete Verbindung aller Töne und Tonbewegungen auf den Grundton herzustellen.

<sup>164</sup> e wirkt zu f als Leitton, welcher Grundton der Subdominanten ist, und damit im harmonischen Sinn eine entscheidende Rolle spielt und g leitet als Grundton der Dominante und neuer (etwas weniger wirkender) Anfangston zurück zum Grundton der Skala.

Siehe Ernst Kurth – „Musikpsychologie“ S. 205

<sup>165</sup> Ebd. 208

„zugeteilt“ wird, unterliegt einer Veränderung und lässt auf diese Weise eine andere Deutung zu.

So geschieht dies auch im Falle der Moll-Skala, die einerseits den Gravitationspunkt auf einen anderen Ton verschieben kann (im Falle einer diatonischen Skala von c ausgehend zu a), womit auch die Leittönigkeit verändert empfunden wird (c kann somit umgekehrt als Leitton zu h empfunden werden – im Gegensatz zur Dur-Tonleiter, in welcher der Ton h als Leitton zu c aufgefasst wird), allerdings kann aber eine veränderte innere dynamische Empfindung auch eine Veränderung der äußeren Erscheinung der Skala verursachen. Kurth illustriert diese Veränderung am Beispiel der melodischen Moll-Skala, welche er wiederum in Analogie zur Dur-Tonleiter in 2 Tetrachorde unterteilt<sup>166</sup>. Während der untere Tetrachord (von c-f) durch eine erhöhte Gravitationswirkung eine Erniedrigung des Terztones bewirkt, bleibt der obere Tetrachord von der Wirkung des Strebens zu einem Endpunkt (dem Zielton) verschont, womit er auch die alterierte absteigende Form erklärt. Dass diese Veränderung bzw. unterschiedliche Ausprägung einer Skala dadurch dem energetisch-dynamischen Prinzip von Musik weniger entspricht, als die Dur-Skala, weist Kurth zwar zurück, allerdings charakterisiert er sie in dieser Hinsicht durchaus als „weniger einheitlich“<sup>167</sup>, da sie durch jene Alterierungen komplexere Strebungswirkungen in sich birgt.

Eine zentrale Position, in der sich dabei Dur und Moll im Sinne Kurths vollkommen ident sind, nimmt der Leitton und dessen grundlegender energetisch-dynamischer Charakter, welcher allerdings im tonalen Dualismus von Dur und Moll signifikante energetische Veränderung erfährt<sup>168</sup>, ein. In Bezug nun auf Harmonik und deren Wechselwirkung mit dem melodisch-energetischen Grundmaterial postuliert Kurth drei sogenannte „Entwicklungsschichten“<sup>169</sup>, die sich durch Verbindung von Melodik mit Harmonik ergeben. Die erste Schicht bildet die einfache melodische Erscheinung als „reine, intensivierte Bewegungsempfindung“<sup>170</sup>. In dieser Form erzeugen die Melodik und im Besonderen der Leitton seine ureigenste dynamische Empfindung als absolutes Strebungselement. Die zweite Ebene ergibt sich durch die Einbindung

---

<sup>166</sup> Ebd. S. 208

<sup>167</sup> Ebd. S. 209

<sup>168</sup> Gemeint ist hier nicht nur der Leitton, die 7. Stufe, sondern im Bezug auf den 3-Klang der Terz-Ton, der die entscheidende Veränderung erfährt.

<sup>169</sup> Siehe Ernst Kurth – „Musikpsychologie“ S.212

<sup>170</sup> Ebd. S.212

in einen harmonischen Klangkomplex, dessen einfachste Form der Dreiklang darstellt. Hier erfährt der Leitton bereits im Generellen eine Änderung seiner Charakteristik, indem er einen Teil seiner Spannung in den Klang abgibt bzw. darin „auflöst“<sup>171</sup> und so in sich selbst Fortschreitungsdrang verliert. Damit entsteht in gewissem Sinne eine paradoxe Erscheinung, indem der Klang einerseits als ein in sich ruhendes Element empfunden werden kann, allerdings dabei in dennoch ein Maß an Spannungspotential besitzt, um eine harmonische Fortschreitung zu bewirken. Dadurch ermöglicht sich die dritte Entwicklungsschicht, nämlich der „*klangliche Fortschreitungsreflex*“<sup>172</sup>, der der Leittonspannung wiederum nachgibt und der melodischen Spannung erneut Raum gibt, diesmal allerdings durch die Einbettung in ein Klanggebilde in erneut veränderter Form<sup>173</sup>. Diese drei Entwicklungsebenen bilden nun das wesentliche Differenzmerkmal der beiden tonalen Erscheinungen Dur und Moll, da sie sich in dem Grundelement des Leittones mit dessen energetischen Ausprägung grundlegend unterscheiden. Kurth spricht hier in Anlehnung an Riemann von einem „*energetischen Dualismus*“<sup>174</sup>, den er allerdings von diesem Erklärungsansatz stark abgrenzt. Die Konstitutionen der Dur- und Moll-Dreiklänge (und in weiter Folge der Kadenzen) ergeben sich dabei nicht durch eine strukturierte Anordnung einer Ober- bzw. Untertonreihe (im Gegenteil, beide Klänge entstammen der Obertonreihe), sondern eben aus einer gegensätzlichen energetischen Ausprägung, die durch den veränderten Leittoncharakter entstehen (zumal die kleine Terz im Obertonspektrum ebenso enthalten ist). Wie im Kapitel 3.2 ausführlich geschildert, übernimmt der Leitton in der Dur-Skala die Position der höchsten Spannungswirkung vor dem Endton, um diesen als Ruhepunkt zu erheben, indem die Gravitation den energetischen Fluss dorthin lenkt. Die Mollskala dahingegen steht im Bann des Grundtones bzw. Ausgangstones, welches die für Moll so charakteristische kleine Terz erzeugt, allerdings verliert dabei der Oktavton der Skala nicht seine gesamte anziehende Wirkung, wie die melodische Moll-Tonleiter zeigt, die den Kurth’schen oberen Tetrachord mit dem von Dur gemeinsam hat. Würde man hier eine Bewertung der Gravitationskräfte vornehmen, so würde sich zeigen, dass sich im tonalen Geschlecht Moll der Grundton der Skala sowie der

---

<sup>171</sup> Siehe Ernst Kurth – „Musikpsychologie“ S.213

<sup>172</sup> Ebd. S.212

<sup>173</sup> Der Leitton löst sich nicht in einen melodisch-strukturell bedeutenden Grund- oder Eckton auf, sondern in einem anderen Klanggebilde.

<sup>174</sup> Siehe Ernst Kurth – „Musikpsychologie“ S. 215

Endpunkt in der Oktave ebenbürtig sind, womit in weiterer logischer Konsequenz Moll als dynamischer Prozess gegenüber Dur ausgeglichener ist. Mit dieser Veränderung gravitierender Kräfte geht jedoch auch ein Verlust an der inneren energetischen Dynamik verloren, der damit entgegengewirkt wird.

Um dieses Theoriemodell nun aus harmonischer Sicht zu verstehen, verlangt die Erklärung der Moll-Tonalität erneut einen kurzen Exkurs, und zwar zu Kurths Schilderung über die energetischen Prinzipien des Quintenzirkels. Dieser ergibt sich, wie wohl unnötig zu erwähnen, (so nicht nur bei Kurth, sondern ohne Zweifel auch allgemein gültig) durch die tonale Verschiebung einer Dur-Skala einerseits (ausgehend von C-Dur) in die dominantische sowie in subdominantische Region. Die Neuerung bzw. Erweiterung bei Kurth stellt die energetische Rückbeziehung auf C-Dur da, die er dem Quintenzirkel zugrunde legt<sup>175</sup>. Im Falle der dominantischen Seite des Kreises sieht er mit Bezug auf die Ausgangstonart eine stetige Leittonschärfung einhergehen, indem immer ein Ton der neuen Skala zu jenem neuen Leitton geschärft wird<sup>176</sup>, der zum neuen Grundton führt. Somit entsteht eine stetige energetische Steigerung, die für Kurth auch den erhöhten Spannungsgrad der Dominanten innerhalb einer Tonart erklärt. Im Falle der subdominantischen Region geschieht allerdings das Gegenteil, indem durch Abwärtsalterierung der Leitton (die Sept) der vorhergehenden Tonart entschärft wird. Somit passiert eine zum Dominantprinzip entgegengesetzte energetische Entwicklung, indem Spannung gelöst wird. Nun geschieht in der Moll-Tonalität grundlegend das gleiche Prinzip, indem ein der Dur-Tonart innewohnender Leitton (die Terz) durch Alterierung in seiner Aufwärtstendenz entschärft wird und so eine „*absteigende Tendenz*“<sup>177</sup> erhält, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass dies innerhalb der Tonart passiert. Damit geschieht eine Veränderung der inneren Dynamik der Skala und daraus folgend des Klanges und der Klangprogression, welche den grundlegenden Charakter von Moll hervorbringt. Zu erwähnen bedarf es hier noch, dass Kurth in der Aufhebung des Leittones keineswegs eine Auflösung von energetischen Prinzipien diagnostiziert, sondern lediglich eine Umkehrung der „*Strebungsrichtung*“<sup>178</sup>. Auf diese Weise bleibt das Dualistische Prinzip gewahrt, wenn auch in anderer Form, als dies Riemann exponiert hatte. Eine Äußerung über eine für die Moll-Tonalität

---

<sup>175</sup> Ebd. S. 210

<sup>176</sup> Ebd. S. 210

<sup>177</sup> Ebd. S. 215

<sup>178</sup> Ebd. S. 214

plakative Kadenzform bzw. eine Darstellung dieser tätigt Kurth allerdings nicht. Dies mag womöglich daran liegen, dass er die grundlegende I.-V.-I. – Kadenz nicht spezifisch auf Dur bezieht, sondern diese Form als generell gültig betrachtet. Zudem nimmt die Kadenz als Musterbeispiel für eine tonal-harmonische Verbindung ohnehin einen untergeordneten Platz ein.

Einen wesentlichen Aspekt in Kurth'schem Denken untermauert zudem noch die Beschreibung harmonisch-energetischer Grundlagen, wie es oben geschah – die Frage von Tonalität als bestimmendes musikalisches Mittel, sei es nun formal oder im harmonischen Satzgefüge, kann bei Kurth bis zu einem bestimmten Grad außen vor gelassen werden, wodurch sich auch die beiden tonalen Geschlechter einander nicht ausschließen, sondern gelegentlich durchwegs im gleichen harmonischen Gefüge ebenbürtig auftreten. Dies wird vor allem dadurch ermöglicht, dass Kurth Dur und Moll nicht als gegebenes Tonmaterial ansieht, sondern, wie bereits erwähnt, als dualistische Energieformen, die dem Klang ihr dynamisches Charakteristikum verleihen und somit im eigentlichen Sinne von Klang zu Klang differenzieren.

Zusammenfassend lässt sich nun Kurths energetische Sicht des Moll-Geschlechts folgendermaßen beschreiben. Durch die einerseits verschobenen und veränderten Gravitationseigenschaften des Grundtones, der eine freiere melodische Behandlung zulässt (gemeint sind hier als Grundlage die unterschiedlichen Ausprägungen der Moll-Tonleiter natürlich, harmonisch und melodisch), sowie den durchwegs noch mehr hervortretenden veränderten Leittoncharakter (im Gegensatz zu Dur) entsteht eine veränderte, dem Dur-Prinzip gegensätzliche energetisch-musikalische Ausprägung, welche keineswegs hierarchisch dem Dur-Geschlecht unterzuordnen wäre, sondern, obgleich dies aus real-physikalischer Sicht (in Bezug auf die Obertonreihe) durchaus naheliegend wäre, diesem in energetisch-psychologischer Sicht gleichwertig ist<sup>179</sup>. Sie repräsentiert dabei eine der Dur gegensätzliche Energieform, die sie aber dabei im energetisch-dynamischen Sinn nicht ausschließt, sondern vielmehr komplettiert, wie die Ausführungen des nun folgenden Kapitels genauer zeigen werden.

---

<sup>179</sup> Ebd. S. 215 Fußnote 3

### 4.3. Vergleichende Gegenüberstellung:

Wie sich nun zweifelsohne bereits in den Ausführungen über das tonale Geschlecht Moll erkennen lässt, beginnen die Lehren der hier behandelten Theoretiker sich in ihrer energetischen Prinzipien-Darstellung unübersehbar voneinander zu differenzieren. Dies mag einerseits damit zusammenhängen, dass die beiden von Beginn an einen unterschiedlichen Weg einschlugen, was die theoretisch-energetischen Grundlagen ihrer Modelle betrifft und bei grundlegenden Fragen bzw. in dem Sujet der Dur-Tonalität noch nicht so zum Vorschein kam, aber ebenso darf keineswegs die Konstitution der Moll-Tonalität geleugnet werden, die wohl definitiv ein komplexeres musikalisches Gebilde darstellt, als dies bei Dur der Fall ist. Was natürlich die größte Problematik in Halms und Kurths Moll-Beschreibung einnimmt, ist die in beiden Theorien zentrale energetische Kategorie des Leittones, welcher ja im eigentlichen Sinne die einzige Veränderung<sup>180</sup> gegenüber der Dur-Skala bildet. Umso erstaunlicher scheint daraufhin die Tatsache, dass diese minimale Alterierung eine so große Auswirkung auf die energetischen Grundlagen erzeugt.

Dass August Halm in Tonalitätsfragen stark an Riemann orientiert ist, wurde im Zuge dieser Arbeit schon mehrmals erwähnt, so spielt dies auch im Falle der energetischen Erklärungen von Moll eine nicht unerhebliche Rolle. Erstellt man hier die Annahme, Halm würde Riemanns These eines dualistischen Modells, abgeleitet aus einer Ober- und Untertonreihe, zustimmen und dieses energetisch begründen, so unterliegt man einem Irrtum. Halm begreift zwar die Moll-Kadenz zu Beginn als Spiegel der Dur-Kadenz, allerdings nicht aus einer Untertonreihe entspringend, sondern aus veränderter energetischer Bewegungswirkung, bedingt durch das dynamische Charakteristikum des Leittones. Im Zuge spricht er ihr verminderte energetische Wirkung zu, denn im Sinne Halms widerspricht dies zwei grundlegenden energetischen Prinzipien, die essentiell für das Wesen der Musik als dynamischer Prozess und der damit einhergehenden ästhetischen Qualität sind. Zum einen wäre dies das „Axiom der Bewegung“, repräsentiert durch den harmonischen Quintfall (V.-I.-Progression), welches in eben dieser Moll-Kadenz, bedingt durch die Spiegelung, zum Quintstieg (IV.-I. bzw. I.-V.) modifiziert wird. Die Konsequenz dieser Veränderung ergibt eine Störung der Einheit des Organismus Tonalität und zwingt Halm zu einer Änderung dieser Konstruktion. Das zweite Prinzip, der Leitton, weicht ebenso von seiner Position als Träger der Spannungslösung ab. Seine Alterierung

---

<sup>180</sup> ausgehend von der melodischen Moll-Skala

bringt eine Veränderung der Strebungsrichtung mit sich, die ebenso dem natürlichen Hergang in Halms Sinn widerspricht. Diesem Problem sieht sich auch Ernst Kurth gegenüber, der, viel stärker noch als Halm dies tat, sein energetisch-psychologisches Konzept von Musik auf dem dynamischen Element „Leitton“ aufbaute. Auch bei ihm besteht bis zu einem gewissen Grad ein Erklärungsbedarf, was eben diese scheinbar so „kleine“ Veränderung mit sich bringt. Anders als Halm aber ermöglichte es sich Kurth durch die Postulierung der Melodik als Träger der Dynamik sowie die Positionierung der energetischen Grundlage von Musik in das Unterbewusstsein einen Ausweg aus diesem „Dilemma“ zu kreieren. Diese Lösung besteht im Wesentlichen darin, dass Kurth die Idee eines Dualismus von Dur und Moll aufgriff, diesen aber eben auf die psychologische Ebene transferierte. Dur und Moll unterscheiden sich demnach in erster Linie nicht durch ihre melodisch-harmonische Konstitution (die nur eine Auswirkung davon ist), sondern durch entgegengesetzte energetische Wirkung, bedingt durch eben jene Veränderung des Terztones, der die Funktion des Leittones in sich trägt. Der Leitton in der Skala, welcher in der Durtonleiter zum Oktavton hinstrebt und so dem energetischen Drang der melodischen Linie Folge leistet, schlägt in Moll durch die Tendenz zum Grundton die entgegengesetzte Richtung ein. Zu unterscheiden gilt es hier, dass mit dieser veränderten Leittonwirkung durchwegs nicht verstanden werden darf, dass ein Ton automatisch als Leitton mit Moll-Charakter gilt, wenn er eben die melodische Linie abwärts führt, vielmehr muss dieses Prinzip abstrahiert aufgefasst werden, indem der Dur-Leitton plakativ für das Bedürfnis zur Bewegung und als Spannung steht, während sich der Moll-Leitton abwärts zum Grundton als musikalischer Ausdruck der Gravitationskräfte, die ebenso innerhalb der Musik herrschen, ergibt<sup>181</sup>. Der Dualismus, den Kurth somit postuliert, besteht somit in einem Gegensatz zwischen einer Art Bewegungssteigerung und -hemmung. Dies entspricht dabei dem zu Anfang aufgestellten Prinzip von kinetischer und potentieller Energie, die Kurth grundlegend der Musik zusprach. An dieser Stelle sei noch auf die Parallele zu August Halm hingewiesen, denn ebenso wie sein deutsches Pendant spricht auch Kurth dem tonalen Geschlecht Moll verminderte energetische Strebungswirkung zu. Da aber Kurth im Generellen die Gravitationskraft als energetisches Charakteristikum akzeptiert, entsteht für ihn eben nicht jenes Dilemma, dem Halm ausgesetzt ist,

---

<sup>181</sup> Helga de la Motte-Haber bezeichnet dies als „unterschiedliche Dynamik des Terztones“, bedient sich aber ebenso der Begriffe „aufsteigend“ und „absteigend“. Siehe H. de la Motte-Haber in „Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth“ in „Musiktheorie“ S. 291/292

indem er Musik als dogmatische Grundlage einen ständigen Drang zur Bewegung als „ihrem Wesen nach dissonant“ zuschreibt. Halm gelingt zwar in seiner Arbeit dabei in gewisser Hinsicht ein gewisses Maß einer Befreiung aus diesem Widerspruch durch eine Annäherung bzw. Abgleichung der Moll-Kadenz mit jener der Dur (Vertausch der Subdominanten mit der Dominante bzw. die Erhöhung der Dominantterz, um die Leittonwirkung wiederherzustellen), allerdings bleibt ein gewisses Maß an energetischem Verlust durch die Grundform der Tonika in Moll zurück. Auch Kurth sieht sich der Problematik gegenüber, eine Gleichberechtigung zwischen Dur und Moll zu erschaffen, zumal er einerseits in historischer Hinsicht einer *„Dominanz des Naturklangs (Dur-Klang) als Grundlage der Tonalität für die Musik des 16.-19. Jahrhunderts“*<sup>182</sup> gegenübersteht, andererseits in physikalischer Hinsicht die Obertonreihe als erstes den Dur-Klang aus sich erzeugt und den Moll-Klang dadurch benachteiligt. Diesem Problem wird Kurth, anders als Halm, allerdings dadurch Herr, dass er das historische Argument durch eine veränderte bzw. verschobene Dissonanz-Wahrnehmung<sup>183</sup>, und somit dem Mollklang gleichwertige „Natürlichkeit“ zuerkennt, entkräftet, und der physikalischen Komponente der Obertonreihe ohnehin geringe oder keine Bedeutung zuschreibt, indem er die Entstehung von Dur und Moll nicht aus einer physikalischen Gegebenheit gegeben sieht, sondern rein aus den unterbewussten Spannungszuständen und somit den Einwand physikalischer Hierarchie für obsolet erklärt. Daraus folgt: nicht die Obertonreihe bedingt die Konstitution von Klängen, sondern einzig und allein unterbewusste energetische Kraftformen.

