

# Intervallqualitäten und Tonartencharakteristik

## Urs Probst

Dieser Beitrag ist die nachträgliche Zusammenfassung eines frei gehaltenen Vortrages mit zahlreichen Musik-Beispielen. Er ist als Erlebnisbericht eines Musikers zu verstehen und nicht als *wissenschaftliches* Referat mit *neuen* Erkenntnissen. Ziel war vielmehr, die Zuhörenden zu sensibilisieren für die Art und Weise, wie wir hören, dargestellt anhand dreier Gebiete, welche in der heutigen Musikpraxis oft vernachlässigt werden.

### Unser Ohr und seine Fähigkeit zu differenzieren

Unser Ohr ist ein außerordentlich fähiges Sinnesorgan. Medizinische Untersuchungen haben längst ergeben, daß seine Fähigkeit, Schwingungsunterschiede zu hören, jene des Auges, Farbunterschiede wahrzunehmen, um ein Vielfaches übertrifft. Mit anderen Worten, wo das Auge Farbnuancen längst nicht mehr zu unterscheiden vermag, hört das Ohr immer noch Unterschiede. Ein Grund mehr, unserem so sensiblen Organ Ohr Sorge zu tragen (und auf die zunehmende akustische Umweltverschmutzung zu reagieren).

Es soll nun hier nicht auf die hörphysiologischen und hörpsychologischen Eigenheiten des Ohres eingegangen werden; das haben andere ausführlich erörtert. Ich darf hier auf die ausgezeichnete Schrift von Rudolf Haase "*Über das disponierte Gehör*" (siehe Literaturangabe am Schluß) verweisen. Es soll lediglich anhand einiger Beispiele aus der musikalischen Praxis auf die erstaunliche Fähigkeit unseres Gehörs aufmerksam gemacht werden, Intervalle bzw. gleiche Tonabstände je nach harmonischem Zusammenhang anders zu *hören* bzw. zu empfinden.

Ein musikalisch empfindsames Ohr - es braucht nicht unbedingt geschult zu sein - vermag also zwischen den in den folgenden Beispielen aufgeführten Schritten bzw. Sprüngen genau zu unterscheiden:

Beispiele für gehörmäßige “Korrekturen”:

großer Ganzton 9:8      kleiner Ganzton 10:9      noch deutlicher in diesem Beispiel

In Beispiel b) empfinden wir den Sprung  $f^\# - d$  wesentlich größer als in a):

diaton. Halbton      chromat. Halbton      a)      b)

9:8      10:9      256:225

Unsere Notenschrift vermag die verschiedene Spannung der Intervalle manchmal auch optisch wiederzugeben:

cis-moll      Bach: “WC” I Fuga cis-moll

6  
4  
2      6      5      3

Veränderung der gr. Sexte durch verschiedenes harmonisches Ausfüllen des Intervalles:

gr. Sexte 5:3  
(125:75)

verm. Septime 128:75

Veränderung des Dissonanz-Empfindens: die übermäßige Sexte wird als wesentlich dissonanter empfunden:

Das zweite *f* (×) wird höher gehört als das erste *f*:

E B<sub>3</sub> E D<sup>#</sup> A  
od. C<sup>#</sup>

A. Dvorak: Sinf. Nr. 9  
Anfang 2. Satz (Bläser-Akkorde)

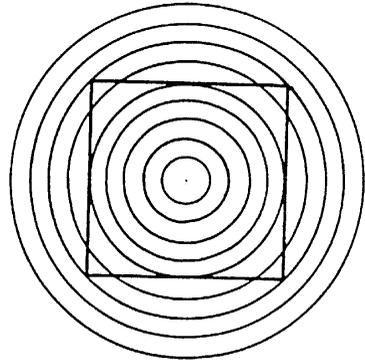
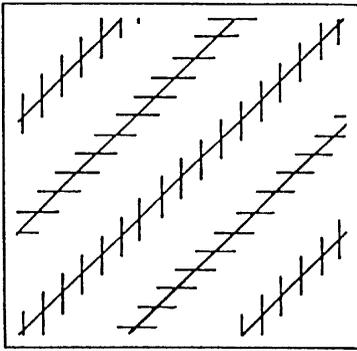
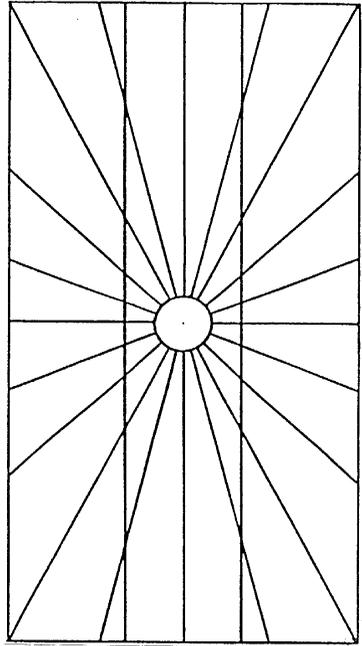
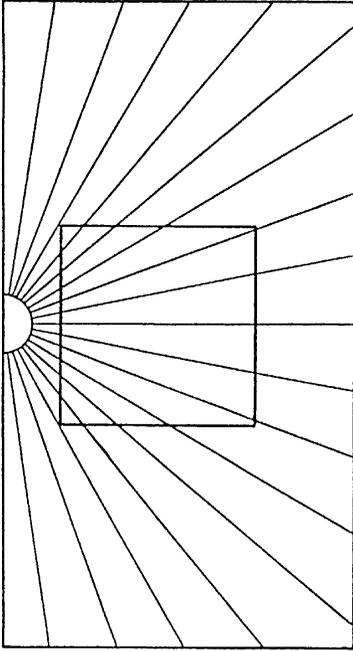
Sehr bemerkenswert ist bei all diesen (und anderen möglichen) Beispielen, daß zwar rein physikalisch gesehen unser Ohr vom darstellenden Klavier die absolut gleichen Frequenzen aufnimmt und weitergibt, daß aber *weiter innen* eine *Instanz* sitzt, die sofort signalisiert, daß diese beiden intervallbildenden Töne sich in einem anderen harmonischen Umfeld befinden und darum eben ein anderes Empfinden auslösen. Nur mit rein physikalischen Argumenten wie Obertonanteil etc. läßt sich dieses Phänomen nicht erklären. Aber es darf sicher als Beleg dafür dienen, daß der rein materiellen Wahrnehmung ein geistiges Verständnis übergeordnet ist.

Folgende “Zwischenbemerkung” sei hier erlaubt: Sie wissen aus den bekannten *optischen Täuschungen*, die keines weiteren Kommentares bedürfen, wie auch unser Auge auf Veränderungen des Gewohnten reagiert - dies ist eine vergleichbare Parallele zum *Zurechthören* des Ohres. Aber auch unser Tastsinn reagiert ähnlich, wie in einem einfachen Experiment (wohl ebenfalls aus der Schulzeit bekannt) darzustellen: Sie halten einen Finger der linken Hand in kaltes Wasser, einen Finger der rechten Hand in sehr warmes. Nach einiger Zeit tauchen Sie beide gleichzeitig in lauwarmes Wasser. Der linke Finger wird es als warm, der rechte als kühl empfinden. Längst bekannte Fakten natürlich, aber ich finde es immer wieder staunenswert, wie sehr unsere Sinne, jeder auf seine Art, zusammenwirken.