Zum Abschluss gilt es noch einen Blick auf Halms und Kurths musikalischer Kontextualisierung des tonalen Geschlechts Moll innerhalb gesamtmusikalischer Konstitution zu werfen. In dieser Frage scheint sich dabei bei beiden Theoretikern eine etwas paradoxe Situation zu ergeben. Während Halm auf der einen Seite mit dem Zurechtrücken der Moll-Kadenz plakativ Moll-Tonalität an Dur (einerseits mit der mit Dur abgeglichenen Moll-Kadenz, aber auch mit dem Einzug eines Moll-Klanges in Dur) heranwachsen lässt, so sorgt er damit in gewisser Hinsicht für eine Destabilisierung der Grenzen, die eine Art Verschränkung von Dur und Moll mit sich

---

<sup>182</sup> siehe H. de la Motte-Haber in „Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth“ S. 292

<sup>183</sup> Wurde der Moll-Charakter lange Zeit als häufig dissonant aufgefasst, so änderte sich dies mit dem Einzug von Dur- und Moll-Tonalität in die Musik, womit eine ebenso Veränderte Auffassung von Dissonanz einherging. siehe H. de la Motte-Haber in „Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth“ S. 292

bringt. Dennoch verwirft Halm dabei aber nicht die Tonalität (sei es nun Dur oder Moll) als im Sinne des Organismus-Modells formgebendes Mittel, und trennt in dieser Hinsicht strikt beide tonale Geschlechter.

Kurth hingegen geht in dieser Hinsicht die exakt entgegengesetzte Richtung, denn zu Anfang besteht er auf einer strikten Differenzierung zwischen Dur und Moll, die durch eben jenen energetischen Charakter gegeben ist, den beide als Ausgangspunkt bedingen. Moll steht daher aus energetischer Hinsicht dem Dur diametral gegenüber, wodurch sich beide kategorisch ausschließen. Dies bezieht sich allerdings nur auf die singuläre klangliche Ebene, wodurch aber in erweiterter formeller Konzeption durchwegs eine Koexistenz gegeben sein kann und diese sich sogar in gewisser Hinsicht ergänzen können. Dies zeigt vor allem Kurths Auseinandersetzung mit dem Quintenzirkel in Bezug auf dessen energetische Grundlage. Verfolgt man diesen in jene Richtung, in der jeweils die Tonart um einen Quintschritt steigt (C-G-G-etc.), so erhält man, wie beschrieben, jedes Mal eine Schärfung eines Tones zum Leitton, wohingegen die entgegengesetzte Richtung das Gegenteil bedarf, die Erniedrigung eines Tones. Die Charakterisierung dieses Phänomens als ihrem energetischen Verlauf nach als Dur (Quintstieg) und Moll (Quintfall) offenbart Kurths energetischer Dur- und Moll-Interpretation als der Tonalität zu einem gewissen Grad unabhängig, indem der Quintenzirkel als mustergültiges Beispiel dient, den tonalen Raum zu verlassen.

## **5. Energetische Grundlagen komplexerer harmonischer Erscheinungen**

Nach der grundlegenden Illustrierung und Auseinandersetzung mit den energetischen Prinzipien von Dur- und Moll-Tonalität am Beispiel ihres elementaren musikalischen Repräsentanten, der Kadenz, sowie dessen harmonisch-melodische Verbindungsparameter soll nun ein genauerer Blick auf jene komplexe harmonische Strukturen<sup>184</sup> geworfen werden, welche an tatsächlichen kompositionstechnische Erscheinungen orientiert sind. Obgleich nun die Kadenz mit ihren Grundlagen die tonartenkonstituierende Basis im Bezug auf Dur- und Moll-Tonalität darstellt, so bildet sich doch nur ein Ideal-technisches Konstrukt, welches in den tatsächlichen kompositorischen Werken der von beiden Theoretikern behandelten Tonsetzern wenig bis gar nicht in Erscheinung tritt. Vielmehr bildet es in den Ausführungen von Halm und Kurth den musiktheoretischen Ausgangspunkt, um die komplexeren harmonischen Gebilde in den Kompositionen der Wiener Klassik und Romantik (deren Behandlung den Kern ihrer theoretischen Ausführungen bildet) energetisch und technisch zu erfassen, sowie in einem grundlegenden Prinzipienkatalog einzuordnen. Diese Erweiterungen harmonischer Gebilde sowie die dieser zu Grunde liegenden energetischen Prinzipien umfassen dabei einzelne harmonische Verbindungen zweier oder einiger weniger Klänge und musikalischer Abschnitte sowie auch deren Bezug zu größer-formalen Abschnitten, welche im engeren Sinne auf Tonalität bezogen werden.

Die folgenden Ausführungen beziehen sich nun auf diese Erscheinungen ebenso wie auf deren Bezug zu Tonalität, die energetischen Grundlagen der Kadenz aber auch auf die Erweiterung, Veränderung oder mögliche Durchbrechung dieser Prinzipien. Den Beginn macht auf bewährte Art wieder der chronologisch erste Theoretiker August Halm.

---

<sup>184</sup> Darunter sind alle kompositionstechnischen Erscheinungen, die von der klassisch-theoretischen Erscheinung Kadenz abweichen bzw. diese erweitern oder durchbrechen, zu verstehen.

## 5.1.: August Halm:

Wie oben bereits einige Male erwähnt, sieht Halm in der Kadenz, sowohl in der Ausprägung in Dur als auch in Moll, den Ausgangspunkt aller weiteren harmonisch-melodischen Verbindungen aus energetisch-dynamischer Sicht, die in diesem Sinne eine Vielzahl an Erweiterungen erfährt und so komplexere musikalische Formen (auch mit starken Bezug auf Rhythmik) ergeben. Im Wesentlichen lassen sich dabei Halms energetische Grundlagen im Bezug auf komplexere harmonische Formen auf zwei verschiedene Ebenen reduzieren. Die Erste umfasst die einfacheren, elementarerer Formen, in der jede „kleinere“, bausteinartige harmonische Erscheinung eines Satzes<sup>185</sup> für sich gesehen eigene energetische Fortbewegungscharakteristika aufweist, während sich die zweite Ebene auf großformale Bildungen bezieht und energetische Prinzipien von Tonalität darauf ausbreitet und diesen Grenzen bzw. Bezugspunkte vorgibt, dabei aber durchaus im Bezug auf Einzelercheinungen erhält. Am leichtesten lässt sich dies an Halms Erläuterung des Quintenzirkels illustrieren. Diesen sieht er auf Grund der voranschreitenden fallenden Dominantverbindung (Halm geht natürlich ausgehend von C-Dur in Richtung der Kreuztonarten, während er die entgegengesetzte Richtung außer Acht lässt) als die natürlichste aller harmonischen Verbindungen,<sup>186</sup> allerdings durchbricht die ständige Umdeutung der erreichten Tonika zur neuen Dominanten das Tonartengefühl und eliminiert somit diese harmonische Form als musikalische Erscheinung. Obwohl nun Halm den Quintenzirkel als „...*die eigentlich unmusikalische* [Erscheinung], sowie *das Gegenteil der Kadenz, welche gerade der energisch-deutlichste Ausdruck der Tonart ist*“<sup>187</sup> bezeichnet, bildet der Quintfall trotzdem das wesentlichste Element der tonalen Musik, wovon ausgehend sich erweiterte harmonische Verbindungen entwickeln.

Als erstes wäre an dieser Stelle wohl der **Dominant-Sept-Akkord** aufzugreifen. Diesen begreift Halm in erster Linie als nächste logische Konsequenz der Entwicklung eines Klanges dem Dreiklang folgend. Die kleine Sept, welche als neues Element dem Klang beitrifft, erwächst demnach aus der Obertonstruktur eines

---

<sup>185</sup> Gemeint sind hier vor allem die energetische Verbindung von einem Klang zum nächsten (mit eventuellen Durchgängen, Nebenklingen usw.) wie es zum Beispiel bei der V.-I-Verbindung der Fall ist.

<sup>186</sup> Der Grund dafür wurde bereits im Kapitel über die Dur-Tonalität und dessen Kadenz ausführlich erläutert.

Siehe ebenso August Halm – „Harmonielehre“ S. 35

<sup>187</sup> Ebd. S. 35

Tones<sup>188</sup> (wie es dem Dreiklang ergeht), bringt jedoch als, sowohl im energetischen als auch im akustischen Sinne, dissonanter Bestandteil des Klanges eine entscheidende Veränderung mit sich. Diese besteht im Bezug auf die übergeordnete energetisch abschließende Eigenschaft des Tonalitätsprinzips darin, dass es der Natur des Dominant-Sept-Akkords widerspricht, als abschließendes und somit tonartkonstituierendes Element aufzutreten. Als neuer hinzutretender Leitton (zusätzlich zur Terz) fügt sich die Septime in die Spannung des Dreiklanges ein und „*verstärkt [damit] den Zwang zu Bewegung*“<sup>189</sup> einerseits, sowie den Drang in der Lösung eines Schlussklanges andererseits. Während nun die Terz als primärer Leitton im Sinne seines Fortschreitungsdranges überwunden und damit durchaus ein Teil eines abschließenden Tonikaklanges sein kann, schließt dies die Septime des Dominant-Sept-Akkordes kategorisch aus. Dies bedeutet allerdings auch, dass die verstärkte Leittonwirkung durch diese Verdoppelung die abschließende Wirkung des folgenden Tonikaklanges weiter verstärkt, da es, indem die Septime als Leitton zur Terz des Folgeklanges führt, dessen strebende Wirkung weiter abschwächt, wenn nicht sogar gänzlich aufhebt. In diesem Sinne erhöht der Dominant-Sept-Akkord die energetische Wirkung der Kadenz sowie das Tonartgefühl und stellt in dieser Form eine vollkommenere Form der Kadenz dar.

In seiner stimmungsführungstechnischen Lösung folgt selbstverständlich der Dominant-Sept-Akkord ebenso den energetischen Regeln der Kadenz, womit die Stimmführung der Lage, welche die Septime beinhaltet ebenso vorgegeben ist, wie jener, die die Terz führt. In diesem Fall bedingt sie einen Halbtonschritt abwärts, um sich in die Terz des Tonikaklanges zu lösen. Eine Stimmführung, die nicht jenem Halbtonschritt abwärts entspricht, bezeichnet Halm als „*keine Lösung, sondern bloße Verflüchtigung der Dissonanz*“<sup>190</sup>, womit dem energetischen Fluss nicht gerecht und der Lösungscharakter geschwächt werden würde.

Der Dominant-Sept-Akkord stellt in dieser Form allerdings noch durchwegs eine Einzelercheinung dar, die es noch keineswegs alleine vermag, Tonalität in einem gesamten Satz herzustellen. Vielmehr bezieht er sich lediglich auf den folgenden Klang, den er damit zum Tonikaklang deklariert. Er benötigt durchwegs vorhergehende Bezugspunkte (wie eine anfängliche Tonika), um dieser Eigenschaft gerecht zu werden. In wie weit schließlich diese elementare Verbindung von I – V<sup>7</sup> – I

---

<sup>188</sup> Ebd. S. 63

<sup>189</sup> Ebd. S.64

<sup>190</sup> Ebd. S.65

erweitert werden kann, führt Halm nicht weiter aus, allerdings gibt er dem Tonalitätsgefühl mit der Prämisse, dass alle Musik nur eine erweiterte Kadenz sei (worüber sich zweifelsohne streiten lässt), genügend Freiraum.

Zwar bildet der D.S.-Akkord in seiner Erscheinung und musikalischen Bedeutung noch durch und durch ein harmonisches Element, jedoch weist er durch Hinzutreten der Septime eine entscheidende Veränderung im bisher tonartlichen Klangbild auf – nämlich das Hinzutreten einer [akustischen] Dissonanz. Nun bildet diese nicht die einzig mögliche Form einer Dissonanzerscheinung in einem musikalischen Satz, wie jedem Menschen mit Erfahrung in Satztechnik bewusst sein dürfte, vielmehr treten in tonal geprägter Musik eine Vielzahl an weiteren Dissonanzbildungen hinzu, welche sich nach Halm aus ebenso unterschiedlicher energetischer Grundlage ergeben. Diese können nun nicht nur dadurch entstehen, dass einem Dreiklang nach dem Prinzip seiner Erweiterung, d.h. die natürlich aus ihm erwachsenden weiteren Obertöne hinzugefügt werden, sondern auch dadurch, dass mit ihm die zu Grunde liegende Tonleiter als melodisches Element zur Verbindung mit einem Folgeklang kombiniert wird. Dies ist dadurch möglich, dass „*die Tonleiter*“, wie Halm dies formuliert, „...*nicht an ihre natürliche Harmonie gebunden [ist]*“.<sup>191</sup> Mit anderen Worten besitzt jeder leitereigene aber akkordfremde (meist dissonante) Ton die Freiheit, zu einem ihm zu Grunde liegenden Klang hinzuzutreten (sei es nun als erweiternder Teil der Harmonie oder im Zuge einer melodischen Linie), wenn es sich aus der energetischen Verbindung zweier Akkorde ergibt.

Die wohl einfachste Gestalt dieses Prinzips bezeichnet Halm als „**Durchgangsnoten**“<sup>192</sup> (welche in diesem Sinn dieselbe Bedeutung wie im Allgemeinen musikalischen Sprachgebrauch inne hat). Diese Form der Dissonanz ergibt sich aus der melodischen Verbindung akkordeigener Töne zweier unterschiedlicher Klänge, welche eben in entfernterem Abstand (mehr als eine Sekunde) zueinander liegen. Sie stellt allerdings weit mehr als nur eine melodische Verbindung dar, ebenso ist sie bei Halm Ausdruck der energetischen Strebungswirkung eines Klanges zum nächsten, indem sie, ähnlich der Septime des Dominant-Sept-Akkords die klangliche Fortführung bedingt, frei nach dem Prinzip „*in der Dissonanz liegt eben der Zwang zur Bewegung in die Konsonanz*“<sup>193</sup>. Somit verstärkt dieses Element ebenso den harmonischen Spannungszustand eines

---

<sup>191</sup> Ebd. S. 37

<sup>192</sup> Ebd. S. 38

<sup>193</sup> Ebd. S. 38

Klanges und macht den inneren Dissonanzzustand eines Klanges auch äußerlich erfassbar. Anders als beim Dominant-Sept-Akkord besteht allerdings in diesem Fall durchwegs noch die Möglichkeit, dass die auftretende Dissonanz keinen Leittoncharakter trägt, womit durch dessen Lösung im nächsten Klang im tonalen Sinn kein Abschluss zu erwarten wäre. Zudem spielt hier, wie auch in den weiteren melodischen Dissonanzkonstitutionen (die in diesem Kapitel noch erläutert werden) ein Aspekt eine Rolle, welcher in der energetischen Erklärung der Kadenz und des D.S.-Akkords noch außer Acht gelassen wurde, bzw. noch keine Rolle spielte: der Rhythmus.

Im Falle der Durchgangsnoten besteht das wesentliche Kriterium darin, dass auf die energetisch weniger wirksamen rhythmischen Positionen fällt, welche als unbetont gelten und keinen Schwerpunkt im Takt beinhalten<sup>194</sup>. Damit ergibt sich im melodisch-harmonischen Fluss eine Abschwächung der Dissonanzwirkung, wodurch der Spannungs-Lösungscharakter nicht so sehr in Erscheinung tritt.

Eine Veränderung dieser rhythmischen Konstellation bewirkt schließlich durchaus entscheidende Veränderungen in dem Kraftgefüge der Kombinationen von Dreiklängen mit Akkord-eigenen und Akkord-fremden Tönen. Diese veränderten Konstellationen kann man einerseits als unterschiedliche und geänderte Ausprägungen eines Vorhalts bezeichnen, andererseits auch als frei eintretende Dissonanz, welche zu einer Konsonanz gelöst wird.

Die dem Durchgangston nächsten entsprechende Dissonanzerscheinung bildet die sogenannte „**Wechselnote**“,<sup>195</sup> welche den harmoniefremden Ton auf die betonte Taktzeit stellt und damit einen Austausch von Dissonanz und Konsonanz über der Harmonie vornimmt. Dies scheint auf den ersten Blick eine Banalität zu sein, allerdings geht damit eine entscheidende Veränderung einher, indem nun die Wirkung der Dissonanz stärker hervortritt, aber auch die Lösung des Klanges noch innerhalb derselben Harmonie ermöglicht. Der Unterschied zur nächsten Stufe dieser energetischen Bindung, dem „**Vorhalt**“<sup>196</sup> besteht dabei darin, dass dieser bereits im vorhergehenden Klang als Konsonanz enthalten ist und somit, gemäß den

---

<sup>194</sup> Die Begriffe betont und Schwerpunkt beziehen sich auf das metrische Gliederungsmaß Takt der modernen Notation, die eben betontere und unbetontere Takteile kennt, selbstverständlich abhängig von Taktart und rhythmischer Gliederung.

<sup>195</sup> nicht zu verwechseln mit der Wechselnote, die eine dissonanten Nebenton auf unbetonter Taktstelle meint, welche wieder zum Ausgangston zurückkehrt – Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 41

<sup>196</sup> Ebd. S. 40

Stimmführungsregeln, die Halm im Zuge der Kadenz aufstellt, eine tiefere energetische Verbindung zu diesem aufweist. Die Wechselnote im Gegensatz dazu wird durch einen Sekundschrift aus einer vorhergehenden Note erreicht, welche „durch ihre untergeordnete Stellung im Takt an harmonischer Bedeutung verliert“<sup>197</sup>, im Laufe der harmonischen Entwicklung wird ihr sogar der freie Eintritt (ohne jene Vorbereitung) gestattet. Diese Erscheinung bezeichnet Halm allerdings nicht mehr mit Wechselnote, sondern als „**Vorhalts- oder Vorschlagsnoten**“.<sup>198</sup> Im Unterschied zu den vorher geschilderten Dissonanzformen ergeben sich in dieser Wendung zwei Erweiterungen, zum einen erlaubt hier die dissonierende Note eine Alteration, welche die diatonische Leiter verlässt (allerdings nur, wenn die Dissonanz nach oben hin gelöst wird<sup>199</sup>) zum anderen, und dies ist wohl die größere Veränderung, kann hier eine Verwechslung der Dissonanz-Konsonanz-Empfindung stattfinden. Halm proklamiert somit eine These, dass im Zuge einer wiederholten Vorschlagsnotensequenz eine Konsonanz als Dissonanz bzw. umgekehrt wahrgenommen wird, wenn sie in einer Folge dieser Dissonanzbildungen auftritt. Das durch diese Wendung vorher festgesetzte Lösungsprinzip wirkt demnach so stark in die Erwartungshaltung, dass hier diese Verwechslung im Zuge der Dissonanzlösung interpretiert wird.<sup>200</sup> Eine psychologische Komponente von harmonischer Interpretation ist an dieser Stelle wohl kaum mehr zu leugnen, zudem weist diese harmonische Konstellation bereits auf ein größeres, übergeordnetes Harmonieempfinden hin, welches durchwegs auch stark an Rhythmik gebunden ist. Ein melodisch-harmonisches Gebilde, das dem gleichen Prinzip folgt, beschreibt Halm unter dem Titel „**Uneigentliche Vorhalte**“.<sup>201</sup> Hier konstituiert sich eine musikalische Verbindung, die der des Vorhaltes gleicht, allerdings mit dem abweichenden Merkmal, dass der vorgehaltene Ton, welcher sich aus der Übernahme eines Tones in den nächsten Akkord ergibt, im folgenden Akkord ebenso konsonanter Art ist und sich in eine Dissonanz zu „lösen“ scheint. Halm bezeichnet diese Lösung zwar „nicht als endgültig, so doch als vorübergehend“<sup>202</sup>. Auch in dieser Form mögen das rhythmische Element sowie die geprägte Erwartung das

---

<sup>197</sup> Ebd. S. 41

<sup>198</sup> Ebd. S. 41

<sup>199</sup> Ebd. S. 42

<sup>200</sup> Ebd. S. 42

<sup>201</sup> Ebd. S. 47

<sup>202</sup> Ebd. S. 48

Empfinden von Spannung und Lösung im Bezug auf akustischer Konsonanz und Dissonanz verändern.