Die Teiltonreihe ist allgemein bekannt. Unser Ohr möchte die Intervalle so hören, wie sie eben in ihr vorkommen. Vielleicht weniger bekannt, außer natürlich bei den *Harmonikern*, ist die Tatsache, daß die drei Gehörsknöchelchen Proportionen haben, welche lediglich aus den Zahlen Eins bis Fünf gebildet werden, und das ist nichts anderes als der Dur-Dreiklang bzw. seine Proportionen (C - c° - g° - c' - e'). Mit Rudolf Haase (*“Über das disponierte Gehör”*) dürfen wir also sicher sagen, daß wir gehörmäßig auf die Teiltonreihe programmiert sind, was das Konsonanz/Dissonanz-Empfinden betrifft.

Ich denke nicht, daß es etwas mit *altmodisch* oder *konservativ* zu tun hat, wenn ich der Meinung bin, daß gerade darin der mehr oder weniger große Mißerfolg der atonikalen Musik - geschweige denn der sogenannten Avantgarde - liegt, vereinfacht gesagt, einer Musik, die (fast) ausschließlich mit Verfremdungen, Geräuschen, Dissonanzen arbeitet. Die gespannte Dissonanz strebt immer nach Auflösung in der entspannten Konsonanz. Musik, die sich nur noch im Gespanntheitsbereich abspielt, verunmöglicht Entspannung, sondern steht unter ständigem Reiz. So auch der zuhörende Mensch. Sicher: Musik als Abbild der sozialen Welt. Aber: das Verstehen und Erleben dieser Musik erfolgt nur noch über den Verstand. Das Gefühl kommt zu kurz. Dabei spricht die Musik doch - so haben es alle großen Musiker der Vergangenheit ausgesprochen - in erster Linie die Seele und das Gefühl an.

Dieser kleine Exkurs sei mir verziehen. Es geht ja hier nicht um pro und kontra neue Musik, sondern allenfalls um den Versuch, etwas von den Hintergründen ihrer Ablehnung zu erfahren.



Wie wohltuend eine reine Intonation der Intervalle ist, zeigen ja seit Jahren gerade die Aufnahmen mit Vokalmusik der darauf spezialisierten Ensembles, insbesondere der englischen Chöre, sei es mit oder ohne Bezug historischer Instrumente für Werke mit gemischter Besetzung. Sing- und Spielweise sowie Intonation treffen sich hier geradezu ideal mit unserer Gehördisposition. Erstaunlicherweise ist unser Ohr aber auch sehr tolerant, was den Grad der Verstimmung der intendierten reinen Intervalle betrifft, und zwar desto toleranter, je weiter wir uns von den absoluten Konsonanzen wie Oktav und Quint entfernen. Gerade auch bei den für unsere Musik so wichtigen Terzen zeigt sich das. Selbst bei Abweichungen bis zu 40% eines Halbtones akzeptiert es ein solches Intervall noch z.B. als große Terz. Oder darf man sagen, das *andere, geistige* Ohr ist so tolerant?

Dennoch, und damit soll zum zweiten Teilbereich übergeleitet werden, das Gehör bzw. das geistige Verständnis-Ohr streben nach Vollkommenheit.

### Kurzer Ausblick auf historische Temperaturen (Stimmungs-Systeme)

Solange Musik ohne Bezug von Tasten-Instrumenten (und wenn, dann allenfalls in ein- evtl. zweistimmiger, jedenfalls nicht im späteren Sinn harmonischer Beteiligung) ausgeführt wurde, waren Sänger und Instrumentalisten in ihrer möglichst reinen Intonation durch nichts behindert außer ihrer eigenen (Un-)Fähigkeit. Tasteninstrumente setzten sich gewissermaßen selber ihre Grenzen. In den Anfängen wurde auf ihnen ohnehin in der Regel nur einstimmig musiziert. Deshalb war es möglich, die natürlichen reinen Intervalle zwischen der Oktave zu legen, vor allem deshalb, weil in den Anfängen der Tasteninstrumente nur mit weißen Tasten, also ohne Obertasten, gespielt wurde. Obertasten waren noch gar nicht vorhanden. Deshalb gilt auch noch heute C-Dur als Zentrum jedes Stimmungssystems und auch als Ausgangspunkt im weiteren Sinne für die Tonartencharakteristik bzw. -symbolik.

Die erste Obertaste war das heutige *b*, entstanden aus den drei alten Hexachorden:

Hex. naturale                      Hex. durum  
mit Ton b-durum                      Hex. molle  
mit Ton b-molle

Die weiteren Obertasten kamen erst im Verlauf des 13./14. Jahrhunderts hinzu.

Nun, in der Zeit der *ars nova* wurde die Großterz als konsonant anerkannt. Damit ergab sich bei den betasteten Instrumenten ein ernsthaftes Problem. Die bisherige Stimmung, auf den natürlichen Intervallverhältnissen beruhend, ließ wohl ein ein-stimmiges Spiel, aber kein akkordisches zu, außer im Tonalitätsraum C mit den bisher fehlenden Obertasten. Welcher Art das Problem der Temperierung ist, darf an dieser Stelle sicher als bekannt vorausgesetzt werden. Für nicht so kundige Leser ein kleines *pro memoria*:

zwölf Quinten überschreiten den Oktavraum:  $(\frac{3}{2})^{12} : (\frac{2}{1})^7 = \frac{531441}{524118} = 1.01365$

drei reine große Terzen unterschreiten ihn:  $(\frac{5}{4})^3 = \frac{125}{64}$  oder  $\frac{125}{128} = 0.9765$

vier reine kleine Terzen überschreiten ihn:  $(\frac{6}{5})^4 = \frac{1296}{625}$  oder  $\frac{1296}{1250} = 1.0368$

Man war also gezwungen, Kompromisse zu suchen im Bestreben, die natürlich reinen Intervalle ohne große Einbußen beizubehalten.

Weil die Entwicklung der Tasteninstrumente im heutigen Sinne etwa mit dem ausgehenden Mittelalter bzw. der beginnenden Renaissance zusammenfällt, war es logisch, daß man vor allem die Dur-Terzen in ihrem natürlichen Verhältnis von 5:4 für das akkordische Spiel, das jetzt aktuell war, beibehalten wollte. Das konnte nur geschehen, wenn andere Intervalle dafür Einbußen in ihrem Reinheitsgrad hinnehmen mußten. Das seit der Renaissance bis mindestens 1700 allgemein gültige und verwendete Stimmungssystem (bei den Orgeln dauerte das zum Teil noch bis tief ins 19. Jahrhundert) war das sogenannte *mitteltonige* System mit acht reinen Durterzen und neun annähernd reinen (um ca. 5 Cent verkleinerten) Mollterzen. *Mitteltonig* genannt deshalb, weil nicht zwischen großem und kleinem Ganzton mehr unterschieden wurde, sondern ihr Wert eingemittelt wurde, die große Terz also in zwei gleich große Ganztöne geteilt wurde.

Rein waren die Durterzen über:

c d e<sup>b</sup> e f g a b

unbrauchbar also über:

c<sup>#</sup> f<sup>#</sup> g<sup>#</sup> h

annähernd rein die Mollterzen über:

c c<sup>#</sup> d e g f<sup>#</sup> g a h

unbrauchbar also über:

e<sup>b</sup> f b

Die Quinten schwebten relativ stark, waren also der "Preis" für die reinen Terzen, was das Ohr aber gerade wegen ihrer absoluten Reinheit gern annahm. Die Tatsache also, daß die acht reinen Durdreiklänge über den genannten Grundtönen sowie die neun fast reinen Molldreiklänge zur Verfügung standen, kam den Bedürfnissen einer Zeit, in welcher die Dur-moll-Polarität vorherrschte, mit Bevorzugung von Dur, sehr entgegen. Kein Wunder, daß sich diese Stimmung solange hielt. So waren noch 1938 in der Orgel der St. Pauls-Cathedral in London jene paar Register, welche zur Begleitung von Instrumentalisten oder Sängern gebraucht wurden, mitteltönig gestimmt, weil dieses System dem natürlichen Intonationsbestreben ideal entspricht.

Es folgt nachstehend das Schema der mitteltönigen Temperatur sowie eine Anweisung für ihr Anlegen auf ein Tasteninstrument (es gibt verschiedene Möglichkeiten des Vorgehens bzw. Anfangens).

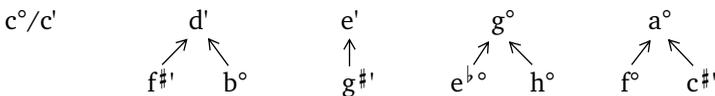
Legen der mitteltönigen Temperatur:

c°	→	c'	rein
c'	←	e'	reine große Terz 5:4 (schwebungsfrei)
c°	←	e°	reine große Terz 5:4 (schwebungsfrei)
e°	—	e'	reine Oktave als Kontrolle

Der Pfeil gibt an, welcher Ton zu welchem bereits gestimmten hinzugestimmt wird. (Es kann auch mit e' als reine Unterquart zum gewählten a' begonnen werden.) Nun folgt das Einpassen der vier mitteltönigen, unterschwebenden Quinten zwischen c° und e', was eine gewisse Übung erfordert und allenfalls solange wiederholt wird, bis das Resultat befriedigend ist.

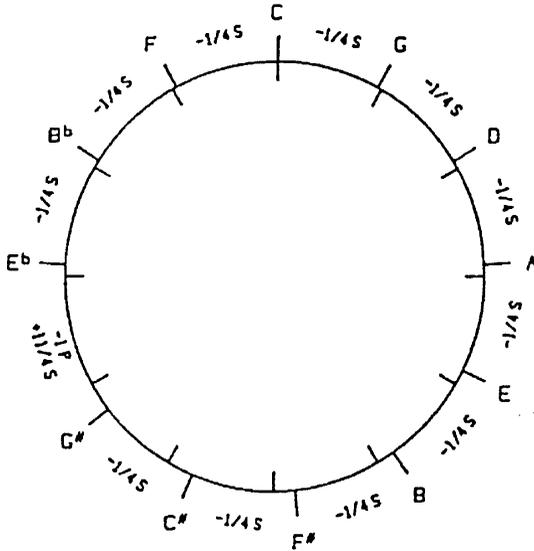
c°	←	g°	unterschwebend, ca. 2.5 Schwebungen/sec
g°	←	d'	ca. 4 Schwebungen/sec
d'	←	d°	reine Oktave
d°	←	a°	ca. 2.5+ Schwebungen/sec
a°	→	e'	ca. 4 + Schwebungen/sec
e'	=	e'	als Kontrolle

Zu den nun feststehenden Tönen:

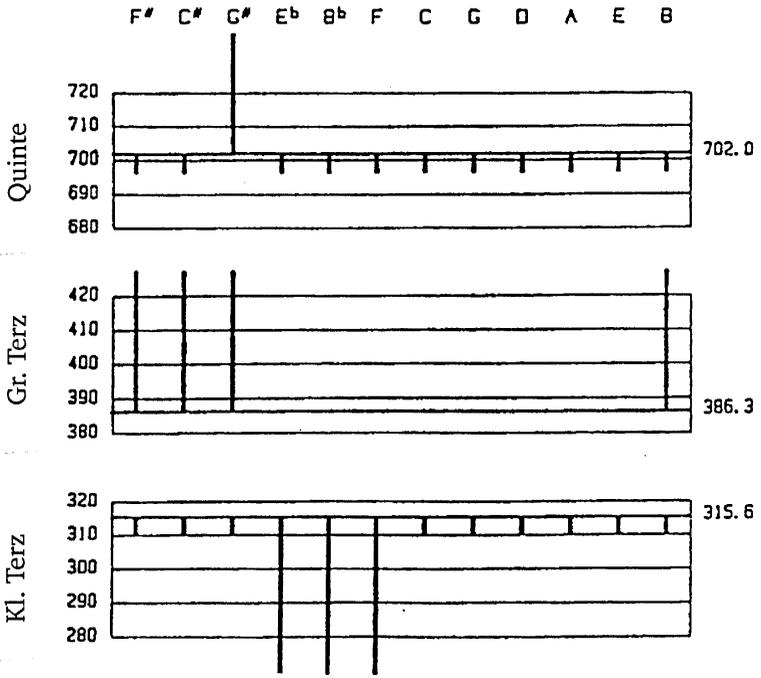


werden nun reine Terzen (5:4) gestimmt, wie mit Pfeilen angegeben.

# Mitteltönige Temperatur (1/4 Komma)



	Cent
C	0.0
C <sup>#</sup>	76.0
D	193.2
E <sup>b</sup>	310.3
E	386.3
F	503.4
F <sup>#</sup>	579.5
G	696.6
G <sup>#</sup>	772.6
A	889.7
B <sup>b</sup>	1006.8
B	1082.9





# Fantasia Chromatica

Measures 1-8 of the piece. The music is in common time (C) and features a chromatic scale in the right hand, moving from C4 to C5. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Measures 9-13. The right hand continues the chromatic scale, while the left hand introduces a more active bass line with eighth-note patterns.

Measures 14-20. The chromatic scale continues in the right hand, and the left hand accompaniment becomes more complex with sixteenth-note figures.

Measures 21-25. The right hand continues the chromatic scale, and the left hand features a prominent sixteenth-note accompaniment.

Measures 26-32. The chromatic scale continues in the right hand, and the left hand accompaniment remains active with sixteenth-note patterns.

Measures 33-38. The chromatic scale continues in the right hand, and the left hand accompaniment features a mix of sixteenth and eighth notes.

Gerade chromatische Sekundgänge z.B. entfalten in diesem System ihre besondere Wirkung, ja setzen es geradezu voraus, weil damit im Barock immer der Ausdruck des Schmerzes und der Trauer verbunden ist, beispielhaft im *“Crucifixus”* aus der h-moll Messe von Bach.

Werke wie der vorstehend abgedruckte Beginn einer *“Fantasia chromatica”* von J.P. Sweelinck verlieren in einer gleichstufigen Temperatur jeglichen Charakter und ihre Aussage und wirken beinahe langweilig. *Chroma* bedeutet schließlich ja *Farbe* - und die ergibt sich nur in einer deutlich ungleichen Temperatur. Wo bleibt, um einen außermusikalischen Vergleich zu ziehen, der Sinn und die Aussage eines mit Farben *“spielenden”* Films, wenn wir am Fernsehgerät die Farbe wegdrehen und schwarz-weiß übrig lassen?