Abschließend bedarf es noch der Auseinandersetzung mit jener melodisch-dissonanten Form der „**Vorausnahme**“.<sup>203</sup> Hierbei handelt es sich um eine melodische Wendung, die Halm als „*Gegensatz des Vorhalts*“<sup>204</sup> bezeichnet. Im Wesentlichen ergibt sich die Vorausnahme aus einer Situation, in der ein akkordeigener Ton im vorhergehenden Klang bereits erscheint, sozusagen in jenem voraus genommen wird, wobei er in diesem den Platz eines akkordfremden Tones einnimmt und so dissoniert. Die Erklärung dieser Bildung liefert Halm durch ein Prinzip, das er „*Vorgefühl*“<sup>205</sup> nennt. Dem energetischen Drang und die dadurch bedingte Erwartung eines Akkords in den Folgenden wird durch vorzeitige Bringung eines akkordeigenen Tones nachgegeben und bereits in den Ausgangsklang gezogen. Der vorweggenommen Ton bleibt in diesem Fall liegen während sich der übrige Klang in jenem Darauffolgenden auflöst.

Zusammenfassend lassen sich nun alle diese Formen und Erscheinungen auf die Einwirkung melodisch-rhythmischer Veränderungen in die harmonisch-tonale Grundform von Musik einordnen. Obwohl Halm allerdings die energetische Begriffs- und Erklärungsebene etwas in den Hintergrund rückt und sich hauptsächlich auf die Schilderung von möglichen dissonanten melodischen Verbindungen innerhalb tonaler Harmoniegebilde konzentriert, so bleibt doch im Hintergrund das diese Formen konstituierendes energetisches Fundament erhalten. Denn die dargestellten Dissonanzbildungen entstehen in diesem Erklärungsmodell nicht willkürlich aus dem musikalischen Satz, sondern erhalten ihre fundamentale logische Verbindung durch die Kräfte- und Spannungswirkungen. In diesen musikalischen Erscheinungen nimmt dabei die Melodik die tragende Rolle der energetischen Verbindung ein, indem sie durch verschiedene Formen von (akustischen) Dissonanzbildungen energetische Charakteristika der Harmonik verstärken, verändern oder auch abschwächen. Ausgehend von Halms dogmatischem Leitsatz, Musik sei ihrem Wesen nach dissonant,<sup>206</sup> bilden die realen Dissonanzen<sup>207</sup> eben nur eine Steigerung oder deren akustische Ausprägung des spannungsgeladenen Dranges von Musik. Hierbei

---

<sup>203</sup> Ebd. S. 52

<sup>204</sup> Ebd. S. 52

<sup>205</sup> Ebd. S. 52

<sup>206</sup> Ebd. S. 14

<sup>207</sup> Im Gegensatz zu Halms abstrakten Dissonanzbegriff, in dem auch die Terz als dissonant-fortstrebend gesehen wird.

handelt es sich allerdings noch um einfache harmonisch-melodische Verbindungen, bei denen ein übergeordnetes Tonartengefühl bzw. dessen Erweiterung oder Zersetzung noch sekundäre Bedeutung hat. (Zwar sind diese Verbindungen auf ein tonales Gebiet beschränkt, allerdings passieren diese Erscheinungen nur zwischen 2 Klängen, wodurch noch kein tonales Empfinden in Halms Sinn – von Spannungsaufbau,- Überwindung und –Lösung stattfindet). Diese Richtung von energetischer Entwicklung schlägt die Harmonik bzw. die Musik erst in den Formen der, wie Halm es bezeichnet, „*erweiterten Kadenz*“<sup>208</sup> oder in der Anreicherung des Satzes mit „*Leiterfremden Tönen, Chromatik [und] künstlichen Leittönen*“<sup>209</sup> ein.

Die „*erweiterte Kadenz*“, darunter versteht Halm im Wesentlichen die Alterierung oder Expansion der klassischen Kadenzerscheinung durch diatonische Nebendreiklänge (II. III., VI. und VII. Stufe), bildet noch keine Form, welche tonal zersetzende Wirkung erzielt. Allerdings löst sie, wie sich später zeigen wird, einen entscheidenden Impuls in diese Richtung aus. Vorerst bleibt es aber zu klären, innerhalb welcher Parameter Nebenklänge in die klassisch energetische Grundform der Kadenz Einzug erhalten können. Wie bei den oben Erläuterten Dissonanzerscheinungen spielen auch in der erweiterten Kadenz zwei musikalische Elemente die Hauptrolle, zum einen die Rhythmik, die den Unterschied eines eigenständigen Nebendreiklangs und einer harmonischen Durchgangsbildung bedingt,<sup>210</sup> zum anderen die Melodik einzelner Stimmen, welche eben erst die klangliche Veränderung erzeugt. Beide Elemente können dabei logischerweise nicht voneinander getrennt werden, lediglich eine Verschiebung des Schwerpunktes auf eines der Beiden erzeugt den Unterschied.

Im Falle der melodischen Nebenklangbildung entstehen die Erweiterungen durch ein energetisch bedingtes Ineinandergreifen der Kadenz-Hauptklänge, obgleich zu revidieren bleibt, dass in gewissen Fällen (und hier ist Rhythmik bedingender Faktor) bei Halm Nebendreiklänge nicht als solche gelten, sondern nur als mehrstimmig-melodiöse Durchgänge wahrgenommen werden. Hier spielt wiederum jenes Faktum des Taktschwerpunkts und der harmonischen Grundlage, welche eine erweiterte Klangprogression unterlegt ist, eine Rolle. Um diese noch etwas abstrakte Schilderung fassbarer zu machen, nun ein Beispiel. Die VI. Stufe, in C-Dur

---

<sup>208</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 59

<sup>209</sup> Ebd. S.53

<sup>210</sup> Ebd. S.62

bestehend aus den Tönen a-c-e, tritt in Halms erweiterter Kadenz als Zwischenklang der I-IV, dem ersten Teil der Kadenz, auf. Dies geschieht im Sinne der vorher erwähnten „Vorwegnahme“, indem der Terzton der IV. Stufe *a* durch den energetischen Drang der I. Stufe, sich in den der IV. zu entwickeln, bereits in dieser auftritt und so deren Harmoniegrundlage verändert. Ähnliches geschieht in der Verbindung zwischen IV. und V. Stufe, bei der der Quintton *d* der V. Stufe im vorhergehenden Klang (f-a-c) vorweggenommen wird und so die II. Stufe (d-f-a) erzeugt. Unnötig zu erwähnen ist wohl an dieser Stelle, dass in diesen beiden Fällen der vorgezogene Ton jenen der Quint beider Klänge substituiert (obwohl natürlich auch die Septakkorde beider Nebenklänge möglich sind). In diesen Fällen hängt die Betrachtung der sich bildenden Harmonien entweder als Nebenklänge oder lediglich als melodisch bedingte Durchgänge an der oben erwähnten rhythmischen Bildung. Nur Klänge auf betonteren Taktteilen werden somit als eigenständige Klänge betrachtet. Die Willkürlichkeit, mit der hier Halm die Grenze zwischen Harmonik und Melodik zieht, bietet wohl allerhand Fläche für Kritik, denn Argumente für diese Unterscheidung liefert Halm nicht.

Nebenklänge können allerdings in anderer Form in Erscheinung treten, die eine klarere Abgrenzung zu der oben erwähnten erlauben, und zwar als „*Surrogat*“<sup>211</sup> von Hauptklängen. Dieser spezielle Fall kann sich einerseits daraus ergeben, dass der Nebenklang als vorgehaltener Klang der Hauptstufe dessen eigentlichen Platz in der Kadenz einnimmt, aber andererseits auch durch das Hinzutreten der Unterterz zu einem Klang. Im Falle der IV. wäre dies die II. Stufe, die III. substituiert die V. Stufe und die VI. die I. Stufe. Einen Sonderfall nimmt dabei der Klang der VII. Stufe ein, indem sie einen, wie Halm es beschreibt, „*Dominantseptakkord mit verschwiegenem Grundton*“<sup>212</sup> darstellt.

Während nun die erste erwähnte Form der erweiterten Kadenz mit eingefügten Nebenklingen weniger den energetischen Charakter der Kadenz stört, da sie immer noch die Hauptklänge als Gerüst beinhaltet und so die Nebenklänge im eigentlichen als energetisch-melodische Verbindung den Fluss eines Klanges zum Nächsten repräsentieren, schwächt die Substitution der Hauptklänge mit Nebenklingen den energetischen Charakter, da sie ihres dominantischen Prinzips beraubt wird. Trotz allem findet diese harmonische Erweiterung noch im geschlossenen tonalen Rahmen

---

<sup>211</sup> Ebd. S. 60

<sup>212</sup> Ebd. S. 63

statt, da die erscheinenden Klänge das diatonische Gebiet nicht verlassen, obgleich sie durchaus in geringen Maß die Tonalität zersetzend wirken, indem sie dessen fundamentalen Repräsentant – die Kadenz – mit dessen Dominantfall-Prinzip aufweicht.

Ein erstmaliges Verlassen tonaler Regionen orte Halm in der Anreicherung eines musikalischen Satzes durch leiterfremde Töne, im speziellen sogenannter „*künstlicher Leitttöne*“.<sup>213</sup> Diese entstehen durch eine Alterierung eines Tones innerhalb eines Klanges zur Erschaffung eines Leittons zum darauffolgenden Akkord und dienen dabei vor allem zur Bekräftigung der „natürlichen Tendenz“ des Klanges. Anderes ausgedrückt der künstliche Leitton dazu benützt, um den immanenten Drang eines Klanges, welcher jedem Akkord innewohnt, zu stärken und auf diese Weise „*den Eintritt der neuen, reinen Harmonie wirksamer*“<sup>214</sup> zu machen. Halm spricht in diesem Zusammenhang von einer „tonartlichen Dissonanz“,<sup>215</sup> eine, die eben aus dem tonalen Raum fällt. Den Gegensatz dazu bildet die „*akkordliche Dissonanz*“<sup>216</sup>, die nur auf den jeweiligen Klang zu beziehen ist. Nun liegt an dieser Stelle die scheinbar offensichtliche Vermutung nahe, tonartenfremde Töne wirken im energetischen Sinn gegen die Etablierung eines Tonartengefühls im Halm'schen Sinn, allerdings weist dies der Theoretiker gleich zurück. Dies kann zwar durchwegs der Fall sein, doch nur im „falschen“<sup>217</sup> Gebrauch, in der Benützung dieses Elements im richtigen Sinne bekräftigt der fremde Leitton die Tonart.

Die repräsentative musikalische Erscheinung für dieses Prinzip bietet Halm in der „**Kadenz mit weiterem Ausholen, oder Rückfall nach einer Dominantseite**“.<sup>218</sup> Durch ein Hinzutreten von der Tonart fremder Klänge innerhalb der Kadenz, wie der Titel bereits suggeriert, sowohl in Richtung der Subdominant- als auch der Dominantregion, ergibt sich zwangsläufig durch den energetischen Fluss ein Hinzutreten einer tonartlichen Dissonanz in Form einer Leittonschärfung. Zum genaueren Verständnis hier nun ein Beispiel. Der Dominantschritt im ersten Teil der klassischen Kadenz von der I. Stufe zur IV. wird zu dessen Bekräftigung nicht direkt gebracht, sondern erst durch einen zweimaligen Dominantschritt erreicht.

---

<sup>213</sup> Ebd. S. 53

<sup>214</sup> Ebd. S. 54

<sup>215</sup> Ebd. S. 54

<sup>216</sup> Ebd. S. 54

<sup>217</sup> Der Begriff falsch ist hier selbstverständlich nur im tonalitäts-festigendem Sinn zu verstehen, er kann durchaus bewusst diese Tonalität zersetzend gebraucht werden.

<sup>218</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 72

Stufentheoretisch ausgedrückt wäre dies die Folge I – V – I – IV.<sup>219</sup> Da nun die zweite Hälfte der Kadenz, wie zu Beginn dargestellt, sozusagen als Tonalität-herstellendes Gegengewicht fungiert, benötigt auch dieser Part eine zweimalige Dominantfallsequenz. Im diatonischen Sinne konstituiert sich diese Progression aus den Stufen II – V – I, da allerdings die II. Stufe als Moll-Stufe keine Dominante zur V. darstellt, sondern, wie oben geschildert, ein Substitutionsklang der IV. Stufe ist, benötigt dieser eine kleine, aber wesentliche Änderung – die Alterierung der Terz um einen Halbton nach oben (im Falle von C-Dur würde dies den Klang d-**fis**-a ergeben). Dadurch verlässt dieser Klang den tonalen Raum und bezieht sich direkt auf die ihm folgende Dominante indem der künstlich erzeugte Leitton zu dessen Grundton führt. Halm sieht in dieser Alterierung dabei keineswegs eine Erweichung der Tonalität sondern durchaus seine logische Existenzberechtigung im tonalen Gebiet.<sup>220</sup>

Zusammenfassend betrachtet erlaubt Halm eine den tonalen Raum verlassende Alterierung nur als im Zuge einer Dominantfallkette notwendig Schärfung zu einem Leitton, um daraus im energetischen Sinn natürlicher zur Tonika zu gelangen. Zwar bleibt in dieser Form der Kadenz der tonale Rahmen durch die Tonikaklänge zu Beginn und am Ende der Kadenz noch aufrecht erhalten, allerdings erfährt die Kadenz als plakative formale Schablone durch den Eintritt tonartenfremder Klänge eine zunehmende Aushöhlung.

In der gesteigerten Chromatik, der zunehmenden Alterierung und Anreicherung einer diatonischen Leiter durch fremde Töne außerhalb der oben geschilderten Kadenzform ortet Halm zudem „*einen weniger energischen, ja oft weichlichen Charakter*“,<sup>221</sup> der das energetische Prinzip tonalen Zusammenhangs sprengt. Durchaus haben diese „tonalen Dissonanzen“ (die nebenbei bemerkt gleichzeitig auch harmonische Dissonanzen bilden können) allerdings ihre musikalisch Existenzberechtigung in Halms Theorie, indem er sie als „*Häufung der Leittöne*“<sup>222</sup> versteht. In dieser Art bilden sie die „*Notwendigkeit der Bewegung*“,<sup>223</sup> sind somit gesteigerter Ausdruck des Strebens eines Klanges zu seinem Nachfolgenden, aber auch in gewissen Fällen deren Richtungsgeber (in manchen Fällen kann die Alterierung eines Tones einen anderen Nachfolgeklang bedingen).

---

<sup>219</sup> Ebd. S. 72

<sup>220</sup> Ebd. S. 54

<sup>221</sup> Ebd. S. 55

<sup>222</sup> Ebd. S. 57

<sup>223</sup> Ebd. S. 57

In wie weit nun diese tonalen Veränderungen sich in großformalen musikalischen Gebilde ausschlagen können, beschreibt Halm in seinem Kapitel **„Modulation und Übergang“**<sup>224</sup>.

Alle vorher geschilderten musikalischen Gebilde harmonischer und melodischer Art mit starkem Einfluss des Rhythmus, welche im Wesentlichen in ihrem Charakter in Halms Sinn Erweiterungen der Kadenz sind, stehen unter dem Schirm des „Tonartgefühls“. Dieses energetische Band verbindet die Klänge und Harmoniekomplexe miteinander und gibt ihnen im gesamtmusikalischen Bild ihren Platz und dadurch tonartliche Bedeutung. Nun kann durch Steigerung gewisser vorher genannter musikalischer Elemente (wie Alterierung, weiteres harmonisches Ausholen, etc.), eine (auch kurzzeitige) Destabilisierung der Tonart sowie ein neues Tonartempfinden entstehen. Dies geschieht laut Halm vor allem durch ein Ausbleiben *„der Wiederherstellung der tonartlichen Rechte,...so daß die Beziehung des harmonischen Geschehens auf die Tonika verloren geht“*<sup>225</sup>, mit anderen Worten das erneute Erscheinen eines tonikalen Endklanges wird ausgespart und durch eine entsprechende harmonische Wendung in ein anderes tonales Gebiet umgangen. Dies geht einher mit der Emanzipation von Nebendreiklängen einerseits, vor allem aber durch sogenannte „Scheinkonsonanzen“, unter denen Halm tonartfremde, aber an sich konsonante Klänge versteht. Jene Klänge führen durch harmonische Umdeutung und Veränderung in neue tonale Gebiete.

Vorher bedarf es allerdings einer Differenzierung der Begriffe „Übergang“ und „Modulation“, unter denen Halm das Verlassen einer bestimmten Tonalität versteht. Als Übergang bezeichnet der Theoretiker *„ein zielbewusstes Beschreiten einer neuen, gewollten Tonart“*<sup>226</sup>, somit eine harmonische Verbindung einer Tonart zur Nächsten innerhalb eines Stückes, die dabei einer logischen harmonischen Nachvollziehbarkeit bedürfen (=ein Klang muss seine logisch energetische Verbindung zum Vorgänger besitzen). Generell stellt dies eine grundlegende Regel in Halms Harmonielehre dar. Das Hauptcharakteristikum der Modulation besteht allerdings nicht in der Verbindung zu einer neuen Tonart, vielmehr ist sie Selbstzweck, ihr Hauptmerkmal bildet die Vielfalt von Tonarten, die als sogenannte *„Zwischenstationen“*<sup>227</sup> fungieren. Halm spricht in diesem Zusammenhang von einem

---

<sup>224</sup> Ebd. S. 88

<sup>225</sup> Ebd. S. 88

<sup>226</sup> Ebd. S. 89

<sup>227</sup> Ebd. S. 89

„Umschauhalten, [bzw. einem] freieren Spiel mit Möglichkeiten“<sup>228</sup>. Diese Erklärungen offenbaren eine traditionelle Sicht Halms auf den musikalischen Satz, zumal es sich bei diesen Begriffen um zentrale satztechnische Elemente des Platzhalters klassischer Kompositionsformen, der Sonatenhauptsatzform, handelt. Wie bereits erwähnt verlangt die Modulation<sup>229</sup> in ihrer harmonischen Progression eine innere logische Stimmigkeit, wofür Halm zwei verschiedene Grundformen bzw. Möglichkeiten proklamiert.