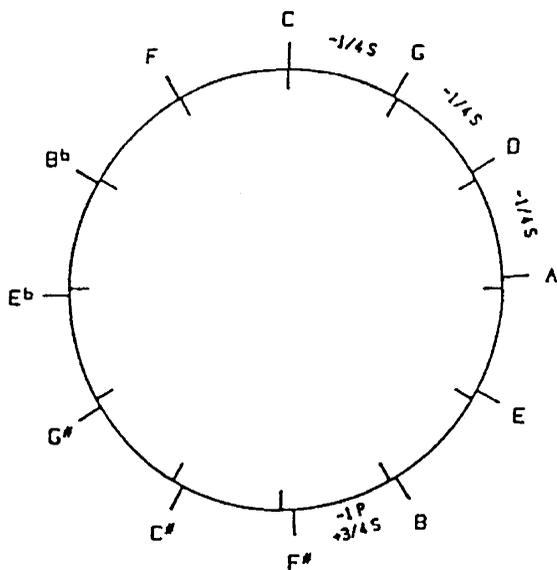
Für moderne Ohren klingt die Mitteltönigkeit möglicherweise *“falsch”*. Wir dürfen ihre anders gearteten Verhältnisse aber keineswegs als falsch bezeichnen, nur weil wir seit mehr als 150 Jahren die gleichstufige Temperatur gewohnt sind, die für die Musik seit der ausgehenden Klassik auch notwendig wurde. Es ist wie mit einer Sprache, die wir nicht mehr kennen, und die wir wieder neu erlernen müssen, wenn wir die alte Musik richtig verstehen und erleben möchten.

Fazit: Stimmung und Komposition gehören eng zusammen.

Mit dem Einbau der Subsemitonia  $g^\sharp/a^\flat$  und  $e^\flat/d^\sharp$  war nun die Mitteltönigkeit deutlich erweitert worden. Der Gebrauch aller Tonarten sowie Enharmonik war aber nach wie vor nicht möglich. Verständlich, daß Musiker und Komponisten Wege suchten, auch dieses Hindernis zu überwinden, um uneingeschränkt in allen Tonarten unter Einbezug der Enharmonik spielen zu können. Versuche dazu gab es schon im 15. Jahrhundert bei den Lauten und anderen bebündeten Saiteninstrumenten. Vor allem im 18. Jahrhundert war eine große Diskussion, verbunden mit echten Streitereien, im Gang. Zahllose Systeme wurden berechnet, ausprobiert und wieder verworfen. Zu den wichtigsten gehören jene von Andreas Werckmeister und J.Ph. Kirnberger, deren Schemata hier folgen. Kirnberger zählt zu den bedeutendsten Schülern J.S. Bachs und hat uns in seinem über 800 Seiten umfassenden Buch *“Die Kunst des reinen Satzes in der Musik”* die gesamte Musiklehre Bachs überliefert.

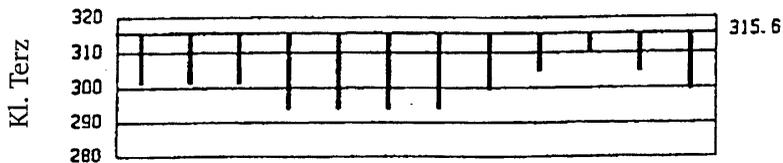
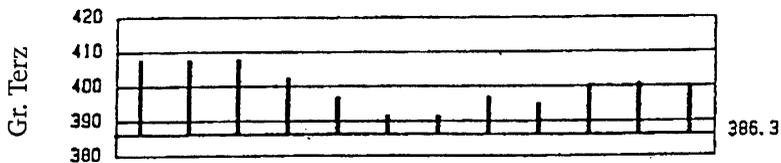
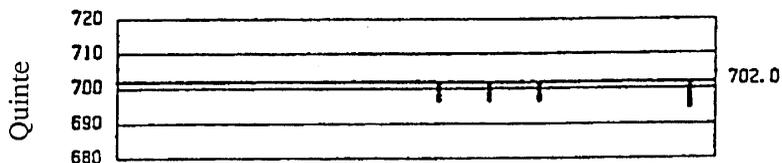
Mit Systemen dieser Art war nun erstmals der Kreis der Quinten geschlossen, also keine *Wolfsquinte* mehr zwischen  $g^\sharp$  und  $e^\flat$  (eigentlich eine verminderte Sexte) da, und somit das Spiel in allen Tonarten sowie Enharmonik möglich. Es waren jedoch immer noch deutlich ungleich-

# Werckmeister III



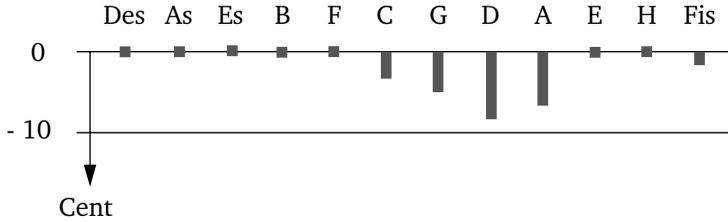
	Cent
C	0.0
C#	90.2
D	193.2
E <sup>b</sup>	294.1
E	391.7
F	498.0
F#	588.3
G	696.6
G#	792.2
A	889.7
B <sup>b</sup>	996.1
B	1093.6