Zum Ersten eine Änderung der stufentheoretischen Bedeutung im Hinblick auf die Beziehung zur darauffolgenden harmonischen Progression, die Halm mit „Umdeutung ... ihrer tonartlichen Qualität“<sup>230</sup> bezeichnet. Ein Klang erhält in dieser Konstellation einen schizophrenen Charakter, indem er im Bezug aus seinen vorhergehenden harmonischen Kontext eine umgedeutete Rolle spielt als im darauffolgenden. Dies wird durch die gemeinsamen Klänge verschiedener Tonarten ermöglicht, die auf diese Weise als Knotenpunkt fungieren. Die einfachste und natürlichste dieser Verbindungen ergibt die fallende Quintverwandtschaft, die wie oben erwähnt einerseits zum erweiterten Aushohlen in der Kadenz gebraucht werden kann. Jeder Klang trägt dabei gleichzeitig, im Verhältnis zur vorhergehenden Harmonie, Tonikabedeutung sowie Dominantbedeutung zum Nachfolgeakkord. Anderes geartete Verbindungen wie die steigende Dominant-Verbindung oder der Übergang zur parallelen Moll-Tonart sind ebenso möglich wie häufig, allerdings geht mit ihnen ein gewisses Maß an Klangstrebung verloren, da sie dem Prinzip des natürlichen Quintfalles, den jeder Akkord aus sich heraus bestrebt, widerspricht. Der Wechsel zur Moll-Parallele ist hierarchisch dabei unter jene Verbindung von Tonarten im Abstand einer steigenden Quinte zu sehen, da sie nicht nur jenem Prinzip des Dominantfalls widerspricht, sondern auch den Knotenklang<sup>231</sup> zum Nebenklang degradiert<sup>232</sup>.

Diese Entwicklung modulatorischer Tonartendekonstruktion durch Doppeldeutung von Harmonien wurzelt für Halm dabei in der satztechnischen Verbindung zweier Klänge durch einen gemeinsamen Ton, welcher durch seine Neukontextualisierung

---

<sup>228</sup> Ebd. S. 89

<sup>229</sup> Zum Zwecke der Einfachheit sei hier erwähnt, dass die harmonischen Verbindungsregeln der Modulation ebenso für den Übergang gelten.

<sup>230</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 90

<sup>231</sup> Jener Klang, der die im Sinne der Modulation umgedeutet wird.

<sup>232</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 91

im neuen Akkord eine andere Bedeutung erhält<sup>233</sup> (man erinnert sich an die Satztechnik-Regeln, die Halm im Zuge der energetisch perfekten Kadenzform aufstellte, aber auch an Dissonanz Verbindungen wie den Vorhalt oder die Vorausnahme). Der Klang in der Modulation erhält durch den Bezug zur neuen Tonart, in die er moduliert (äquivalent zur Satztechnik-Regel), einen neuen tonalen Bezug und ermöglicht so eine Verbindung.

Obgleich ihres natürlichen Charakters und der energetischen Stimmigkeit sind die oben erwähnten harmonischen Modulationen nur in einem begrenzten Rahmen erlaubt, da alle tonalen Klänge nur eine eingeschränkte Kohärenz mit anderen Tonarten darstellen. An dieser Stelle setzt nun Halm sein zweites Modulationswerkzeug an, die „*Umdeutung der tonartlichen und harmonischen Qualität*“<sup>234</sup> eines Klanges. Hierbei handelt es sich um die Veränderung der stufentheoretischen Beziehung eines Akkords durch enharmonische Umdeutung eines Akkordtons, um so eine alternative Klangfortschrittsrichtung zu ermöglichen. Halm spricht in dieser Form von der Alterierung der „*Tendenz eines Akkords*“<sup>235</sup>. Diese Form der Modulation basiert durchaus auch auf dem ersten Modulationsprinzip, dem inneren Umdeuten der Harmonien, mit dem Unterschied, dass hier die veränderte Deutung durch Enharmonik [in der Notation] sichtbar gemacht wird (seit Etablierung der temperierten Stimmung beinhaltet ja enharmonische Umdeutung keine tatsächlich akustische Veränderung mehr). Der inneren Spannung wird somit in dieser Form visuell Ausdruck verliehen. Allerdings konzentriert sich die enharmonische Modulation auf Akkorde, die in der ersten Modulationsform auf Grund ihrer speziellen Form (sie sind kein Teil der diatonischen Tonleiter) ausgespart bleiben mussten – der übermäßige Dreiklang sowie der verminderte Septakkord. Sie ermöglichen laut Halm die „*fruchtbarste Art zu modulieren*“<sup>236</sup>, indem sie durch ihre unbestimmte tonale Form eine Vielzahl an Tendenzen in sich bergen, die eben durch Enharmonik in verschiedene harmonische Richtungen gelenkt werden können. Dieses Prinzip basiert dabei vor allem allerdings auf dem Element „Leitton“, der die eigentliche Strebungswirkung in sich birgt. Da jeder Ton dieser beiden Klänge diese Funktion inne haben kann (dadurch, dass beide Klänge keine Grundform besitzen, sondern jede Umkehrung den gleichen

---

<sup>233</sup> Ebd. S. 89

<sup>234</sup> Ebd. S. 90

<sup>235</sup> Ebd. S. 90

<sup>236</sup> Ebd. S. 92

Klang bildet), ergibt sich diese Unbestimmtheit, die durch Enharmonik gelöst und in eine bestimmte harmonische Wendung gebracht wird<sup>237</sup>.

Modulation und Übergang sind wesentliche Elemente musikalischer Formbildung in Halms Theorie, haben aber für sich gesehen keine eigentliche Funktion, nur im Bezug auf eine etablierte Tonart entfalten sie ihre Wirkung,<sup>238</sup> sie sind also ein relatives Moment. Vor allem muss dabei darauf geachtet werden, dass die harmonische Progression gemäß Halms etabliertem Regelwerk ihre energetisch-logische Grundlage besitzt, um einerseits eine nachvollziehbare Überwindung der etablierten Tonart zu erzeugen, andererseits aber das Erreichen einer neuen Tonart zu ermöglichen. Obgleich aber nun modulatorische Abschnitte für sich gesehen keine Existenzberechtigung erhalten, eben einen Beziehungspunkt benötigen, wird durch sie die Kunstform „Musik“ getreu dem Leitspruch „*Musik ist ihrem Wesen nach Dissonanz*“<sup>239</sup> erst verwirklicht.

---

<sup>237</sup> Nicht umsonst bildet der verminderte Septakkord ein zentrales Element in den Modulationen der Wiener Klassik.

<sup>238</sup> Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 96

<sup>239</sup> Ebd. S. 14

## 5.2.: Ernst Kurth

Die theoretischen Ausführungen Kurths im Hinblick auf Energie als übermusikalisches Konstitutionsprinzip beziehen sich, im Gegensatz zu Halm, im verstärkten Maß auf komplexere harmonische Verbindungen, die dabei aber durchaus im Sinne Kurths tonale Charakteristiken aufweisen. Aus diesem Grund kann an dieser Stelle nicht exakt auf jedes Detail, sondern nur auf die wesentlichsten und grundlegendsten Formen und Prinzipien eingegangen werden.

Nun wie bereits in der Exposition der Grundlegenden musikalischen Erscheinung von Dur und Moll – der Kadenz mit ihrer Dominant-Verbindung – beschrieben, etablieren sich Tonalität sowie klangliche Spannungsbeziehungen nicht primär aus der Harmonik, sondern aus der elementaren treibenden Kraft der Melodik mit ihrem inneren natürlichen Drang zur Fortschreitung. Kurth wählt für die Beschreibung der Prinzipien melodisch-harmonischer Konstruktionen allerdings einen Weg, welcher sich von Halms Theorie stark unterscheidet, indem er nicht harmonische bzw. klangliche Erscheinungen auf die Grundform Kadenz mit all seinen energetischen Prinzipien zurückzuführen versucht, sondern die entgegengesetzte Richtung einschlägt und von Tonalität ausgehend durch deren klangliche Anreicherung/Alterierung zu neueren komplexeren Harmoniegebilden gelangt. Durchaus sieht Kurth in der akustischen Form Kadenz die grundlegende und elementare Erscheinung innerer energetischer Strebungswirkungen, allerdings erfahren diese Wirkungen durch viele Abänderungen, die sich in romantischer Musik entwickelten, keine Schwächung sondern im geringsten Fall eine Veränderung, hauptsächlich aber eine Steigerung. Dieses geschieht dabei größtenteils durch das dynamische Element „Leitton“, der als Medium Spannungsformen in die musikalische Erscheinung überträgt. (Aber auch durch andere Formen, dazu allerdings im Laufe dieses Kapitels mehr Details.) In seiner Funktion übernimmt der Leitton dabei einerseits die Rolle der Spannungsladung einer singulären Klangerscheinung sowie andererseits bildet er deren drängendstes Moment zur Progression<sup>240</sup>.

In Sinne tonaler Musik ergibt sich dadurch nicht nur jene Form der dynamischen Klangprogression in den folgenden spannungslösenden Klang, sondern ebenso dessen „Negation“, die diesem Drang des Leittons entgegenwirkt und als spannungssteigerndes Mittel fungiert (hierbei handelt es sich um die dominantische

---

<sup>240</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. 134 sowie Kapitel 3.2 „Die Kadenz und deren Erweiterungen - Energetische Grundlage der Dur-Tonalität“ dieser Arbeit S. 33

Verbindung zweier Klänge die die natürlich Strebungswirkung des Leittons ignoriert und so ein energetisches Steigerungsempfinden auslöst<sup>241</sup> - so geschieht dies zum Bsp. in der Kadenz-eigenen Verbindung I-V). Im Bezug auf den Quintenzirkel, welcher nichts anderes darstellt als die Übertragung dieses Prinzips auf die Tonartverwandtschaften, ergeben sich nun übertonale Klangverbindungen, welche auf diese Weise energetisch steigernd, in die dominantische Region (ausgehend von C-Dur in die Kreuztonarten wandernd), oder lösend, in die subdominantische Region (in die B-Tonarten wandernd), wirken. Im Falle der Steigerung wird diese Wirkung des Quintenzirkels dabei durch zwei Ausprägungen der Leittonstrebungen erzeugt: zum einen durch die Ignorierung der Strebungswirkung des bereits vorhandenen Klangs (in C-Dur würde die Terz e den Grundton der Subdominanten F-Dur hervorrufen), zum zweiten, und darin besteht eine wesentliche Neuerung zur harmonischen Progression der Kadenz, durch die Schaffung eines neuen Leittones durch Alterierung, wodurch eine neue Dynamik in der Harmonik entsteht.<sup>242</sup> In dessen Äquivalent, der Spannungslösung wird dem Leittondrang nachgegeben und zusätzlich der zweite, natürliche Leitton, die Sept, im Folgeklang durch Alterierung entschärft (in dem Dominantschritt von C-Dur zu F-Dur zum Beispiel wird in F-Dur das h – der Leitton in C-Dur – zum b erniedrigt, um dessen Spannungsscharakter zu entschärfen). Im Sinne tonaler Harmoniekomplexe ergeben sich für Kurth folgende beide Schlussfolgerungen: Innerhalb des tonalen Rahmens einer Grundtonart wirken Nebenklänge energetisch steigernd oder lösend, wenn sie für sich betrachtet „*Grundakkorde einer mehr Kreuze oder b tragenden Tonart*“<sup>243</sup> sind. Das bedeutet im Wesentlichen, ausgehend von der Grundtonart, dem Quintenzirkel und dem Ausgangsklang, wirken Klänge energetisch steigernd oder lösend, je nachdem, ob sie in Bezug auf die Grundtonart eher einer subdominantischen oder dominantischen Tonart angehören. Anders ausgedrückt, gehört ein Klang, wenn er als Grundklang für sich betrachtet einer abweichenden Tonart angehört würde, zu einer Tonart, die ausgehend von der Grundtonart in der Subdominantischen Region liegt, so erhält er subdominanten – spannungslösenden – Charakter. Gleich dazu verhält es sich mit der dominanten Region des Tonartenverhältnisses. Wesentlicher Faktoren dieser übergeordneten harmonisch-energetischen Verbindung bilden hier primär die klanglichen Spannungen, welche der Leitton als dessen Träger in den Klang

<sup>241</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. 134 sowie S. 111

<sup>242</sup> Ebd. S. 135

<sup>243</sup> Ebd. S. 135

ausstrahlt und dadurch den Bewegungsdrang des Tonkomplexes induziert. Dieses Prinzip erlaubt nun übertonale Verbindungen entfernter Tonarten, welche in der realen klanglichen Betrachtung (ohne deren energetischen Charakter) im Sinne dominantischer oder subdominatischer Verbindung gemäß des Quintenzirkels eine entfernte Verwandtschaft aufweisen, indem nun die Spannungserhöhung bzw. – Lösung durch den Leitton im energetischen Sinne über die tonale Verwandtschaft gestellt wird. Kurth ermöglicht sich auf diese Weise, eine Verbindung zwischen Klängen herzustellen, die an sich im harmonischen Sinn schwer nachzuvollziehen wäre und damit den komplexen harmonischen Satz romantischer Musik (der definitiv sein Kerngebiet darstellt) bis zu einem gewissen Grad vor dem Vorwurf willkürlicher Klangverbindungen schützt.

Um nun einen genaueren Blick auf diese verschiedensten klanglichen Verbindungen, die diesem Prinzip entsprechen, zu werfen, muss beim einfachen Klang und dessen Konstitution begonnen werden. Wie bereits mehrmals erwähnt etabliert sich das energetische Potential eines Klanges in der räumlichen Ausbreitung des Bewegungsdranges eines Leittons in die Harmonie, die diese mit einem Kraftpotential ausstattet und so seine Progression bedingt. In der grundlegendsten Form geschieht dies im Dreiklang, der durch den Leitton, welches in diesem Fall die Terz darstellt, diese klanglich-energetische Eigenschaft erhält. So durchwegs banal diese veränderte Klangauffassung zu sein scheint, so weitreichende Folgen hat sie für die theoretische Betrachtungsweise romantischer Musik, die Kurth in dieser Lehre aufstellt. Denn in diesem Ansatz verbirgt sich ein entscheidender Paradigmenwechsel, der es erlaubt, harmonische Gebilde, die für sich gesehen keineswegs mehr dem Prinzip des in Terzen geschichteten Dreiklangs entsprechen, sondern im akustischen Sinn leicht stark dissonant aufgefasst werden können, als eigenständige (nicht lösungsbedürftige) Klänge zu betrachten. Den Ausgangspunkt dieser harmonischen Bewegungsempfindung stellt bei Kurth *„das Wachstum der Akkorde über die Dreiklangsform hinaus“*<sup>244</sup> dar, womit die Erweiterung dieser nach dem Prinzip der Terzschichtung durch die Septime, None, usw. gemeint sind. Den Endpunkt bildet im Gegensatz die vollständige Chromatisierung von Klängen, durch die die energetische Bewegungsspannung die vollständige Kontrolle über die harmonische Konstitution übernimmt. Mit dieser

---

<sup>244</sup> Ebd. S. 230

klanglichen Entwicklung, die Kurth als ein „*Wachstum über die Dreiklangsform*“<sup>245</sup> tituliert, geht eine veränderte Auffassung des Begriffs „Dissonanz“ einher. Septime und dergleichen unterliegen nun in der Kurth’schen Theorie einer veränderten Konnotation, die konkret darin besteht, dass dieser Begriff nicht mehr nur auf „*klanglicher, rein akkordlicher*“<sup>246</sup> Ebene verstanden wird, sondern auf die energetische ausgeweitet und sie so als lösungsbedürftige energetische Spannung aufzufassen<sup>247</sup> ist. Der akustische Dissonanzgrad unterliegt auf diese Weise einer Verschiebung bzw. Auflockerung, der nun Vierklänge nicht mehr kategorisch beinhaltet sondern diesen in Relation zu dessen vorhergehenden Klang betrachtet, um deren mögliche Funktion als energetischen, spannungslösenden Klang zu etablieren. Ist dies der Fall, so überwindet der energetische Lösungscharakter die akustische Dissonanz und lässt so einen Dissonanzklang (4-Klänge, alterierte Akkorde, usw.) als Lösung erscheinen. Kurth begründet diese Aufweichung des akustischen Dissonanzgrades mit dem psychologisch-wahrnehmungstechnischen Postulat: „*wir hören dynamisch, nicht akustisch*“.<sup>248</sup> Damit setzt er in gewissem Sinne relatives Hören voraus, welches Klänge nicht nur für sich gesehen sinnlich erfasst, sondern in Relation mit vorhergehenden und folgenden wahrgenommen werden. Diese neue harmonische Klanguauffassung begründet nun allerdings einen „neuen“ und für die Romanik charakteristischen kompositorischen Stil, den Kurth unter der Bezeichnung „**Alterationsstil**“<sup>249</sup> zusammenfasst.

Um diese Art des Tonsatzes, bzw. harmonischen Verständnisses nachvollziehen zu können, bedarf es nun noch einmal einer kurzen Rückwendung zu grundlegende Erscheinungen. Wie oben erwähnt, repräsentiert die Kurth’sche Kadenz in der Form I – V – I das energetische Fundament jeder harmonischen Konstitution, indem es die elementaren energetischen Kräfte von Spannungslösung und Steigerung enthält. Dabei bildet der Leitton den treibenden Faktor für harmonische Progression und bedingt den nachfolgenden Klang. In dieser Form der Kadenz fungiert nur ein Ton als Leitton während die übrigen Töne im Momentum des Klanges diesem Spannung verleihen (man erinnere sich an die anfänglichen Charakterisierungen von einzelnen Klängen mit potentieller Energie und die Verbindungen von Klängen als kinetische

---

<sup>245</sup> Ebd. S. 229

<sup>246</sup> Ebd. S. 52

<sup>247</sup> Ebd. S. 52

<sup>248</sup> Ebd. S. 59

<sup>249</sup> Ebd. – „Dritter Abschnitt“ S. 97

Energie). Das Prinzip des Leittones mit seiner absoluten Strebungswirkung wird nun aus diesem harmonischen Komplex herausgegriffen und auf mehrere bis alle Töne eines Klanges angewendet, indem diese durch Alterierung zu einem Leitton „geschärft“ werden – bezeichnet als **künstliche Leittonschaffung**. Sie bildet in dieser Form eine Ausprägung der im Klang immanenten Bewegungsspannung, die in jedem harmonischem Komplex nach der Ansicht Kurths vorhanden ist und erwirkt auf diese Weise eine energetische Steigerung, die zur Progression drängt. In der ausgeprägtesten Form dieses Prinzips kann auf diese Weise in der romantischen Harmonik jeder Ton zu einem Leitton geändert werden, um so der unbewussten Spannung sinnlich Ausdruck zu verleihen. Der Alterationsstil ist allerdings keine neue Erfindung der romantischen Harmonik, sondern besitzt in der Kurth'schen Theorie durchaus seine historische Begründung als logische Entwicklung seit dem Beginn der Entstehung der Tonalität, die für Kurth von Beginn an den Drang der Überwindung ihrer Grenzen in sich trug.<sup>250</sup> Die Schärfung eines Tones innerhalb eines Klanges zum Leitton lässt sich primär aus der melodischen Bewegung, die diese beim Durchschreiten eines Klanges erzeugt und die vor allem durch die voranschreitende Chromatisierung des musikalischen Tonmaterials in der Romantik an Häufigkeit gewinnt, herleiten. Der energetische Drang der melodischen Bewegung siegt sozusagen über die Harmonik und zwingt diesem die Veränderung auf, wobei diese Form der harmonisch-melodischen Konstitution sogar so weit gehen kann, dass nicht mehr die Melodie durch einen harmonischen Komplex bewegt, sondern sich ein harmonischer Klang einzig aus mehreren melodischen Linien herausbildet. (Kurth führt für dieses Bsp. das Tristan-Motiv an,<sup>251</sup> welches größtenteils aus chromatisch voranschreitenden Linien besteht.) In wieweit dieses Prinzip auch der Denkweise des Komponisten entspricht, mag dahin gestellt sein und hier außer Acht gelassen bleiben. Diese Art der harmonischen Betrachtung ergibt sich bei Kurth eben durch jene Prämisse, in der Melodik mit seiner Grunderscheinung der Tonleiter (sei es nun diatonisch oder chromatisch) das fundamentale musikalische Element darstellt. Die energetische Wirkung des Leittones bedingt allerdings in der Kurth'schen Lehre nicht nur die Lösung im neuen harmonischen Komplex, sondern kann auch seiner Spannungslösung innerhalb eines Klanges selbst eintreten (darunter fallen allseits bekannte melodische Bildungen wie Vorhalte oder

---

<sup>250</sup> Ebd. S. 183 f.

<sup>251</sup> Ebd. S. 186

Wechselnoten – mit Leittoncharakter – innerhalb eines Klanges, die hier nicht genauer behandelt werden, da sie im Kurth'schen Sinn alle dem selben energetischen Prinzip entstammen).

Der zweite historische Kontext des Leittonprinzips ergibt sich aus der harmonischen Erscheinung der „Zwischendominanten“, die nach Kurth *„die älteste Durchbrechung der einfachen Kadenzierung“*,<sup>252</sup> und somit von Tonalität darstellt. Die nach dem Quintenzirkel gebildete Dominantverbindung erhält seine energetische Bewegungskraft durch die Schaffung eines neuen Leittones mittels Alterierung. Die Bewegungsspannung liegt dabei hauptsächlich im Klang, die eben durch den künstlichen (=tonal fremden) Leitton erzeugt wird, während hier Melodik in den Hintergrund tritt. Diese Form der chromatischen Veränderung wird schließlich vom stufentheoretischen Prinzip der V. Stufe abstrahiert, lediglich das spannungssteigernde Element der Dominanten wird behalten bzw. verstärkt, indem nun nicht mehr nur ein Ton des Klanges zum Leitton geformt wird sondern mehrere, womit das Prinzip „Dominante“ auf die energetische Ebene verlagert wird (man denke hier an den verminderten Sept-Akkord, welcher zwar noch innerhalb des tonalen Rahmens erscheint, jedoch durch seine besondere Struktur von 4 kleine Terzen 2 Leittöne besitzt und so bereits in der Wiener Klassik als schon würdiger Dominant-Akkord-Substitut gilt). Nicht mehr die reale V – I Verbindung bildet das Kriterium für diese klangliche Progression, sondern die Lösung der durch Alterierung erzeugten Leittöne. Der wesentliche Unterschied dieser Art der Alteration zu jener der melodischen, die dieser vorangegangen erläutert wurde, besteht darin, dass wie Kurth sich ausdrückt, *„an einem Akkord frei einsetzt, d.h. ohne die Notwendigkeit einer vorangehender Linienbewegung“*<sup>253</sup> bedarf, und wofür Kurth den Begriff *„akkordliche Alteration“*<sup>254</sup> kreiert. Freie akkordliche Alteration entwickelt sich für Kurth innerhalb der romantischen Musik soweit, dass die Auflösung des künstlich geschaffen Leittones nicht mehr an die Stimmführung geknüpft sein muss, sondern lediglich nur Bestandteil des Folgeklanges zu sein hat. Dass an dieser Stelle wohl eine große Anzahl an Klangverbindungen unter diese Kategorie fällt, welche in anderen Theorien andere (und womöglich einfachere) Begründungen erhalten, liegt auf der Hand.

---

<sup>252</sup> Ebd. S. 105

<sup>253</sup> Ebd. S. 184

<sup>254</sup> Ebd. S. 184

Obgleich nun die Leittonschaffung durch Alteration als Aufweichung von Tonalität wirkt, indem es die energetische Strebungswirkung eines Klanges mehr auf den Moment konzentriert (sie mehr als relativen Moment mit dem Folgeklang als auf die übergeordnete Tonart beziehen lässt), so ist ihr Ausgangspunkt jedoch immer noch die klassische Dreiklangsharmonik, wodurch eine gewisse Nachvollziehbarkeit von Kurths Ansatz gewährleistet ist.

Das zweite grundlegende Mittel in der komplexen energetischen Klangsprache des Alterationsstils führt Kurth unter der Bezeichnung der „**Nebentoneinstellung**“<sup>255</sup> auf und widmet ihr im Kapitel „*Zur Technik der Nebentoneinstellung und ihrer Verbindung mit Akkodalteration*“<sup>256</sup> genauere Ausführungen. Grob gesagt handelt es sich bei der Erscheinung der Nebentoneinstellung um den Akkord hinzutretende Töne, welche nicht Teil der üblichen Dreiklangsharmonik sind. Obwohl sie in dieser Funktion innerhalb eines Klangkomplexes ein alterierendes Moment bilden (die Nebentoneinstellung schließt hierbei keineswegs die Leittonspannung aus – beides kann Teil des Klanges sein) und somit klar dem Alterationsstil eingeordnet werden können, so ergeben sie durchwegs einen harmonischen Kontext, welchen Kurth sogar als der Leittonalteration „*gegensätzlich*“<sup>257</sup> charakterisiert. Anders als der Leitton fungiert die Nebentoneinstellung nicht als aus dem Akkord in einen neuen Akkord leitendes Mittel, sondern wirken als innerhalb einer Harmonie in den eigentlichen Akkord<sup>258</sup> hineindrängend.<sup>259</sup> Die Nebentoneinstellung entspricht nach Kurth in gewisser Weise dem Prinzip des Vorhaltes und kann in diesem Sinne auch den Lösungsschritt als Ganzton<sup>260</sup> ausführen, obwohl diese Form laut Kurth ob seiner geringeren energetischen Wirkung weniger in Erscheinung tritt. Ebenso wie die Leittonschärfung eines Klanges durch Alterierung leitet der Musikwissenschaftler die Konstitution der Nebentoneinstellung unter anderem aus dem Bewegungsfluss einer melodischen Linie ab, die in ihrer Bewegung durch die Klänge Nebentöne erzeugt.<sup>261</sup> Wiederum nimmt auch hier die Melodie als primärer energetischer Fluss seine Vormachtstellung ein und breitet sein Kräftepotential in den Klang aus, um ihm so in seiner klanglichen Wirkung zu prägen. Durchaus kann aber diese Erscheinung

---

<sup>255</sup> Ebd. S. 185

<sup>256</sup> Ebd. S. 186 ff.

<sup>257</sup> Ebd. S. 186

<sup>258</sup> Im Sinne von Terz-Schichtung

<sup>259</sup> Ebd. S. 186

<sup>260</sup> Ebd. S. 186

<sup>261</sup> Ebd. S. 186

dabei auch zur Melodie unabhängig auftreten, womit sie als abstrahierte Form des traditionellen Vorhaltes zu betrachten ist.

Obwohl nun diese beiden Formen des harmonischen Alterationsstils in ihrem Charakter für den Theoretiker in gewissem Sinne konträr sind und durchaus wieder dualistisches Denken offenbaren (die eine Form leitet energetisch in den Akkord, die andere drängt zum nächsten), so besteht zwischen den Beiden doch eine gewisse Gemeinsamkeit in der harmonischen Auffassung. Diese entsteht in der romantischen Harmonik vor allem dadurch, dass diese beiden grundlegenden Elemente des Alterationsstils sich innerhalb eines Klanges nicht ausschließen, sondern durchwegs gemeinsam auftreten können,<sup>262</sup> wodurch eine Rückführung auf eine Grundharmonik eine komplexere Angelegenheit darstellt und zu einem rein interpretativen Schritt mutieren kann. Gewissen Aufschluss gibt für Kurth dabei das relative Moment des Folgeklanges, allerdings ist auch beides oft Eindeutigkeit nicht gegeben. Die Entwicklung der Nebentoneinstellung in romantischer Harmonik erlangte für den Theoretiker schließlich einen Grad, in der sich ganze Klänge als Nebentoneinstellungen darstellen, ohne einen Akkordton mit dem Lösungsklang gemeinsam zu besitzen. Diese Erscheinung geht dabei allerdings auch mit dem Prinzip der Leittonschärfung einher und bildet eine Verbindung aus beiden Elementen, die in spezieller Form von chromatischer Verbindung als „**Chromatik der Akkordfolge**“<sup>263</sup> benennt und das dritte Prinzip des Alterationsstils darstellt.

Nun nimmt der Alterationsstil, den Kurth als logische harmonische Weiterentwicklung in der romantischen Musik versteht, keineswegs den Platz klassisch harmonisch-melodischer Wendungen (wie Durchgänge, Vorhalte, usw.), die bereits Bestandteil der vorromantischen Musik waren, ein, vielmehr ergänzen sie diese Erscheinungen und bilden die Grundlage für die äußerst vielfältigen Klangerscheinungen, welche das ästhetische Klangbild romantischer Musik prägt. Obgleich allerdings der Alterationsstil und die weiteren übergeordneten harmonischen Konstitutionsmodelle, die Kurth noch anbringt, durchaus Verständnis und eine mögliche Nachvollziehbarkeit der komplexen harmonischen Strukturen dieser Musik mit sich bringt, so haftet ihm doch ein interpretativer und selektiver Beigeschmack an, indem jedem Ton eines Klanges die Funktion eines künstlich geschaffenen Leittons oder einer hinzugefügten Nebentoneinstellung zuerkannt werden kann. Besonders bei den

---

<sup>262</sup> Ebd. S. 186

<sup>263</sup> Ebd. S. 185

progressiven Komponisten romantischer Musik, die zunehmend auf die Durchbrechung tonaler Prinzipien und die Anreicherung mit Chromatik setzten, nimmt harmonische Eindeutigkeit und somit die Nachvollziehbarkeit logisch-energetischer Verbindung im Sinne Kurths ab. Kurth ist sich dieser Tatsache allerdings bis zu einem gewissen Grad bewusst, schreibt diesen Erscheinungen eine eindeutige energetische Bewegungsrichtung ab und erlaubt ihnen so mehrere energetische Fortschreibungsmöglichkeiten.

Der Alterationsstil als neue Form klanglicher Darstellung in der Romantik bildet in Kurths Lehre keineswegs die einzige Veränderung in musikalischer Gestaltungsweise, er ist vielmehr eine Erfassung der Auswirkung romantischer Klangästhetik, die sich durch den Drang eines unbewussten Dynamikempfinden entwickelte, dabei mit besonderem Bezug auf den einfachen satztechnischen Baustein des harmonischen Klanges. Als Ausgangspunkt dieser für Kurth durchaus historisch-logischen Entwicklung betrachtet der Wiener dabei jene psychisch vorhanden Kräfte, die in ihrer Vielfältigkeit und ihrem Drang sinnlich fassbar zu werden, der Musik Ausdruck zu verleihen und auf Grund ihrer verschiedenartig gerichteten Wirkungen Musik zu einem energetischen Komplex formieren, welcher im tonalen Sinne Eindeutigkeit negieren und sie zu einem facettenreichen „Farbenspiel“ (von Kurth häufig gebrauchter Terminus) erheben. Nun ist, wie bereits erwähnt, der Alterationsstil lediglich die Auswirkung dieses neuen Paradigmas, welches auch die wahrnehmungstechnische Verschiebung von der Grundton zur Leittonauffassung, das Abstrahieren von subdominantischer und dominantischer Wirkung zur energetischen Steigerung und Lösung bewirkt, sowie auch unter anderem die Bedeutung der Tonika durch deren stetige Verdrängung und Ablösung<sup>264</sup> (Erklärung folgt) unterminiert und andere großformale harmonische Auffassungen mit sich bringt. Kurth sieht in dieser Art nicht das real Notierte bzw. Erklingende als theoretische Grundlage, sondern die dynamisch energetische Wirkung, die sich auf die Leittonstrebungswirkung und subdominatische und dominantische Wirkung zurückführen lassen. Insofern erlaubt dies Kurth Klänge, welche real notiert nicht dem Prinzip Dominante (sei es nun als Quintfall oder Quintstieg) entsprechen, aus energetischer Sicht dieser Ordnung zuzuschreiben.

Obgleich nun die Theorie Ernst Kurths des allgemeinen harmonischen und musikalischen Musikempfindens und dessen Behandlung als grundlegendste

---

<sup>264</sup> Ebd. S. 124 ff.

Erneuerung kompositionstechnischer und ästhetischer Denkweise die Erweiterung, sowie das Aufweichen oder die Durchbrechung (oder wie immer man dies nennen möge) von klassischer Tonalität als maßgeblich formbestimmendes Element darstellt, so bleibt Tonalität doch durchaus noch als der eigentliche Ausgangspunkt im Hintergrund bestehen. Dies ist ebenso der Fall bei offensichtlichen und leicht nachvollziehbaren Dingen wie Nebenklingen und Zwischendominanten, aber auch bei komplexeren romantischen Klangkomplexen, wie es zum Beispiel der Alterationsstil Kurths konstituiert. Diese Verdrängung, wie Kurth dies bezeichnet, nimmt allerdings in tonal-technischer Entwicklung romantischer Harmonik allerdings noch einen Platz zwischen der auf ein tonales Zentrum bezogenes Formdenken und dem des Alterationsstiels ein, indem es durchaus noch Bezug auf einen tonikalen Mittelpunkt nimmt. Dies scheint auf den ersten Blick äußerst paradox und widersprüchlich zu sein, wird aber bei dem österreichischen Musikwissenschaftler folgendermaßen gelöst. Mit dem für Kurth historisch bis in die Polyphonie Bachs zurückreichendem Kunstmittel der Zwischendominanten,<sup>265</sup> begann die stetige Loslösung der Harmonik vom tonalen Zentrum, die sich bis zur romantischen Musik dahingehend auswirkte, dass die harmonische Progression eines musikalischen Satzes immer weiter in dominantische und subdominantische Regionen (gemäß dem Quintenzirkel) ausbreitete. Die damit einhergehende „Trübung“ der Tonart (durch die in gewissem Sinne Modulation in andere Tonarten) führte für Kurth in der romantischen Musik schließlich dazu, dass der Tonikaklang einer Tonart (sofern man noch von einer Tonart sprechen kann), in welcher der musikalische Satz verfasst wurde, über weite Gebiete real nicht mehr erklang,<sup>266</sup> sondern lediglich durch Subdominant- und Dominantklänge bzw. auch parallele Mollklänge und Nebenklänge angedeutet wird. Allerdings wurde auf diese Art das tonale Empfinden keineswegs obsolet bzw. zerstört, vielmehr wurde die real erklingende Tonika durch das „Tonikagefühl“<sup>267</sup> substituiert. Seine Nahrung findet dieses Tonikagefühl in der „auf die Tonika gerichtete Spannung“<sup>268</sup>, die in entferntere dominantische und subdominantische Regionen gerückten Klangverbindungen<sup>269</sup> lag. Kurth formuliert hier treffend: „anstelle des Realen tritt das Imaginäre“<sup>270</sup>.

---

<sup>265</sup> Ebd. S. 128

<sup>266</sup> Ebd. S. 128

<sup>267</sup> Ebd. S. 128

<sup>268</sup> Ebd. S. 128

<sup>269</sup> Zum besseren Verständnis muss hier erwähnt werden, dass mit in dominantische und subdominantische Regionen gerückte Klangverbindungen auch die Dominanten und Subdominanten sowie deren Nebenklänge,

Eine Konsequenz dieser harmonischen und kompositionstechnischen Entwicklung formuliert Kurth darauf hin unter der Bezeichnung „*Erhöhte Farbentönungen*“<sup>271</sup> aus. Diese umfasst eine visuell-ästhetische Umschreibung der zahlreichen und exotischen Klangprogressionen, die durch diesen Prozess der tonalen Aufweichung in die Kompositionstechnik Einzug fanden. Dabei handelt es sich um Klangverbindungen, welche beim Betrachten für sich keine oder nur eine entfernte tonartliche Verbindung aufweisen, dabei aber durch die Annahme einer zu Grunde liegenden, real nicht vorhandenen, Tonika allerdings ein Verbindungsglied erhalten. Diese Tonika liefert den Klängen einen fiktiven Bezugspunkt, womit es für Kurth möglich wird, einem Klang, der sich auf die subdominantische Seite dieser hypothetischen Tonika befindet, einem der dominantischen Seite und umgekehrt folgen zu lassen. Auf diese Weise entstanden nun klangliche Verbindungen, welche eine Fülle an verschiedenartigsten klangfarblichen Wirkungen ermöglichte. Mit dieser Form harmonischer Konstruktion geht dabei eine Steigerung von Spannungszuständen einher, die ihre energetische Quelle aus der „*auf die Tonika gerichtete Spannung*“<sup>272</sup> erhalten. Das Tonikagefühl wirkt in dieser Art als gravitierender Schwerpunkt, der den ausufernden Klangkombinationen einen Bezugspunkt liefert.

Nun mag dieser Erklärungsansatz Kurths von verschiedenartigsten, tonal nicht einheitlichen und entfernt verwandten Klängen in einigen Fällen seine Plausibilität besitzen. Doch auch hier exponiert der Wiener ein Prinzip, dass wie der Alterationsstil mit seinen oft stark abgewandelten Akkorden einen starken Beigeschmack an subjektiven Empfinden erzeugt, indem das Hinzudenken einer imaginären Tonika, die als tonales Zentrum die Grundlage für verschiedenartigste klangliche Erscheinungen bildet, einen höchst interpretativen Akt bedeutet und im wissenschaftlichen Sinn eigentlich so nicht bewiesen werden kann. Durchaus mag dieser Ansatz ein Erklärungsmodell bieten, welche harmonische Erscheinungen im tonalen Sinn ihre Legitimation verleiht (dadurch dass er Klängen die im Sinne des Quintenzirkels als Grundlage tonaler Verwandtschaften eben einen Bezugspunkt liefert und sie so im musikalischen Satz im tonalen Sinn gewissermaßen ihre

---

wenn diese als neue Tonart etabliert sind, gemeint werden – jeder Klang fungiert damit als Tonika einer Neuen Tonart.

<sup>270</sup> Ebd. S. 128

<sup>271</sup> Ebd. S. 130

<sup>272</sup> Ebd. S. 133

Rechtmäßigkeit erhalten), allerdings können hier auch andere Modelle, welche plausibler und weniger spekulativ sind, gefunden werden<sup>273</sup>.

Obwohl diese eben geschilderte harmonische Konzeption auf den ersten Blick wohl in Kurths Theorie scheinbar weniger Verbindung zum Alterationsstil und melodisch bedingter energetischer Fortschreibungswirkung aufweist, so führt der Theoretiker dennoch diese Art harmonischer Satztechnik auf „das *Einspielen von Bewegungsenergien*“<sup>274</sup> zurück, indem eine so geartete Progression durchwegs nicht nur ihren Berührungspunkt in einem gemeinsamen virtuellen Tonikaklang besitzen, sondern durchwegs auch in ihrem energetisch-melodischem Fluss eine Verbindung aufweist. Auch hier tritt wiederum das grundlegende Phänomen der Leittonspannung auf, die eben als Träger melodischer Zugkraft die Fortschreibung des Klanges bedingt, somit auch hier als wesentliches Verbindungsglied fungiert.

Somit zeigt sich, dass sich im Bezug auf Ernst Kurths Theorie keineswegs innerhalb romantischer Musik musiktheoretische Erscheinungen nicht gesondert auftreten bzw. sich ausschließen sondern durchwegs innerhalb eines harmonischen Gefüges gemeinsam erscheinen, ja sich sogar gegenseitig bedingen und eine symbiotische Beziehung eingehen. Ein theoretisches Konstrukt bedingt dabei das andere und umgekehrt, wobei alles Auswirkung der unterbewussten, inner-psychologischen Spannungskräfte ist, die durch diese verschiedenen komplexen harmonischen Konstrukte sinnlich fassbar gemacht werden und der Musik ihren lebhaften, dynamischen Charakter verleiht.