F# C# G# E<sup>b</sup> B<sup>b</sup> F C G D A E B

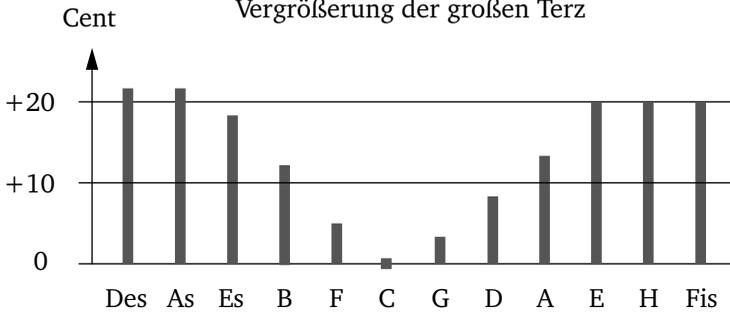


# Temperatur nach Kirnberger (III) 1779

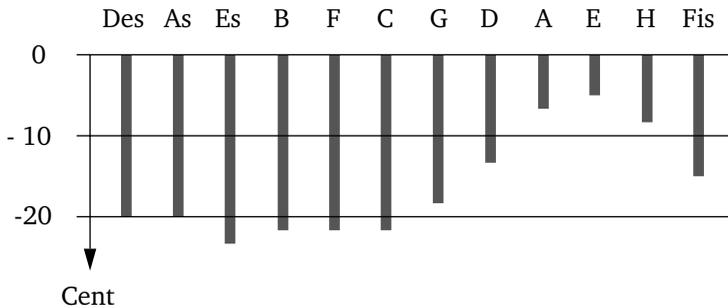
## Verkleinerung der Quint



## Vergrößerung der großen Terz



## Verkleinerung der kleinen Terz



schwebende Stimmungen, welche die alte Tonartencharakteristik beibehielten, wenn auch in gemildertem Maße. Die Beliebtheit der Werckmeister-Stimmung III liegt in der Einfachheit ihrer Handhabung: 8 reinen Quinten stehen 4 verengte gegenüber. Die Kirnberger'sche Temperatur, für Bachs Cembalowerke offensichtlich sehr gut geeignet, hat sich bis mindestens in die Spätklassik hinein behaupten können, was verschiedene historische Quellen belegen. Wenn dieser Umstand in der heutigen Musizierpraxis beachtet würde, hätte das ernsthafte Konsequenzen für die Aufführung und somit das zu hörende Erscheinungsbild nicht nur Haydns und Mozarts, sondern sogar noch Beethovens Musik. Es gibt heute noch in Museen originale Holzblasinstrumente aus der Zeit Haydns, deren Bohrung beweist, daß sie für eine deutlich ungleichschwebende Temperatur eingerichtet waren. Somit darf wirklich die Frage gestellt werden, ob wir heute die Musik dieser Zeit noch in ihrem richtigen tonalen Klanggewand hören. Wie gravierende Folgen hätte es doch auch in Mozarts Opern, wo die Tonarten in engstem Zusammenhang mit den in ihnen dargestellten Personen stehen! Es darf in diesem Zusammenhang deutlich darauf hingewiesen werden, daß Bachs *Wohltemperiertes Clavier* keineswegs die heutige gleichstufige Stimmung voraussetzt, wie in etlichen Schriften leider immer noch zu lesen und wie sogar in Musikerkreisen immer noch behauptet wird. Im Gegenteil, sein Stil, seine Tonsymbolik, seine Tonartenwahl im Zusammenhang mit der thematischen Faktur, sein ganzes Schaffen setzen eine deutlich ungleiche Stimmung voraus. Abgesehen davon hatte er als Organist Zeit seines Lebens mit Orgeln zu tun, deren Stimmung aus dem Bereich der Mitteltönigkeit stammte. Auch die große Schnitger-Orgel in St. Jacobi, Hamburg,<sup>1</sup> gewissermaßen die "Traumstelle" für Bach, um die er sich 1720 leider vergeblich bewarb, weil ein anderer das Amt "kaufte", war damals mitteltönig gestimmt. Diese vermeintliche Beschränkung war für ihn offenbar kein Hindernis.

## Tonartensymbolik

Nach all diesen Überlegungen sind wir schon längst auch im Bereich der Tonartensymbolik, also jenem Gebiet, das den Tonarten nicht nur einen Eigen-Charakter zuspricht, sondern auch einen inneren Symbolwert, man könnte auch sagen, eine innere Wesensart, eine *Ausstrahlung*, die direkt auf unser Gemüts-Empfinden einzuwirken vermag. Gerade in

---

1. 1993 nach mustergültiger Rekonstruktion/Restauration wieder eingeweiht

diesem Punkt treffen die Meinungen sehr widersprüchlich aufeinander. Die einen, eher die Rationalisten, bestreiten mit Vehemenz das Vorhandensein einer Tonartencharakteristik und somit -symbolik. Für andere, und dazu gehören auch die *Harmoniker*; ist es völlig einleuchtend, daß es damit seine Richtigkeit hat. Wissenschaftlich beweisbar ist die Sache nicht, weil sich dieses Empfinden auf psychischer Ebene abspielt. Wie können wir das auf einfache Weise nachvollziehen?

Ich habe schon oft mit meinen Studenten, und das sind bis heute hunderte, folgendes Experiment gemacht: *“Stellen Sie sich vor, Sie seien völlig entspannt, nichts beunruhigt Sie, Sie sind bei sich selbst, mit sich im Frieden und nun summen wir gemeinsam eine Zeitlang einen Ton in bequemer Stimmlage”*. Ich unterstütze dabei mit einem einfachen Quint-Oktavklang am Klavier. Nach einer gewissen Zeit lasse ich dann mit der Stimme in die Oberquint gehen. Auf die Frage, *“was passiert innerlich, emotional oder sonst irgendwie dabei ?”*, antworten die Menschen in der Regel immer etwa so: *“es öffnet sich etwas, es geht etwas auf, ich werde heiter”*. Rege ich an, das Erlebte mit einer Gebärde auszudrücken (für jene, welche Mühe haben, ihre Stimmung in Worte zu kleiden), reagieren sie immer mit Öffnen der Arme oder mit einem leichten Lächeln. Lasse ich dasselbe in umgekehrter Richtung ablaufen, passiert genau das Gegenteil: in sich zurückziehen, in sich gehen.

Und - so einfach das nun klingt und es wissenschaftlich wie gesagt nicht beweisbar ist - hier liegt das ganze Geheimnis, so denke ich, der Tonartensymbolik und -charakteristik.

Gehen wir hörend vom *Ruhepunkt* C-Dur aus Richtung Kreuz-Tonarten, wird die Stimmung zusehends heiterer, fröhlicher, freudiger, bis sie ekstatisch wird und schließlich *kippt*, so wie Kinder immer ausgelassener werden können und dann plötzlich etwas geschieht und die Tränen kommen.

Geht der hörende Mensch von diesem Ruhepunkt aus Richtung B-Tonarten, wird die Stimmung erst innerlich ruhiger, meditativer, verrinnerlicht und wird schließlich melancholisch bis verzweifelt.

Beide Bereiche haben ihren *Schattenbereich*, der dort liegt, wo die Tonarten viele Vorzeichen aufweisen, wo Trauer und Freude so nahe beieinander liegen und oft unvermittelt ineinander übergehen.

Versuche mit ausgewählten Klangbeispielen zeigen auch immer in etwa dasselbe Resultat: die diese Beispiele beschreibenden Worte treffen

immer den Stimmungscharakter der Musik, ohne daß die Zuhörenden Werk oder Komponist, geschweige denn im voraus die Tonart kennen. Erstaunlich scheint mir auch, daß selbst auf einem gleichstufig gestimmten Klavier gespürt wird, ob ich meinen Zuhörern z.B. das C-Dur Präludium von Bach (WC I) in einer anderen als der gewollten Tonart spiele. Selbst im Orchester wird das spürbar: die Charakteristik *drückt* durch, trotz Gleichstufigkeit, insbesondere, aber nicht nur, bei Musik, bei deren Komposition diese Gegebenheiten noch bekannt waren und daher berücksichtigt wurden.

*(Im Vortrag folgten an dieser Stelle etliche Musikbeispiele, welche die Grundstimmung der Tonarten verdeutlichten. Einige Hinweise sind am Schluß bei der Zusammenstellung der Tonartencharakteristika aus verschiedenen Zeiten zu finden).*

Stellvertretend stehen hier zwei Choräle aus der Matthäus-Passion. Beide haben vom Notenbild her grundsätzlich den völlig identischen Satz, von den tonartlich bedingten Versetzungszeichen abgesehen. Wäre keine Charakteristik bzw. Symbolik der Tonarten existent, ergäbe es keinen Sinn, den einen Satz in E-Dur, den anderen in Es-Dur musizieren zu lassen. Was also hat Bach dazu bewogen? Aufschluß gibt uns der Text: der erste Choral in E hat einen im Sinne seiner Zeit überaus freudigen Inhalt, der zweite in Es ist mit dem Einbezug des bereits sehr melancholisch-verzweifelten As-Dur stimmungsgemäß das Gegenteil.