Betrachtet man nun alle bisher dargestellten Formen und Erklärungen romantischer Harmonik in der Kurth'schen Theorie, so zeigt sich, dass das ästhetische Empfinden und dessen klangsinnliche Auswirkung auf die Musik, verursacht durch psychologisch-innere Kräftepotentiale, ausgehend von der formal zu einem Zentrum gerichtete Tonalität mit deren alles in Beziehung setzenden Charakteristikum, sich hin zu einem heterogenen, komplexen Klangspiel entwickelt, welche zunehmend den Schwerpunkt auf Abwechslungsreichtum und verschiedenartigsten Klangfarbenreichtum setzt. Tonalität wird in diesem Sinn allerdings keineswegs obsolet, lediglich der Schwerpunkt und die Bedeutung dieser treten gegenüber der klangsinnlichen Wirkung des Moments in den Hintergrund und bildet auf diese Weise nicht mehr den primär bedingenden Faktor für harmonische Konzeption. Kurth

---

<sup>273</sup> Man denke an ein Modell, das einem musikalischen Satz die Möglichkeit mehrere Tonarten und so mehrere Tonika zuschreibt.

<sup>274</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. 133

formuliert diese Entwicklung speziell in dem Kapitel „**Die innere Farbenersetzung der romantischen Harmonik**“<sup>275</sup> mit dem Unterabschnitt „*Die absolute Fortschreitungs Wirkung*“<sup>276</sup> aus. Ausgehend von einem singulären Klangkomplex (in welcher Ausprägung dieser sich auch immer darstellt) sieht er diesen in einem formal abgeschlossenen Musikstück, wie er es nennt, einem „*dreifachen Wirkungszusammenhang ausgesetzt*“<sup>277</sup>, welche in der romantischen Musikentwicklung zunehmend mit einer veränderten Hierarchisierung einher geht. Die erste Bedeutung, welche einem Klang zukommt, ist die der „*tonalen Funktion*“<sup>278</sup>, ein Terminus, der zweifelsohne für sich selbst spricht und die Kurth als primäres Element der Kompositionsweise der Wiener Klassik betrachtet. Die „tonale Funktion“ stellt einen Klang in den Kontext der übergeordneten Tonart und verleiht ihm innerhalb der Tonart oder je nach Tonartverwandtschaft sub- oder dominantischen Charakter.<sup>279</sup> Diese Funktion bezieht sich zwar primär auf den gesamten musikalischen Satz, kann aber durchaus nur auf einen bestimmten Abschnitt des Satzes bezogen werden, wenn diese durch modulatorische Arbeit einen neuen Tonartabschnitt eröffnet. Dieses Prinzip sieht Kurth als zusammenhängende Entwicklungslinie, die diesen Wirkungszusammenhang ausgehend von spätbarocker über klassische Musik zu romantischer Harmonik, sich vom gesamten Satz hin zu immer kleiner werdenden Teilabschnitten verlagern sieht<sup>280</sup>. Dieser Prozess bedingt zwar nicht den zweiten Wirkungszusammenhang, allerdings leitet er in seinem Verlauf auf den jenen der „*einzelnen [relativen] Fortschreitungs Wirkung*“<sup>281</sup>. Diese Form der harmonischen Klangverbindung bezieht sich auf die direkte Beziehung eines Akkords zu dessen Darauffolgenden, wodurch die tonale Funktion an primärer Bedeutung verliert und zu Gunsten der klangsinnlichen Wirkung zweier aufeinanderfolgender Klänge in den Hintergrund tritt. Diese bleibt allerdings durchaus noch erhalten und stellt das relative Moment in den Kontext des tonalen Gefüges. Der relativen Fortschreitungs Wirkung folgt schließlich noch der dritte Effekt eines harmonischen Gebildes, der sogenannte „*absolute Effekt*“.<sup>282</sup> Dieser Bedeutet nun keinen irgendwie gearteten Zusammenhang zu einem anderen Klang des Satzes,

---

<sup>275</sup> Ebd. S. 262

<sup>276</sup> Ebd. S. 262

<sup>277</sup> Ebd. S. 262

<sup>278</sup> Ebd. S. 262

<sup>279</sup> Ebd. S. 262

<sup>280</sup> Ebd. S. 263

<sup>281</sup> Ebd. S. 263

<sup>282</sup> Ebd. S. 263

sondern erhält seine Wirkung nur durch sich selbst, sein energetischer Klangcharakter bildet ein abgeschlossenes System, welches die Konzentration auf ein singuläres Moment bedeutet. Kurth bezeichnet diese Form musikästhetischer Klangkonstruktion auch als „*Klangreiz an sich*“<sup>283</sup>, sowie als Endpunkt einer Entwicklung, die mit der in der romantischen Musik beginnenden Loslösung von Tonalität einsetzte.

Obgleich nun diese drei wesentlichen Wirkungsmomente von Klängen in ihrer musikalischen Auffassung grundlegende Unterschiede aufweisen, so schließen sie in der Darstellung Kurths einander keineswegs aus, jeder Wirkungszusammenhang bleibt durchaus bis zu einem gewissen Grad erhalten und erzeugt so eine komplexe Mehrdeutigkeit im jeweiligen harmonischen Gefüge, die wiederum komplexe innerpsychologische Energiespannungen erwirken.<sup>284</sup>

Was nun die absolute Fortschreitungs Wirkung (die oben als Untertitel angegeben wurde) angeht, so handelt es sich dabei um eine Mischform oder ein Zwitterwesen aus der relativen Fortschreitungs Wirkung und dem absoluten Klangreiz. Während in der relativen Klangwirkung, wie oben erwähnt, der Bezug zur tonalen Konzeption durchaus noch erhalten bleibt und damit den relativen Charakter bedingt, entbehrt die absolute Fortschreitungs Wirkung jedweden Bezug zum umliegenden harmonischen Gefüge und etabliert seine klangsinnliche Eigenheit nur in sich selbst, der Verbindung zweier Klänge miteinander. Hier schimmert vor allem wieder jene klanglich-energetische Eigenschaft harmonischer Progression mit, die diese als akustische Verwirklichung unterbewusster Bewegungsdynamik versteht und so einen Klang durch Melodik in einen dadurch bedingten anderen Klang fließen lässt.

Wie unschwer zu erkennen ist, bezieht sich Kurths Modell der inneren Farbenzersetzung mit ihrer Entwicklungslinie von übergeordneter tonaler Formbildung zum in sich geschlossen System des singulären Klangereignisses stark auf die wahrnehmungstechnische Ebene, indem sie durch das Konzept des Wirkungszusammenhang die harmonische Bedeutung eines Akkords auf die psychologische Ebene verlagert. Nicht mehr das real notierte Klangmuster ist Ausgangspunkt der theoretischen Interpretation, sondern die wahrnehmungstechnische Komponente, die die Versinnlichung unterbewusster Spannungszustände bedeutet.

---

<sup>283</sup> Ebd. S. 263

<sup>284</sup> Ebd. S. 264

Zusammenfassung: Kurths Theorie der Konzeption romantischer Harmonik konzentriert sich, wie bereits erwähnt, stark auf all jene harmonischen Wendungen, die über weit die klassische I – V – I – Kadenz hinausgehen bzw. auch darauf, Erklärungsmodelle für harmonische Konzeptionen zu finden, welche nicht mehr eindeutig auf tonale Prinzipien zurückzuführen sind. Im generellen besteht aber die gelegentliche Hinwendung zu der tonalitäts-bildende Grundform darin, sie als abstrakten Ausgangspunkt für dessen Erweiterung bzw. Durchbrechen zu benutzen. Man erinnere sich an die grundlegenden Ausführungen und Schilderungen über die Kurth'sche Betrachtungsweise von Tonalität (sowohl Dur, als auch Moll) mit deren elementaren Kadenzformen, die nicht das übergeordnete und alles umfassende Prinzip darstellen, sondern durch ihre stetige Erweiterung und Anreicherung zu komplexeren Strukturen den Ausgangspunkt zu der facetten- und farbenreichen Harmonik romantischer Musik führen. Tonalität bildet in dieser Hinsicht nicht mehr das allumfassende Fundament des musikalischen Satzes, nach welchem der Tonsatz konzipiert wird. Diesen Platz nehmen nach der Ansicht Kurths die im Unterbewusstsein verankerten Energie- und Spannungszustände, die immer komplexere melodische und harmonische Bildungen an die Oberfläche befördern, um so eine immer vielfältigere Klangsprache zu etablieren, ein. Alle Erscheinungen, die Kurth in seinem Werk über die romantische Harmonik schildert und erklärt und die hier auf Grund des begrenzten Umfangs nicht ausführlich behandelt werden konnten, unterliegen dem allumfassenden Prinzip von Kurths Harmonielehre, das formale Korsett der Tonalität aufzubrechen und durch neue Klangverbindungen, deren primäre Bedeutung nicht mehr die tonale Funktion bildet, sondern dessen innerer Spannungszustand und die Lösung von diesem im neuen Klang, den unterbewussten dynamischen Energien gerecht zu werden. Nicht mehr das übergeordnete tonale Empfinden bedingt die harmonisch-melodische Konstruktion sondern einzig und allein der energetische Fluss von einem Klang zum Nächsten, wodurch eine Vielzahl an klangfarbenreichen Verbindungen entsteht. Alle Modelle der Kurth'schen Theorie, ausgehend von der Erweiterung des Dreiklangs über die klassische Form hinaus zum Vier- und Fünfklang, über die Zwischendominanten, dem Alterationsstil, hin zur Verdrängung und Verlagerung der Tonika auf eine imaginäre Ebene und der Erscheinung der absoluten Fortschreibungswirkung als in sich geschlossene Verbindung zweier Klänge verweisen auf dieses neue ästhetische Konzept romantischer Musik. Diese ist nun nicht mehr darauf angewiesen, einem

großformalen, logisch nachvollziehbaren tonalen Gebilde zu unterliegen (wie es die Wiener Klassik zur Vollendung brachte), sondern verlagert ihr ästhetisches Gewicht auf den klanglichen Reiz des Moments. Tonalität verschwindet in diesem Zusammenhang aber keineswegs, sie bleibt durchwegs als Ausgangspunkt erhalten, allerdings tritt sie als wesentliches Struktur-bildendes Element zurück, indem das zentrale harmonische Element Tonika (sei es nun von der Grundtonart oder verwandte Tonarten, zu denen moduliert wurde) an formal signifikanten Punkten, wie an Abschnittsenden, immer weniger häufig auftritt, aber auch durch andere harmonische Erscheinungen (wie Trugschlüsse, als Auflösung wahrgenommene Dominant-Sept-Akkorde, etc.) ersetzt wird. Damit einher geht eine Art Verdichtung des harmonischen Satzes, indem Harmonien nun nicht mehr hauptsächlich über längere Zeit gehalten werden, sondern in kleinsten musikalischen Raum changieren. Dies erwächst durch Kurth aus dem energetischen Fluss der Melodie, die ihren Fortbewegungsdrang auf die Harmonik überträgt und so ständige Veränderung bedingt.

Obwohl Kurth seine Erklärungsansätze von romantischer Musiktheorie in der 2. Auflage dieser Harmonielehre durchwegs als allgemein gültige Regelwerke ausformuliert, so muss allerdings im Hinterkopf behalten werden, dass den Ausgangspunkt seiner Überlegungen der harmonische Stil Wagners bildet (besonders, da er sich in der erste Auflage hauptsächlich darauf konzentriert und erst ab der zweiten Auflage Allgemeingültigkeit proklamiert<sup>285</sup>), der wie zweifelsohne klar sein muss, in seiner Art ein hohes Maß an Eigenheit besitzt, besonders was den sogenannte Tristan-Stil betrifft. Dies wirft dabei selbstverständlich die Frage auf, in wie weit dabei diese Prinzipien als allgemein gültiges Regelwerk angenommen werden können, besonders was die musikalische Entwicklung der Romantik angeht, welche sich ja durch eine zunehmende Vielfältigkeit auszeichnet. Trotz allem bilden Kurths Ausführungen eine interessante Sichtweise auf Musik im Allgemeinen und der sehr unterschiedlichen Stile und Werk der Hochromantik im Speziellen.

---

<sup>285</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ Vorwort S. XII

### 5.3.: Vergleichende Gegenüberstellung:

Wurden in vergangenen Arbeiten über die Werke von August Halm und Kurth gelegentlich die These aufgestellt, dass Kurth als Nachfolger Halms zu gelten hat, was die Frage energetischer Begründung der Art der Konzeption und Form, wie sie sich in europäischer Kunstmusik ergibt, betrifft<sup>286</sup>, so mögen dies zwar einige wenige Punkte, am offensichtlichsten wohl in der Behandlung des Leittons, suggerieren, allerdings lässt die Frage nach der Auseinandersetzung mit komplexeren musikalischen Gebilden wohl auf eine Fehleinschätzung schließen. Durchaus sehen zwar sich beide Theoretiker in ihren Theorien derselben Problematik gegenüber, ein theoretisches Modell zu finden, welches den kompositorischen und musikalischen Entwicklungen hauptsächlich des 19. Jahrhunderts, gerecht zu werden versucht, aber in wie weit des Beiden gelungen ist, mag dabei jeder für sich selbst beurteilen, auf jeden Fall spielt die Frage nach Tonalität und deren beziehungsstiftenden und musikalischen Prinzipien eine nicht unerhebliche Rolle. Wie die Kapitel über die Tongeschlechter Dur und Moll allerdings bereits ausführlich zu zeigen versuchten, bedienen sich Halm und Kurth in Bezug dieser Musikform dem Konzept Energie auf unterschiedlicher Ebene. Am offensichtlichen zeigt dies nun vor allem die Behandlung von melodisch-harmonischen Bildungen, wie sie tatsächlich in musikalischen Kompositionsstilen und Werken angewendet wurden (anders als die allgemeinen Betrachtungen von generellen energetischen Prinzipien von Musik als auch was Dur- und Moll-Tonalität angeht) und in dieser Arbeit unter den Titel „Komplexe harmonische Erscheinungen“ subsumiert sind.

Halm, der hiermit zweifelsohne in der in dieser Schrift behandelten Frage als der wohl konservativere Theoretiker bezeichnet werden kann, bedient sich in der Formulierung diverser melodisch-harmonischer Wendungen bereits fest etablierter Termini, wie Durchgang, Wechselnoten, Vorhalte, etc.<sup>287</sup>, um diese, zwar gelegentlich in leicht verändert-konnotierter Weise, auf energetisch vorhandene Grundlagen zurückzuführen. Ein ähnliche Herangehensweise findet man dabei auch bei Kurth (dem progressiveren Autor), allerdings bedient sich Kurth weniger bekannter satztechnischer Erklärungsmodelle, als dass er für bestimmte musikalische Wendungen eigene Beschreibungskonzepte, wie den „Alterationsstil“ mit den Kategorien Leittonschärfung, Nebentoneinstellung, sowie die Benennung

---

<sup>286</sup> Siehe MGG Personenteil Band 10 S. 897

<sup>287</sup> siehe Kapitel 5.1

komplexer harmonischer Verbindungen als relative bzw. absolute Fortschreibungswirkungen, entwirft.

Zu allererst zeigt dies die Auseinandersetzung mit melodischen Verbindungen innerhalb eines harmonischen Satzgefüges. August Halm, der in dieser Frage erstmals explizit auch auf Melodik als Ausdruck energetischen Charakters innerhalb von Musik hinweist<sup>288</sup>, widmet sich vor allem in dieser Frage klassischen Dissonanzbildungen, die als Träger dynamischer Spannungen die unbedingte musikalische Progression hervorrufen. So fungieren im Groben alle von Halm geschilderten melodischen Dissonanzformen eine Ausdruck energetischer Spannung im harmonischen Gefüge, die sich aber im Detail zwar gering, aber doch signifikant unterscheiden. So der Fall, was zum ersten die sogenannten Durchgangs- und Wechselnoten angeht, die für Halm im Wesentlichen den musikalischen Ausdruck der energetischen Verbindung zweier Klänge darstellen. Bilden sie ohne Einbeziehung der rhythmischen Komponente eine idente melodische Erscheinung, so wird die energetische Eigenschaft durch Rhythmik entscheidend geändert. Während nun die Durchgangsnote als Veränderung in einem Klang von einer Konsonanz zur Dissonanz diesen mit zusätzlicher Spannung und Strebungswirkung ausstattet, so überträgt die Wechselnote diese Spannung vorerst in den Folgeklang, dessen Lösung somit verzögert wird, dabei aber durchaus noch im selbigen Auftritt. Auf ähnliche Weise sind nun die weiteren Bildungen wie Vorhalte, Vorwegnahmen, Vorschlagsnoten, etc. zu betrachten, bei denen es sich hauptsächlich um eine innerharmonische Verschiebung von Spannungs- und Lösungscharakteristiken handelt, die aber dabei noch zusätzlich die akustisch-musikalische Ausprägung des energetischen Flusses zwischen Klängen bilden. Dass in diesen Bildungen Halm aber nicht die tatsächlichen akustisch-dissonanten Konstruktionen in den Vordergrund stellt, zeigt sich unter anderem in der von Halm als „uneigentlicher Vorhalt“ betitelte melodisch-harmonische Bindung, in der er das Konsonanz-Dissonanz-Empfinden auf Grund einer vorher etablierten Sequenzbildung, die eine sich wiederholende energetische Verbindung festigt, vertauscht wird. Zusätzlich verweist dies erneut auf Halms Auffassung einer rückwirkenden energetischen Interpretation, die auch die Kadenz als organisches Gefüge festigt. Diese Erscheinungen und Formen energetisch-dissonanter Konstruktionen passieren dabei

---

<sup>288</sup> Wie in Kapitel 5.1 hingewiesen, sieht Halm in den verschiedensten Dissonanzbildungen einen melodischen Ausdruck des energetischen Spannungsscharakters innerhalb von Musik.

durchwegs noch in tonalem Raum, indem sie sich meist aus tonalem Tonmaterial ergeben. Kurth dahingegen stellt sich dabei dieser Frage von Dissonanzbildungen im Kontext einer Tonart im Wesentlichen gar nicht (diese überträgt er im Großen und Ganzen in dem von ihm Ausformulierten Alterationsstil), vielmehr ortet er bereits Abänderung eines Tones eine Veränderung der gesamtklanglichen Charakteristik, indem die energetische Wirkung des Tones den gesamten Klang erfasst. Nicht die energetische Einheit der Tonart steht somit bei Kurth im Vordergrund dieser Bildungen (wie bei Halm), sondern primär der energetische Fluss eines Klanges zum nächsten.