Der Hinweis auf immer noch ungleichschwebende Stimmung bei Beethoven mag auf den ersten Blick vermessen erscheinen. Wie oben erwähnt, hat sich jedoch gerade die Kirnberger'sche Stimmung sehr lange gehalten. Darüber hinaus belegen die Quellen aus Beethovens Umgebung eindeutig, daß er bei der Komposition eines Liedes genaue Überlegungen anstellte, welche Tonart am besten zum Text passen würde. Es ist auch belegt, daß er sehr wütend wurde, wenn man es wagte, in seiner Gegenwart ein von ihm komponiertes Lied zu transponieren. Zudem war durch seine Lehrer (und deren Lehrer) die Verbindung zurück zum Spätbarock noch recht lebendig und durchaus wirksam. Es folgt hier ein längerer Auszug aus Schindlers Beethoven-Biographie, dessen Inhalt in seiner Bedeutung nicht unterschätzt werden darf:

Dieser Zweig der Kunstwissenschaften war es vorzugsweise, über den sich Beethoven mit Gebildeten gerne unterhalten hat, gab er ihm doch Stoff zu Bewunderung dessen, was *seine großen Vorgänger*, Gluck, Haydn und Mozart, im Punkte Anwendung charakterisierender Tonfarben vermittels Eingebung ihres Genius gelei-

**21** Choral (Chori 1.2.)

Fl. Ob. V.

S.  
A.

Er-ken-ne mich, mein Hü-ter, mein Hir-te, nimm mich an, Dein Mund hat mich ge-  
von dir, Quell al-ler Gü-ter, ist mir viel Guts ge-tan.

Va.

T.  
B.

Cont. Org. 1.2.

la - bet mit Milch und sü-ßer Kost, dein Geist hat mich be - ga - bet mit mancher Himmelslust.

**23** Choral (Chori 1.2.)

Ob. V.

S.  
A.

Ich will hier bei dir ste-hen: ver-achte mich doch nicht! Wenn dein Herz wird er-  
Von dir will ich nicht ge-hen, wenn dir dein Her-ze bricht!

Va.

T.  
B.

Cont. Org. 1.2.

blas-sen im letz-ten Tb. des-stoß, als-denn will ich dich fas-sen in meinen Arm und Schoß.

stet haben. Stellte Beethoven unter andern *Mozarts Zauberflöte* aus dem Grunde am höchsten, weil darin fast jede Gattung, vom Liede bis zum Choral und der Fuge, zum Ausdruck kommt, *so bestand ein zweiter Grund dafür noch in der darin angewandten Psyche verschiedener Tonarten.* Sollte jedoch unser Meister in Besprechung dieses interessanten Stoffes warm werden, sollte man das Vergnügen haben, denselben von ihm wie einen Glaubensartikel mit Beweisen verteidigen zu hören, so mußte er durch die Skepsis oder durch offenes Lügen dazu herausgefordert werden. Skeptiker sowohl wie Lügner dieses Theils in der Kunstästhetik gab es aber in früherer Zeit viel mehr als gegenwärtig.

(...) *Unser Meister wollte also von irgendeinem Lügner des Charakteristischen in den Tonarten zu dessen Vertheidigung herausgefordert werden.* Einen solchen fand er an seinem Freund Friedrich August Kanne. (...) Kanne stützte sein Lügen in der Hauptsache auf den Unterschied der Orchester-Stimmung einer früheren Zeit mit der Gegenwart, und, als letztes Auskunftsmittel, auf die Transposition, er bekämpfte mithin seinen Gegner in letzter Instanz mit denselben Waffen, wie man Gleiches erst jüngst wieder in dem Werke eines namhaften Physikers gesehen hat. *Der von Beethoven aufgestellte Gegenbeweis fußte auf dem sicheren Erkennen jeder Tonart, die Stimmung möge einen ganzen Ton tiefer oder höher stehen, als das Ohr gewohnt ist zu hören, somit falle die Stütze auf die Transposition hinweg, die darum noch nicht in Betracht kommen dürfe, weil der Mittelpunkt des Tonsystems seine, wenn auch nicht unverrückbare Stelle hat. Die Orchester-Stimmung sey in unwahrnehmbarer Fortschreibung höher geworden, in gleicher Weise unser Gefühl für die Psyche der Tonarten, die zuvörderst in der Scala jeder Tonart ihren Sitz habe, was schon die Alten richtig erkannt. Die Transposition sey aber ein plötzliches Abweichen um einen halben, wohl auch um mehrere Töne höher oder tiefer, wobei das Gefühl eben so plötzlich in eine andere Sphäre versetzt werde, weil die Psyche aus der ursprünglichen Tonverbindung gewaltsam in eine andere gedrängt worden.* Beethoven behauptete, wenn es keiner Schwierigkeit unterliege Cis-Dur von dem enharmonischen Des-Dur mit Sicherheit zu unterscheiden, so sey das Ohr hiebei in zweiter Linie entscheidend, in erster aber das Gefühl für den subtilen Unterschied zwischen hart und weich, darin also zunächst das charakteristische Merkmal jeder dieser beiden Dur-Tonarten liege; der gute, zweckmäßige Gebrauch wird das Weitere bis zur Evidenz herausstellen. "Du hast unter andern den Harlekin in Des-Dur tanzen lassen, ich werde ihm in D-Dur aufspielen. Du hast behauptet, es sey einerlei, ob ein Lied in F-moll, E-moll oder G-moll stehe, ich nenne es einen Unsinn, wie die Behauptung, daß 2 mal 2 fünf ist. Wenn ich den Pizarro dort, wo er seine verruchten Anschläge auf Florestan dem Kerkermeister offenbart, in grellen Tonarten (auch in Gis-Dur) singen lasse, so liegt der psychische Grund in seiner individuellen Charakteristik, die sich in dem Duett mit Rocco in voller Blöße entfaltet, für welchen Ausdruck jene Tonarten mir die entsprechendsten Farben geben." In solcher Art ging es mit ungewöhnlicher Dialectik fort. Um ein möglichst charakteristisches Gemälde von ländlicher Ruhe aufzustellen, durfte wohl Beethoven eine andere Tonart als F-Dur zur vorherrschenden in seiner Pastoral-Sinfonie wählen? Worin liegt der Grund, daß zum Ausdruck des Feierlichen vorzugsweise E-Dur geeignet ist, andere Dur-Tonarten weniger, F und G gar nicht? Man versuche den Priester-Chor in der Zauberflöte aus E nach D oder F-Dur zu transponieren und prüfe. - Der Beurtheiler der Cis-moll Sonate, Op. 27, sagt in der Allg.

Mus. Ztg. VI. vom ersten und dritten Satze: "Mit vollkommenem Grund sind die beiden Hauptsätze in dem schauerlichen Cis-moll geschrieben." Man transponire beide Sätze in die nächstangrenzenden Moll-Tonarten C und D, oder in ferner liegende, und höre die ganz veränderte Wirkung.

Aus Vorstehendem wird sich zugleich ergeben, ob unser Meister die Transposition überhaupt zugelassen habe. Wer es gewagt hätte, in seiner Gegenwart ein kleines Lied von seiner Composition in eine andere Tonart zu versetzen, an dem hätte er sich vergriffen. Er war erbittert, wenn er gehört, diese oder jene Nummer aus einer Mozart'schen Oper sey in einer anderen Tonart vorgetragen worden, als sie geschrieben steht. Derlei Unfug ist durch eine capriciöse Sängerin (Grünbaum) in Wien um die zwanziger Jahre häufig vorgekommen. Beethoven nahm keinen Anstand zu bekennen, daß vor Ausarbeitung eines Textes er gewissenhaft mit sich über die der Situation am besten entsprechenden Tonart zu Rathe gehe. Um das Grundlose in Verneinung des Charakteristischen in den Tonarten recht zu kennzeichnen, verglich er es mit dem Lügen der Sonn- und Mondeinwirkung auf Ebbe und Fluth des Meeres, welche den Alten schon bekannt und durch die Untersuchungen von Laplace unwiderleglich zum Abschluß gebracht ist. Ob sich unser Meister von den weitläufigen Deductionen der beiden Professoren Vischer und Zamminer (ersterer im dritten Theile seiner Ästhetik, der andere in seinem Werke "Die Musik und die musicalischen Instrumente" über, resp. gegen die Charakteristik der Tonarten) hätte überzeugen lassen, daß sein gleichwohl bedingter Glaube daran ein veralteter und irrthümlicher sey, bezweifle ich stark, möchte im Gegentheil annehmen, daß er den hochgelehrten Herren mit Gründen entgegengetreten wäre, die ihren musicalischen Gefühl-Thermometer weit überstiegen haben würden. Und mittels dieses Instruments muß man das Charakteristische in den Tonarten zu bestimmen suchen, nicht aber ausschließlich durch physicalische Gründe.