Anders verhält es sich dabei bei Halm in der Frage des Leittons, den er zwar ebenso als melodisches Element, gleich den oben angeführten Bildungen, akzeptiert, diesen aber zudem als den Ausgangspunkt für ein mögliches Verlassen einer Tonart betrachtet. Wie die oben dargestellte erweiterte Kadenz genügt bereits die Alteration eines Tones zum Leitton, um einen neuen tonalen Zusammenhang zu kreieren. Auf diese Weise nimmt dieser eine besondere Stellung ein, indem er es ermöglicht, einen Tonartenwechsel herbeizuführen, ohne den logisch-energetischen Fluss innerhalb der Tonart-gebundenen Musik zu stören. Halm liegt in dieser Hinsicht sehr nahe an dem Leittontheorem Kurths, der diesem, und nicht die harmonisch-tonale Beziehung, ebenso die primäre treibende Kraft für die übertonale Verbindung bescheinigt<sup>289</sup>. Dies lässt dabei natürlicherweise die Vermutung aufkommen, dass Kurth in seiner theoretischen Auffassung des energetischen Konstrukts „Leitton“ Anleihen bzw. Inspiration an seinem deutschen Vorgänger nahm<sup>290</sup>. Auch in der Literatur über August Halm und Ernst Kurth wird diese Frage oft gestellt und mit gewissen Analogien wie einer beiden gemeinsamen Auffassung von Musik als linearer Kräftefluss mit durchaus bejaht<sup>291</sup>. Eine nicht unerhebliche Unterscheidung in dieser Hinsicht, die womöglich gegen eine Übernahme Halm'scher Prinzipien von Kurth spricht, muss allerdings getroffen werden, denn während Halm allerdings den Leitton nur im harmonischen Kontext als diesen anerkennt, betrachtet ihn der Wiener primär in melodischer Hinsicht, in der er das dynamische Potential von Melodik

---

<sup>289</sup> Vor allem in der Hinsicht, dass der Leitton als melodisch Verbindung jene der tonalen ausgleicht bzw. ersetzt.

<sup>290</sup> Ein kleiner, aber womöglich nicht unbedeutender Hinweis darauf findet sich in einer Fußnote seiner Harmonielehre „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ auf S. 183, in der er die Auffassung des Terztones eines Dreiklanges als „Trieb und Keim der Bewegung“ anerkennt.

<sup>291</sup> siehe z.B. R. Köhler – „Energetische Musiktheorie nach 1900“ S. 181-182 sowie H. de la Motte-Haber in „Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth“ S. 284

repräsentiert. Dadurch ergibt sich aus Kurth'scher Hinsicht eben jene neue harmonisch-melodische Musikauffassung, die er unter den Begriff „Alterationsstil“ stellt. Die Frage nach tonalen Beziehungen wird dabei stark in den Hintergrund gedrängt und durch melodische-energetische Verbindungen substituiert. Dass Kurth im Hinterkopf durchaus noch tonales Denken behält, beweist allerdings der Begriff der Nebentoneinstellung, denn die Nebentoneinstellung in ihrer Form impliziert dabei immer einen ihr zu Grunde liegenden Dreiklang, der eben trotz allem als Grundelement von Tonalität zu gelten hat. Zudem behält Kurth in seiner gesamten Harmonielehre grundlegendes stufentheoretisches Denken, um dadurch übertonale Verbindungen in einem Satz bei gewissen Klängen herstellen und in weiterer Konsequenz die Alterationen eines Klanges zu einem Grunddreiklang hinführen zu können<sup>292</sup>.

Halm versteht dagegen den Leitton, wie oben erwähnt, nur aus seiner tonalen Funktion heraus, womit erneut die Bedeutung für Tonalität für die Frage energetischer Einheit klar wird. Zwar erkennt Halm Alterierungen innerhalb eines Klanges, die nicht mehr im tonalen Kontext des Satzes stehen, an, jedoch betrachtet er sie nicht primär als Energie tragenden Leitton, sondern lediglich als tonartliche Dissonanz<sup>293</sup> (die zwar eine Lösung bedarf, aber nicht dem organisch übergeordneten Tonartengefühl dient).

Bereits hier, noch deutlicher aber in den Ausführungen übergeordneter harmonischer Verbindungen aus energetisch-dynamischer Sicht, zeigt sich die unterschiedliche Herangehensweise der beiden Theoretiker an die Frage der Tonalität in Musik. August Halm vertritt in der Frage der Funktion der Tonalität in einem komplexen harmonischen Satz eine Position, in der er, wie bereits mehrmals erwähnt, die Kadenz als Grundschaablone versteht<sup>294</sup>. In Anlehnung an die Funktionstheorie Riemanns besteht deren erste harmonische Erweiterung in den tonalen Nebenklingen, die als Substituten der Hauptklänge gelten. Diese Veränderung bewirkt für Halm allerdings eine energetische Abschwächung, die der Verlust der Dominantverbindung mit sich bringt. Energetische Abschwächung muss dabei in diesem Zusammenhang im Bezug auf die tonale Verbindung im Sinne des

---

<sup>292</sup> Der Terminus Alteration bedingt natürlich logischerweise eine Grundform, die eine Alterierung anbietet – dies ist nicht anders wie bei Halm auch bei Kurth der Dreiklang.

<sup>293</sup> siehe Kapitel 5.1 S.88

<sup>294</sup> Man erinnere sich an das Zitat „Alle Musik ist nur ins Große projizierte Kadenz“ von Siegfried Schmalzriedt, Kapitel 2.1 S. 31

Tonartengefühls, das sich durch Dominant-Verbindungen konstituiert, verstanden werden. Eine Tonart kann in seinem in sich geschlossenen organischen Prinzip nur gefestigt werden, indem es den Unterbau einer klassischen Kadenz entspricht. Dieses Prinzip wird mit Substitution durch Nebenklänge zwar nicht durchbrochen, da diese Klänge noch in abgeschwächter Form die Charakteristiken ihrer Bezugsklänge (die Hauptstufen) aufweisen, aber durchwegs geschwächt.

Um dieser Abschwächung entgegenzuwirken führt Halm daraufhin ein Erweiterungsmodell ins Feld, dass nicht Nebenklänge als Expansion der Kadenz verwendet, sondern sogenannte Zwischendominante, die als solches zwar in Quintschritten zu Klängen führen und somit den energetischen Bewegungscharakter behalten, allerdings durch das Verlassen der Tonalität dem Tonartengefühl ebenso entgegenwirken. Eine zentrale Rolle dabei spielt wiederum der Leitton, der als veränderter Parameter Ausdruck einer neuen Strebungsrichtung darstellt. Die erweiterte Kadenz dient allerdings nicht nur dazu, den tonalen Raum zu erweitern bzw. durch dessen kurzfristiges Verlassen mit der Rückkehr eine Verstärkung der abschließenden tonikalen Ruhepunkte zu kreieren, sondern ermöglicht für Halm auch die gegenteilige Wirkung, die er unter den Begriff „Modulation“ stellt.

Ernst Kurth legt als Grundlage tonaler Beziehungen nicht, wie Halm, die Kadenz an, sondern nimmt vielmehr, wie man sehen konnte (sofern Kurth den Begriff Tonalität aufgreift), den Quintenzirkel als Bezugspunkt an. Seine Auffassung von Tonalität in diesem Zusammenhang bedeutet nun keine Geschlossenheit in einer Tonart, in der ein Verlassen dieser zu Destabilisierung führt, wie des bei Halm der Fall ist. Vielmehr ermöglicht sich Kurth durch die Rückbeziehung auf den Quintenzirkel eine übertonale Verbindung, indem er sie auf dessen Tonartenverwandtschaften aufbaut. Aufeinanderfolgende Klänge, die im funktionstheoretischen Sinn keinen Bezug zu einander haben, können somit eine energetische Verbindung aufweisen, indem sie einerseits durch einen Leitton (oder mehrere Leittöne) dem Prinzip dynamischer Konnektivität entsprechen, andererseits in ihre harmonische Form als klangliche Komponente in eine Tonart eingebettet werden, die zu einer den Satz verbindende Grundtonart wiederum einen Bezug aufweisen. In Kurths Auffassung besteht dabei diese grundlegende Tonart hauptsächlich im Bezug ihr energetisches Charakteristikum im Unterbewusstsein und bedarf daher nicht einmal einer realen akustischen Erscheinung bzw. Festigung im Zuge einer Kadenz oder einer simplen

Tonika (man denke an die oben geschilderten Ausführungen über die Verdrängung der Tonika<sup>295</sup>).

Während aber Halm als Grundbedingung aller ästhetischen und organischen Musik die Tonart proklamiert, so entfernt sich Kurth immer mehr von diesem Konzept. Diese Bedingung wird vor allem durch das innere energetische Dynamik-Prinzip substituiert, wodurch eine zunehmende Verschiebung musikalischer Ästhetik auf die singuläre Klangverbindung erfolgt. Nichts zeigt dies so sehr, wie Kurths Ausführungen der „absoluten Fortschreibungswirkung“ betreffend, in der er eben das Primat der energetisch-ästhetischen Verbindung zweier Klänge für sich hervorhebt. Letztendlich bildet diese Tatsache des Kontrasts im Bezug auf den Stellenwert von Tonalität wohl einen der wesentlichsten Unterschiede in Halms und Kurths Theorien, da mit ihm auch eine konträre musikalische Bedeutung des Begriffs Energie einhergeht, in dem Halm ihn primär als Form-ästhetische, Kurth hingegen als rein Klang-ästhetische Kategorie betrachtet.

---

<sup>295</sup> siehe Kapitel 5.2 S. 108

## 6. Conclusio

„Musik ist ihrem Wesen nach dissonant“ (Halm) auf der einen Seite und „Wir hören dynamisch, nicht akustisch“ (Kurth) auf der anderen Seite – zwei Aussagen, die in ihrer Bedeutung für Musik und in weiterer Folge für diese Harmonielehren nicht gewichtiger sein könnten, stehen plakativ für die Denkmuster, aber auch die theoretischen Ausgangspunkte, die beide Autoren benützen.

Diese Arbeit stellte sich zur Aufgabe, einen musiktheoretischen Ansatzpunkt zu erörtern, der als Grundlage für musikalische Konzeption und im Besonderen für Tonalität das metaphysische Konstrukt „Energie“ verwendet. Sowohl August Halm als auch Ernst Kurth stellen in dieser Hinsicht einen Typus von Musiktheoretikern dar, der sich nun nicht mehr begnügte, eine reine Schilderung von musikalischen Stilmitteln, Kompositionsregeln und anderen musikalischen Prinzipien abzuliefern, vielmehr zeigt es ein Bedürfnis, eine Antwort darauf zu finden, warum sich gerade Musik und Tonalität in dieser Form konzipierte, wie es in der Geschichte der europäischen Kunstmusik der Fall ist. Mit den Modellen einer der Musik an sich innewohnenden Kraft und Spannung auf der einen Seite (Halm) sowie einer der Musik Bewegung verleihenden unterbewussten, psychologischen Dynamik und Energie (Kurth) fanden beide eine für ihre Zwecke brauchbare Lösung. Wie man in den vergangenen Kapitel dieser Arbeit sehen konnte, bildet Tonalität, wenn auch in unterschiedlicher Weise, eine nicht unwesentliche bis zentrale Kategorie in ihren Theorien. Während Halm sie als form- und strukturbildendes Mittel im Sinne eines Organismus begreift, wählt Kurth einen Blickpunkt, der sie eher als Ausgangspunkt für einen energetischen Zusammenhang versteht, der innerhalb der harmonisch-melodischen Konstitution von Musik herrscht. Kurth geht es dabei generell weniger um ein formale und strukturbildende Theorie- und Analyseverfahren zu etablieren – im Gegensatz zu August Halm, der Tonalität primär als etwas Formbildendes betrachtet und so sämtliche harmonisch-melodische Bildungen darauf zurückführt – sondern eine Klangästhetik zu charakterisieren, wie sie mit der vorschreitenden Romantik passierte, und die sich dabei von dem Kompositionsstil der Wiener Klassik mit eben jener tonalen Formvorgabe (aus ästhetischer Sicht) zu emanzipieren begann. Nicht mehr die Einheit in einer Tonart wurde in Kurths Auffassung angestrebt – die Einheit der Tonart, im Sinne von Halms energetischem Organismus – sondern die rein klangliche Ebene tritt in den Vordergrund und löst somit mit

beinahe exotischen Verbindungen die innere tonale Stimmigkeit als oberste ästhetisches Kriterium ab (angemerkt werden muss hier, dass Tonalität keineswegs verworfen wird, sondern lediglich in den Hintergrund tritt und damit nur mehr bedingt formale Bildungskraft besitzt).

Dass allerdings Halm zu Gunsten von Kurth aus theoretischer Hinsicht verworfen werden kann, wäre jedoch falsch anzunehmen. Denn obgleich er einen traditionelleren Ansatz wählt als sein österreichischer Nachfolger, kann sein Modell eines Musikstückes als ein in sich geschlossener Organismus, indem alle Teile aufeinander wirken, durchaus nachvollzogen werden. Halm geht auf diese Weise nicht primär auf einzelne harmonische Verbindungen ein, um sie als die Musik konzipierende Element zu deklarieren, vielmehr sieht er Musik dahingegen als organische Einheit, in der erst bei genauerem Einblick kleinere Elemente erkennbar sind und daher im Kontext des Organismus ihre energetische Begründung erfahren. Kurth wirkt in seinem theoretischen Modell dabei nicht unbedingt konträr zu Halm, sondern kann in gewisser Hinsicht als ergänzend betrachtet werden, indem er nun genau jene Aspekte energetisch herzuleiten versucht, die Halm außen vor ließ – die energetische Verbindung einzelner klanglicher Bildungen. Durchaus ergibt sich aus dieser Herangehensweise ein anderer Formbegriff, jedoch schließt dies nicht formale Geschlossenheit in Halms Sinn nicht aus, stellt sie aber auch nicht zur ästhetischen Bedingung.

Beide Theorien zeigen zudem klar, aus welchen wissenschaftlichen und musiktheoretischen Gebieten beide Autoren ihre Schlüsse und Lehren beziehen. Die stets immanente Rückbeziehung auf psychologische und wahrnehmungstechnische Kategorien offenbaren Kurths philosophisch-psychologischen Hintergrund<sup>296</sup>. Dabei ging es Kurth keinesfalls, wie Helga de la Motte-Haber dies treffend auszudrücken vermag, um Musiktheorie als „*musiktechnischen Regelkanons*“ zu formieren, sondern primär um ein „*induktives Erschließen allgemeiner musikalischer Charakteristika*“<sup>297</sup>, die eine Übertragung von Einzelercheinungen zu allgemeingültigen Prinzipien vorsieht. August Halm hingegen lässt keinen Zweifel an seinem pädagogisch-geprägten Hintergrund erkennen, indem er in seiner Harmonielehre hauptsächlich bekannte musikalische Formen, Wendungen, Stilmittel, etc. schildert, deren Grundlagen aufzeigt und als beinahe einzige Neuerung den

---

<sup>296</sup> Kurths schulischer und universitärer Werdegang wird in den angehängten Kurzbiographien dargestellt

<sup>297</sup> sowie H. de la Motte-Haber in „Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth“ S. 289

Begriff Energie hinzufügt, um auf diese Weise ein Erklärungsmodell für eben jene Formen von Musik bieten zu können.

Zudem unterscheiden sich beide Gelehrte noch im Bezug auf die historische Ableitung ihrer Musiktheorien, sowie in weiterer Konsequenz in der Frage der Entstehung und Entwicklung von Tonalität mit deren energetischen Hintergrund. Wie in Kapitel 2 in der Frage der grundlegenden Prinzipien von Energie und Dynamik innerhalb von Musik bereits erörtert wurde, betrachtet Halm Tonalität als etwas Zeitloses, Absolutes, was eine von vornherein bestehende Existenz in einer metaphysischen Ebene voraussetzt, ähnlich dem Willenskonstrukt Schoppenauers. Die einzige historische Anspielung August Halms besteht schließlich in der Form, dass alle der tonalen Musik vorangehenden Musikstile und –formen eine Entwicklung zur Festigung dieser darstellt. Das energetisch-organische Prinzip von Tonalität ergab sich demnach nicht zwingend aus einer historischen Entwicklung, sondern der Weg dieser Entwicklung war bereits in gewisser Hinsicht vorherbestimmt und ist daher vom historischen Kontext befreit<sup>298</sup>.

Ernst Kurth hingegen nimmt in seinem Werk stärker Bezug auf die musikalische Entwicklung der europäischen Kunstmusik. Zwar betrachtet er die Begriffe Energie und Dynamik ebenso als etwas Absolutes, indem er sie als Teil der menschlichen Psyche bis zu einem gewissen Grad von tatsächlicher Musik abstrahiert, jedoch entwickelt er seine Theoreme und Ausführungen viel stärker an historische Gegebenheiten angelehnt als dies bei August Halm der Fall ist. Die verschiedenen Stile und musikalischen Epochen können dabei auf die unterbewussten Energiepotentiale zurückgeführt werden, jedoch geht mit ihnen eine unterschiedliche Gewichtung verschiedener energetischer Prinzipien innerhalb von Musik einher, die Wolfgang Krebs als „*Pendelbewegung*“<sup>299</sup> bezeichnet. Damit ist gemeint, dass sich die musikalische Entwicklung, von der Vorherrschaft der Melodie,<sup>300</sup> wie sie im linearen kontrapunktischen Stil bis hin zu J. S. Bach herrschte, hin zu der von Harmonik bestimmten Musik<sup>301</sup> zum Ende des 18. Jahrhunderts mit dem

---

<sup>298</sup> Man erinnere sich an die von Halm zu Beginn seiner Harmonielehre gestellte Frage nach der Chronologie von Melodie und Harmonie, die letztendlich zugunsten von Harmonie ausfiel, indem Halm ihre grundlegende metaphysische Existenz postulierte. Dennoch verweist Halm darauf, dass historisch-musikalisch gesehen sich Melodie zuerst konzipierte und Harmonie erst durch die Tonalität aus ihrem metaphysischen Bereich trat.

Siehe August Halm – „Harmonielehre“ S. 6ff

<sup>299</sup> siehe W. Krebs, „Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie“ S. 102

<sup>300</sup> Die ja im eigentlichen Träger der energetischen Dynamik innerhalb von Musik darstellt.

<sup>301</sup> Die wiederum in Kurths Sinn nichts anderes bedeutet wie die Einbindung melodischer Energien in den Moment

Musterbeispiel der Wiener Klassik entwickelte, um schließlich in der Hochromantik eine Synthese dieser beiden Prinzipien einzugehen und damit wieder eine Richtung zur größeren Bedeutung von Melodik einschlug.

Der Bezug auf die Relevanz der historischen Entwicklung von Musik beider Theoretiker zeigt erneut, dass Halm weniger darauf bedacht ist, dieser Rechnung zu tragen, als dies bei Kurth der Fall ist. Dennoch ist beiden in dieser Hinsicht gemein, dass sie die Begriffe Energie und Dynamik im Bezug auf Musik nicht erst durch Tonalität entstanden sahen, sondern als etwas Absolutes von vorneherein Feststehendes ansahen, auch wenn die historische Begründung dieses Postulats Kurth besser gelingt als seinem deutschen Kollegen.

Abschließend bedarf es noch der Hinwendung zu der Frage der historischen und theoretischen Verbindung von Kurth und Halm im Bezug auf ihre Auffassung von Musik und Energie. Anderes ausgedrückt: Kann Ernst Kurth als musiktheoretischer Nachfolger Halms bezeichnet werden? Eine Antwort auf diese Frage kann in dieser Hinsicht selbstverständlich nicht absolut eindeutig gegeben werden, zumal sie natürlich einen etwas suggestiven Charakter besitzt. Tatsache ist, dass zwischen August Halm und Ernst Kurth ein reger Briefwechsel herrschte<sup>302</sup>, womit eine Verbindung und Kenntnis beider von einander nicht abgestritten werden kann. Zudem zeigen einige Verweise in Kurths Werken zu jenen Halms auch eine Kenntnis dieser von Kurth auf. Dass aber Ernst Kurth seine Musiktheorie auf jener Halms aufbaute, wäre wohl zu spekulativ, denn wie die in dieser Arbeit behandelten Bereiche zeigten, unterscheiden sich beide in vielerlei Hinsicht stark voneinander. Aufkommende Überschneidungen können dabei zwar auf einander bezogen werden, jedoch ebenso gut auf die grundlegende Bedeutungsimmanenz der Begriffe Energie, Dynamik, Kraft, Spannung, etc. sowie allgemein bekannte musiktheoretische Bildungen und Prinzipien (wie die des Leittons, der an sich in der Musikgeschichte immer die Bedeutung von Strebung aufwies).