Wie lange sich dieses Denken halten konnte, zeigt uns eine Harmonielehre von G. Leemann aus dem Jahre 1869, wo der Tonartencharakteristik ein eigener Abschnitt gewidmet ist. Diese Charakteristik kann aber nur dann wirklich hörbar werden, wenn die Musik in einer entsprechenden Temperatur gespielt wird. Dieses ungleiche System hat den nicht wegzudiskutierenden Vorteil, daß es ein tonales/harmonisches Zentrum hat mit nach oben und unten zunehmend gespannteren Tonarten. Das Ohr kann sich also jederzeit leicht orientieren, wo im harmonischen Geschehen es sich befindet. Es verliert sich nicht in einem uniformierten Graubereich, wo tatsächlich alles gleich tönt.

Um Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser, die Beschäftigung mit diesem Thema etwas zu erleichtern, weil wir hier auf klingende Beispiele verzichten müssen, folgt eine Zusammenstellung der Tonartencharakteristika dreier verschiedener Autoren:

- a) Mattheson 1681 - 1764
- b) Ruland (siehe Literaturangaben)
- c) Leemann Harmonielehre 1869

Ebenfalls angeführt werden ein paar musikalische Werke, um Ihnen einen Einstieg zu geben.

Es lag mir während des Vortrages in München und auch bei dieser schriftlichen Zusammenfassung nicht daran, "Neues" vorzustellen und umfassend über alle in diesem Zusammenhang bemerkenswerten Phänomene zu berichten. Das wäre auch gar nicht möglich gewesen, darum seien dem an vertieften Informationen interessierten Leser die unten aufgeführten Schriften herzlich empfohlen. Es geht mir, auch in meiner praktischen musikalischen Tätigkeit, in erster Linie darum, die hörenden Menschen wieder zu sensibilisieren für musikalisch/akustische Vorgänge, welche für die Musik bis mindestens 1800 eine wesentliche Rolle gespielt haben, und die, wollen wir alte Musik in Sinne ihrer Zeit und ihrer Schöpfer wieder wirklich lebendig machen, nicht unberücksichtigt bleiben dürfen. Wenn mir das einigermaßen gelungen ist, ist meine Aufgabe erfüllt.

## **Anhang: Tonartencharakteristik**

### **a) Mattheson**

- C-Dur Dieser Ton hat eine ziemliche rude und freche Eigenschaft, wird aber zu Rejouissancen, wenn und wo man sonst der Freude ihren Lauff lässt, nicht ungeschickt seyn, dem ungeacht kan ihn ein habiler Componist, wenn er insonderheit die accompagnirenden Instrumenta wohl choisiret, zu gar was charmantes umtauffen, und füglich auch in tendren Fällen anbringen.
- c-moll ist ein überaus lieblicher, dabey auch trauriger Ton, weil aber die erste qualité gar zu sehr bey ihm prävaliren will, und man auch des süssen leicht überdrüßig werden kan, so ist nicht übel gethan, wenn man dieselbe durch ein etwas munteres, oder ebenträchtiges mouvement ein wenig mehr zu beleben trachtet, sonst möchte einer bey seiner Gelindigkeit leicht schläffrig werden. Soll es aber eine Piece seyn, die den Schlaf befördern muß, so kan man diese remarque sparen, und natürlicher Weise bald zum Zweck gelangen.
- D-Dur Dieser Ton ist von Natur etwas scharff und eigensinnig, und zum Lermen, lustigen, kriegerischen und aufmunternden Sachen wohl am allerbequemsten, doch kann man auch nicht in Abrede seyn, daß nicht auch dieser harte Ton, wenn zumahl an statt der Clarine eine Flöthe, und an statt der Paucke eine Violine dominirt, gar artige und fremde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne.

- d-moll Dieser Ton enthält in sich etwas devotes und ruhiges, dabey aber auch etwas grosses, angenehmes und zufriedenes, dannenhero derselbe in Kirchen-Sachen die Andacht, in communi vita aber die Gemüths-Ruhe zu befördern capabel sey, wiewohl solches alles nichts hindert, daß man nicht auch was ergötzliches, doch nicht sonderlich hüpfendes, sondern fließendes mit succes aus diesem Ton setzen könne.
- Es-Dur Dieser Ton hat viel pathetisches an sich, und will mit nichts, als ernsthaften und dabey plaintiven Sachen gerne zu thun haben, ist auch aller Üppigkeit gleichsam spinnefeind.
- E-Dur Drucket eine Verzweifelungs-volle, oder gantz tödtliche Traurigkeit unvergleich wohl aus, ist vor extrem Verliebte, Hülf- und Hoffnungs-losen Sachen am bequemsten, und hat bey gewissen Umständen so was schneidendes, leidendes, und durchdringendes, daß es mit nichts, als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.
- e-moll Kann wohl schwerlich was lustigem beygelegt werden, man mache es auch, wie man wolle, weil es sehr pensiv, tiefdenckend, betrübt und traurig zu machen pfelet, doch so, daß man sich noch dabey zu trösten hoffet. Etwas hurtiges mag wohl daraus gesetzt werden, aber das ist darum nicht gleich lustig.
- F-Dur Dieser Ton ist capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren, es sey nun Großmuth, Standhaftigkeit, Liebe oder was sonst in dem Tugend-Register oben an stehet, und solches alles mit einer dermassen natürlichen Art und unvergleichlichen Facilité, daß gar kein Zwang dabey von nöthen ist. Ja die Artigkeit und Adresse dieses Tons ist nicht besser zu beschreiben, als in Vergleichung mit einem hübschen Menschen, dem alles, was er tut, es sey so gering es immer wolle perfect gut ansteht, und der, wie die Franzosen reden, bonne grace hat.
- f-moll Scheinet eine gelinde und gelassene, wiewohl dabey tieffe und schwehre, mit etwas Verzweifelung vergesellschaftete und tödtliche Hertzens-Angst vorzustellen, und ist über die massen beweglich. Er drucket eine schwartze, Hülf-lose Melancholie schön aus, und will den Zuhörern bißweilen ein Grauen, oder einen Schauer verursachen.
- fis-moll Ob gleich dieser Ton zu einer grossen Betrübniß leitet, ist dieselbe doch mehr languissant und verliebt, als lethal; und hat auch sonst dieser Ton etwas abandonirtes, singulaires, und misanthropisches an sich.
- G-Dur Hat viel insinuantes und redendes in sich, er brilliret dabey auch nicht wenig, und ist sowohl zu serieusen, als munteren Dingen, gar geschickt.
- g-moll ist fast der allerschönste Ton, weil er nicht nur die dem vorigen anhängende ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer munteren Lieblichkeit vermischt, sondern eine ungemeyne Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet, dadurch er so wohl zu zärtlichen, als erquickenden, so wohl zu sehennenden,

als vergnügten, mit kurtzen, beydes mäßigen Klagen und temperirter Fröhlichkeit bequem und überaus flexible ist.