---

<sup>302</sup> Heute sind allerdings nur mehr die Briefe von Ernst Kurth an August Halm (bis auf einen) erhalten und befinden sich im deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar.

Zudem sind sie als Digitalisat an der Homepage des Berner Institutes für Musikwissenschaft erhältlich siehe

[http://www.musik.unibe.ch/unibe/philhist/musik/content/e585/e308/e368/files540/VolltextbriefeKurth\\_Vers40.pdf](http://www.musik.unibe.ch/unibe/philhist/musik/content/e585/e308/e368/files540/VolltextbriefeKurth_Vers40.pdf)

## Anhang

### Zur Person August Halm:

August Halm, geboren 1869 in Großaltdorf nahe Württemberg, gestorben 1929 in Saalfeld<sup>303</sup>, scheint in der heutigen Zeit im musikwissenschaftlichen Diskurs von geringerer Bedeutung zu sein, zumal sich Forschungsarbeiten, die sich ausschließlich dem Theoretiker Halm widmen, in Grenzen halten und seine Name hauptsächlich in Verbindung mit Ernst Kurth oder auch Heinrich Schenker erscheint. Bei genauerer Beschäftigung mit der Person Halm fällt allerdings sofort auf, dass es sich um eine einflussreiche und äußerst vielseitige Persönlichkeit handelte, welche für wichtige und nicht unerhebliche Impulse auf diversen Gebieten der Kunstform Musik verantwortlich war. Vor allem als Musikästhetiker trat er dabei in den Vordergrund, seine Schriften über und ästhetischen Analysen von Ludwig van Beethoven und Anton Bruckner fanden große Resonanz (Fürsprecher als auch Kritiker) zu ihrer Zeit, darunter auch große Musikgelehrte wie Theodor W. Adorno, der ein Verfechter und Anhänger von Halms Ästhetik war.<sup>304</sup> Ebenso war Halm als Komponist und Musikpädagoge tätig. Sein kompositorisches Schaffen, welches von reiner Vokalmusik, über Klaviermusik zu Orchester- und kammermusikalischen Werken<sup>305</sup> reicht, blieb bis heute in der Rezeption allerdings stark beschränkt. Im Gegensatz dazu erreichte er dafür als Musikpädagoge einen höheren Bekanntheitsgrad, einerseits ob seiner theoretischen Schriften, die einen gewissen Grad an pädagogischem Anstrich aufweisen, andererseits auf Grund seiner langjährige Tätigkeit als Pädagogen und Musiklehrers in der „freien Schulgemeinde“ im Thüringer Wickersdorf (gegründet 1906 von dem deutschen Reformpädagogen Gustav Wyneken), wo er 13 Jahre die musikalische Leitung und Ausbildung der Schüler übernahm<sup>306</sup>. Diese Zeit schlug sich dabei in Halms Schriften und seinem ästhetischen Konzept nieder, indem er sich dem in dieser Schule hochgehaltenen Wertekodex, der sich gegen die *„bürgerliche Kultur, Bildung, Erziehung... sowie... die bürgerliche Religiosität und Sexualmoral“* <sup>307</sup>stellte, anschloss. Neben Wickersdorf wirkte Halm allerdings auch an anderen Schulen als Lehrer (unter

---

<sup>303</sup> Siehe MGG Personenteil Band 8 Sp. 456

<sup>304</sup> Siehe Siegfried Schmalzriedt – „August Halm-Von Form und Sinn der Musik“ S. 3

<sup>305</sup> Für eine detaillierte Auflistung seiner Werke siehe MGG Personenteil Band 8 Sp. 456-457

<sup>306</sup> Siehe MGG Personenteil Band 8 Sp. 456

<sup>307</sup> Siehe Siegfried Schmalzriedt – „August Halm-Von Form und Sinn der Musik“ S. 51

anderem in der Lehrerbildungsanstalt in Eßlingen, sowie als Dirigent der Liedertafel in Ulm), aber auch für kurze Zeit zwischen 1913-1914 als Kritiker für die Süddeutsche Zeitung<sup>308</sup>.

Halms musikästhetische, theoretische aber auch pädagogische Schriften weisen ihn als gelehrten Musikverständigen aus, welcher sich intensiv mit der Musik seiner älteren wie auch jüngeren Vergangenheit auseinandersetzte. Er deklarierte sich dabei als großer Verfechter von reiner Instrumentalmusik, hierbei besonders der Bach'schen Fuge sowie der Beethoven'schen Sonate, welche er in seinem Buch „Von zwei Kulturen der Musik“ als Inbegriff des Stils (Fuge) sowie der Form (Sonate) verstand<sup>309</sup>. Wie in seiner Harmonielehre spielt auch in der Erklärung und Ausführung dieser Ästhetikbegriffe energetisches Denken eine entscheidende Rolle, welches er durch Phrasen wie „*grosser Organismus*“ oder „*Zusammenwirken von organisierten Kräften*“<sup>310</sup> zum Ausdruck bringt. Zudem setzte Halm durch die „Hochpreisung“ der Symphonik Anton Bruckners entscheidende Impulse für dessen spätere Rezeption und Anerkennung als hochwertiger und geistreicher Komponist.

Im Bereich der Musiktheorie, welche zuweilen bei Halm etwas schulmeisterhaft ausfiel, dennoch aber entscheidende Ideen aufgriff und grundlegende Elemente ausformulierte, war Halm während seiner Zeit durchaus von Bedeutung, worauf einerseits ein reger Briefwechsel zwischen ihm und Heinrich Schenker hindeutet, andererseits der Umstand zeigt, dass Ernst Kurth einige von Halms theoretischen Ansätzen übernimmt und für seine Überlegungen als Ausgangspunkt benutzt. Nach seinem Tod geriet Halm als Theoretiker eher in Vergessenheit und wurde allemal nur am Rande von Forschungen aufgegriffen, was unter anderem der bis heute eher geringe Forschungsstand über seine Person zeigt.

Für eine genauere Charakterisierung und Darstellung der Denkweise des Gelehrten August Halm entbehrt diese Arbeit den verfügbaren Rahmen und selbstverständlich maßt sich der Autor keineswegs an, eine mustergültige Charakterisierung abliefern zu können, jedoch kann es durchaus hilfreich sein, den Menschen August Halm zu kennen, um gewisse Denkweisen nachvollziehen zu können, deshalb sei hier zum Abschluss noch einem Zeitgenossen und engen Freund Halms, Gustav Wyneken, das Wort überlassen. Dieser lieferte zur 3. Auflage (1947) von Halms Werk „Von zwei Kulturen der Musik“ einen einleitenden Part mit, welcher als Plädoyer für die

---

<sup>308</sup> Siehe MGG Personenteil Band 8 S. 456

<sup>309</sup> Siehe August Halm – „Von zwei Kulturen der Musik“ S. XLIII

<sup>310</sup> Siehe August Halm – „Von zwei Kulturen der Musik“ S. XLIII

geistige Haltung und künstlerischen Ideale und Ziele Halms dient. Für Wyneken ist Halm dabei „...ein Klassiker der Musikästhetik. ... Er bringt nicht Kenntnisse und Meinungen auf irgendeine Weise an den Leser heran sondern er schreibt ein ... Werk, das für sich selber spricht.“<sup>311</sup>

### Zur Person Ernst Kurth:

Ernst Kurth, geboren am 1. Juni 1886, gestorben am 2. August 1946, war ein österreichischer Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker, Korrepetitor und Dirigent. Seine musikalische Laufbahn begann 1904 in Wien, wo er unter Guido Adler das Studium der Musikwissenschaft begann und dieses 1908 mit der Abhandlung „Der Stil der Opera Seria von Chr. W. Gluck bis zum Orfeo“ abschloss<sup>312</sup>. Es folgten Anstellungen als Korrepetitor und Dirigent in Bamberg und Barmen, sowie die Nachfolge August Halms an der freien Schulgemeinde Wickersdorf (1911-12) ehe er 1913 an die Universität Bern berufen wurde und dort die Funktion des Lektors für Musiktheorie übernahm. Dort avancierte er zu einer zentralen Figur im universitätsmusikwissenschaftlichen Bereich, was durch die Berufung zum Ordinarius 1927 sowie dem Aufbau eines musikwissenschaftlichen Seminars untermauert wurde.<sup>313</sup>

Geprägt war diese Zeit auch von einer regen Publikationstätigkeit, die sich vor allem auf die Gebiete Musiktheorie und Musikpsychologie konzentrierten<sup>314</sup> und ihm in diesem Bereich einen hohen, wenn auch gelegentlich kontroversen, Bekanntheitsgrad bescherte. Bis zu seinem Tod 1946 lehrte Kurth an der Universität in Bern, auch nachdem er sich auf Grund des steigenden Antisemitismus zu dieser Zeit sowie durch die Erkrankung an Parkinson stark aus dem öffentlichen wissenschaftlichen Diskurs zurückzog<sup>315</sup>.

Als Musiktheoretiker entwickelte Ernst Kurth weniger ein neues Kompositionstechnik-Konzept als vielmehr ein Analyse- und harmonisches Erklärungsmodell, indem er kontrapunktische sowie harmonietechnische Entwicklung einerseits durch ein energetisches Kräftespiel herleitete und andererseits durch

---

<sup>311</sup> Siehe August Halm – „Von zwei Kulturen der Musik“ S. IX

<sup>312</sup> Siehe MGG Personenteil Band 10 Sp. 895

<sup>313</sup> Siehe MGG Personenteil Band 10 Sp. 895

<sup>314</sup> Zu nennen sind hier vor allem Werke wie „Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme“ (Bern 1913), „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ (Bern 1920) und „Musikpsychologie“ (Bern 1947)

<sup>315</sup> Siehe MGG Personenteil Band 10 Sp. 895

gestaltungspsychologische Erscheinungen erklärte. Damit versuchte Kurth hinter musikalisch-formale Gestaltungselemente (sowohl einfache harmonische Elemente wie den Dreiklang oder eine Kadenz sowie auch größere formale Erscheinungen) zu blicken und sie nicht für gegeben anzunehmen, sondern deren Ausprägungen auf psychologische Grundlagen (speziell was das musikalische Hören angeht) zurückzuführen. Mit diesen Ansätzen gelang es ihm durchaus in musikwissenschaftlichen Kreisen im deutschsprachigen Raum große Anerkennung zu empfangen, allerdings blieben auch Kritiker seines theoretischen Ansatzes nicht aus. Besonders Musikwissenschaftler und Theoretiker, die eine historisch-philologische Linie vertraten, lehnten Kurths auf Psychologie basierende Modelle ab<sup>316</sup>. Ausgehend von psychologischen Betrachtungen nimmt Kurth im Laufe seiner Werke immer mehr energetische Herleitungskonzepte in seine musiktheoretischen Überlegungen auf, wobei er dabei nie die psychologische Komponente bzw. in weiterer Folge musikalische Wahrnehmungsformen vergisst oder diese verwirft. Vielmehr versuchte er, diese beiden Denkansätze zu verbinden und miteinander in Einklang zu bringen. Bereits in Kurths erstem Buch „Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme“, indem er sich zwar noch stark an psychologische Erklärungskonzepte anlehnt, allerdings bereits einige energetische Denkansätze durchklingen lässt, zeigt sich diese Tendenz<sup>317</sup>. In seinem späteren Werk „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“, in welchem er sich mit der voranschreitenden Harmonieentwicklung der Romantik auseinander setzte, etablierte er sein Konzept von Musik als Kräftespiel und Ausdruck energetischer Potenz. Zuerst nur auf eben Wagners Oper „Tristan“ und dessen spezielle harmonische Bildungen bezogen deklarierte Kurth selbst durch Erweiterungen und Hinzufügungen von Kapiteln dieses Buch als allgemeingültige Harmonielehre mit der Verwendung des „Tristan“ als plakatives Anschauungsmaterial seiner Ausführungen. *„Der Stoff und der historischen Zeitabschnitt, dessen Entwicklung dieses Buch darstellt, brachten es mit sich, dass es bald nach seinem Erscheinen auch allgemein als Harmonielehre für Vorgeschnittenen begrüßt wurde“*<sup>318</sup>. Zu erwähnen bleibt hier, dass Kurth deshalb

---

<sup>316</sup> Siehe MGG Personenteil Band 10, Sp. 898

<sup>317</sup> Im Zuge einer wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musiktheorie bzw. musiktheoretischen Konzepten stellt Kurtz in dieser Schrift einerseits die Verschmelzungstheorie Carl Stumpfs mit Bezug auf Sechters Fundamenttheorie der dualistischen Denkweise Hugo Riemanns gegenüber, womit in diesem Werk noch weniger eigene theoretische Ansätze auftreten.

<sup>318</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. XII

jene Oper von Wagner wählte, weil er sie als ideales Beispiel für die harmonische Entwicklung im 19. Jahrhundert betrachtete<sup>319</sup>. Obwohl allerdings dieses Werk den Fokus auf metaphysisch-energetische Deutungsansätze legt, bleibt stets ein gewisses psychisches Moment erhalten und verhindert eine zu abstrahierte Darstellung von Kurths Denkansatz.

Was die theoretische und musikwissenschaftliche Rezeption der Kurth'schen musikwissenschaftlichen Publikationen angeht, so erging es dem gebürtigen Wiener ähnlich wie August Halm. Durch die nationalsozialistischen Doktrinen aus dem universitären Diskurs verbannt und durchaus durch den Rückzug in den privaten Raum verstummte die Kontroverse über Kurths Lehre und bis auf einige wenige Publikationen in den 60ern blieb er weitestgehend unbeachtet, bis schließlich in den frühen 90ern eine Wiederentdeckung eintrat und eine historische Auseinandersetzung mit Kurths musikwissenschaftlichen Nachlass begann<sup>320</sup>.

---

<sup>319</sup> Siehe Ernst Kurth – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ S. X

<sup>320</sup> Siehe MGG Personenteil Band 10 Sp. 898

## Literaturverzeichnis:

### Primärquellen:

- Halm, August – „Harmonielehre“ Leipzig, 1905 . 128 S.
- Halm, August – „Von zwei Kulturen der Musik“, mit einer Einführung von Gustav Wyneken, 3. Auflage. Stuttgart, 1947. 253 S.
- Kurth, Ernst – „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘“, 2. Auflage. Berlin, 1923. 575 S.
- Kurth, Ernst – „Musikpsychologie“ 2. Auflage. Bern, 1947. 324 S.
- Kurth, Ernst – „Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme“, 2. unveränderte Auflage. München 1973. 148 S.

### Sekundärquellen:

- Marquard, Odo – „Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts“, in: ders., „Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze“ Frankfurt am Main, 1997, S. 83–106.
- Köhler, Rafael – „Natur & Geist: energetische Form in der Musiktheorie“ Stuttgart, 1996.
- Riemann, Hugo – „Über das musikalische Hören“ Leipzig 1874
- Riemann, Hugo – „Die Elemente der musikalischen Ästhetik“ Berlin/Stuttgart, 1900
- Riemann, Hugo – „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre“ Leipzig, 1880
- Krebs, Wolfgang – „Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie“ Frankfurt am Main, 1998.
- de la Motte-Haber, Helga & Schwab-Felisch, Oliver – „Musiktheorie“ Laaber, 2005.
- Rothfarb, Lee – „Energetics“ in „The Cambridge History of Western music theory“ von Thomas Christensen, 3. Auflage. Cambridge, 2002 S. 927-955
- Schmalzriedt, Siegfried – „August Halm – Von Form & Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze“ Wiesbaden 1973.

- Stephan, Rudolf – „Halm, August Otto“ in MGG Personenteil, Band 8 Sp. 456-559
- Schader, Luitgard – „Kurth, Ernst“ in MGG Personenteil, Band 10 Sp.895-899
- Schirra, Norbert – „Die Entwicklung des Energiebegriffs und seines Erhaltungskonzepts“ Frankfurt am Main, 1991
- Stumpf, Carl – „Tonpsychologie“ 2 Bde. Leipzig, 1883-1890

Webquellen:

- [http://www.musik.unibe.ch/unibe/philhist/musik/content/e585/e308/e368/files540/VolltextbriefeKurth\\_Vers40.pdf](http://www.musik.unibe.ch/unibe/philhist/musik/content/e585/e308/e368/files540/VolltextbriefeKurth_Vers40.pdf)

## **Abstract**

Diese verfasste Arbeit stellte sich der Aufgabe, die Harmonielehren der beiden Musikwissenschaftler August Halm und Ernst Kurth in Bezug auf den Begriff „Energie“ zu untersuchen, dessen Bedeutung in ihren Theorien zu eruieren sowie den Bezug auf Tonalität herzustellen. Nach einer kurzen zum Thema führenden Einleitung folgen eine überblicksartige historische Kontextualisierung der Theorien sowie eine Erläuterung und Erklärung der von Halm und Kurth verwendeten Begriffe aus den Bereichen der Philosophie, Naturwissenschaft und Musiktheorie. Die darauffolgende Auseinandersetzung mit den Harmonielehren beider Theoretiker beginnt mit einer Darstellung ihrer grundlegenden Prinzipien und versucht dadurch einen Einblick in deren Denkweisen zu gewähren.

Diesem Kapitel folgt darauf der Kern dieser wissenschaftlichen Arbeit, beginnend mit der Auseinandersetzung der Dur-Tonalität, gefolgt von der tonalen Erscheinung Moll, sowie komplexerer harmonischer Wendungen, die zuerst gesondert auf die von Halm und Kurth geschilderten Grundlagen eingehen. In diesen Bereichen wird vor allem versucht, die Termini „Energie“ und „Dynamik“ in Hinblick ihrer Verwendung für die Erklärung dieser musikalischen Formen zu untersuchen. Jedem Kapitel wird schließlich nach der voneinander unabhängigen Auseinandersetzung beider Theoretiker ein Unterkapitel angehängt, das sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede in den theoretischen Ansätzen aufzeigen soll.

Den Abschluss der Arbeit macht eine Conclusio, die überblicksartig die in den vorangegangenen Kapitel aufgestellten Thesen zusammenfasst, einen möglichen historischen Bezug beider Autoren aufeinander zeigen soll, sowie ein abschließendes Statement abgibt.

Als Anhang werden dabei noch der Arbeit die Kurzbiographien beider Autoren angehängt, um kurz deren wissenschaftlichen und beruflichen Werdegang zu schildern.

# Lebenslauf

## Angaben zur Person:

Name: Andreas Aigner  
Geburtsdatum: 29.12.1986  
Geburtsort: Linz  
Name und Beruf  
der Eltern: Johann Aigner, Pensionist  
Rosa Aigner, Kraftfahrerin  
Staatsangehörigkeit: Österreich  
Anschrift: Floßgasse 1a  
1020 Wien  
Österreich

Schulausbildung: 1993 - 1997 Besuch der Volksschule Reichenstein  
(Oberösterreich)  
1997 - 2001 Besuch der Hauptschule Tragwein (Oberösterreich)  
2001-2005 Bundes Oberstufen Realgymnasium Perg  
(Oberösterreich)  
2005-2006 Ableistung des Zivildienstes  
seit Oktober 2006 Studium der Musikwissenschaft an der  
Universität Wien mit Schwerpunkt auf historischer  
Musikwissenschaft