- A-Dur Dieser Ton soll sehr angreifen, ob er gleich brilliret, und mehr zu klagen- den und traurigen Paßionen, als zu divertissements geneigt ist: insonderheit schicket er sich sehr wohl zu Violin-Sachen
- a-moll Soll einen prächtigen und ernsthaften Affekt haben, so, daß er doch dabey zur Schmeicheley gelencket werden mag. Ja die Natur dieses Tons ist recht mäßig, etwas klagend, ehrbar und gelassen, item zum Schlaw einladend, und kan fast zu allerhand Gemüths-Bewegungen gebraucht werden. Ist dabey gelinde und über die massen süsse.
- B-Dur Dieser Ton ist gar divertissant und prächtig, behält dabey gerne etwas modestes, und kan demnach zugleich vor magnific und mignon passiren. Unter andern Qualitäten, die ihm beygelegt werden, ist diese nicht zu verwerfen: Ad ardua animam elevat.
- H-Dur Scheinet eine widerwärtige, harte und gar unangenehme, auch dabey etwas desperate Eigenschaft an sich zu haben, ist aber nicht sonderlich gebräuchlich.
- h-moll Ist bizarre, unlustig und melancholisch, deswegen er auch selten zum Vorschein kommet, und mag solches vielleicht die Ursache seyn, warum ihn die Alten aus ihren Clöstern verbannet haben.

Der Effect, den die noch übrigen Töne thun, ist noch wenigen bekannt, und muß der Posterität überlassen werden, all dieweil man sich heutigen Tages ihrer gar selten zum Grunde eines Stückes bedienet.

## b) Ruland

- C-Dur Ich fühle mich ganz bei mir, ganz wach, ganz da. Ich bin weder in mich versunken, noch trete ich aus mir heraus. Kein Reflektieren, keine Begeisterung, völlige Unbefangenheit, heilige Nüchternheit und Alltäglichkeit. Gefühl und Tat sind eines.
- G-Dur Ein erstes helles Sich-öffnen; noch verhaltenes, aber höchst empfindungsvolles Kontaktnehmen mit der Umwelt wie in einem Duft; frühlingshaft, blumenhaft.
- D-Dur Ich trete kraftvoll aus mir heraus, genieße die Welt und ergreife frisch von ihr Besitz. Sieghafte Klarheit.
- A-Dur Höchste Höhe und Helligkeit ist erreicht; indem ich aber weiter aus mir heraustreten will, kommt mir hier schon ganz leise der innerliche Gegenstrom von der ♭-Seite entgegen und bildet so etwas wie einen inneren Spiegel, in dem mir das unerhörte Licht, in das ich getreten bin, zur Schau wird.

- E-Dur Während ich noch weiter ins Licht hinausschreite, wandelt sich dieses in Wärme, die in mich eindringt und mein Fühlen durchdringt.
- H-Dur Einerseits bin ich noch mehr aus mir herausgetreten, bin nicht mehr bei mir in der Empfindung; aber das, was ich ganz außer mir aufnehme, rührt an mein Innerstes. Wie ein Lauschen auf Abendglocken. Die "musikalischste" Tonart; ihre seltene Verwendung erklärt sich wohl dadurch, daß ihr innerer Ort für die Musik genau dort ist, wo für das Auge der "blinde Fleck" sitzt.

Gehen wir vom C-Dur zur anderen Seite:

- F-Dur Ein erstes Eingehen auf das, was sich *in* mir als Lebendiges regt, ohne doch schon in der Empfindung in mich tiefer einzutauchen. Seliges, kindlich-naturhaftes Leben. Humor, Leichtigkeit, Bewegung, Tanz.
- B-Dur Ich lasse meine Empfindung tiefer eindringen in das, was Leben in mir ist, und genieße es; Behaglichkeit des Halbdunkels, wo die Innenwelt mehr sprechen kann als die Außenwelt. Kindliche Leichtigkeit des F-Dur wird hier oft zum Selbstgenießen. Überwinde ich allen Selbstgenuß im B-Dur, so gewinnt es innere kosmische Weite und Leuchtkraft als "Sternentonart" (H. Beckh).
- Es-Dur Nachttonart. Tiefste Tiefe ist erreicht. Ich bin ganz in mein Leibliches versunken, aber voller Feierlichkeit. Meine Umgebung fühle ich nur als etwas heilig-zärtlich ertastbares. Um mich Dunkel, in mir beginnendes warmes Licht. Wie das goldleuchtende Berginnere in Märchen.
- As-Dur Einerseits steigendes Dunkel um mich; aber meine Versunkenheit ins eigene Innere wandelt sich, indem sie sich noch vertieft, in Sehnsucht, Hinwendung, Liebe und tiefstes Erkennen des anderen Ich. So wie sich im E-Dur (4 #) äußere Helligkeit als Wärme in mich hineinwendet, so wendet sich meine innerste Empfindung im As-Dur nach außen. Liebestonart.
- Des-Dur Wie ich auf der # -Seite im H-Dur in Höhen außer mir fand, was mich auf mein tiefstes Inneres hinführte, so finde ich hier im Tiefsten meines Inneren die Adlerhöhen der Welt: Höhenflug des Gedankens, musikalisch gefühlt. Erreicht die Musik diese Höhe nicht, so wirkt Des-Dur immer sentimental-reflektierend; ist doch Sentimentalität auch nichts anderes als ein Empfindeln von Gedachtem, nicht Realem!
- Ges-Fis-Dur Enharmonische Brückentonart. Schillernder Seitentanz zwischen zwei Welten. Zwischen "Lauschen" (H-Dur) und "Gedanken" (Des-Dur) gespannt, ist die Tonart am besten mit dem charakterisiert, was beides miteinander verbindet: dem Wort. In höchster Form als kultisches Wort oder Gebet, in niederer Form kann - wie Des-Dur zur Sentimentalität - Fis-Ges-Dur zur Geschwätzigkeit neigen. Beiden, Des und Ges-Fis, haftet zudem etwas Romantisch-Zauberhaftes, Verführerisches an.

Eigentlich gehört das jeweils parallele Moll mit zur Charakteristik einer Tonart innerhalb des Zwölferkreises. Beide beleuchten einander, und man wird im Moll immer das Gegenbild, den Schattenwurf des parallelen Dur finden.

- a-moll setzt Leidenschaftlichkeit, Trotz, trotzig-eigenwillige Ausgelassenheit gegen die Nüchternheit und ausgewogene Klarheit des C-Dur.
- e-moll Gegenüber dem frühlingshaften Sprießen, Blühen und Duften des G-Dur kühl und kristallin. Oft auch merkwürdig zwielichtig, elbisch und gespenstisch gegenüber der morgendlichen Maien-Tonart G.
- h-moll Gegen das frisch genießende und zugreifende D-Dur asketisch und mönchisch, Ehrfurcht und Zerknirschung heischend. Mahnend, richtend, sogar verdammend.
- fis-moll Schwärzeste Finsternis, Abgrund gegenüber der Lichthöhe A-Dur.
- cis-moll Kühles gedämpftes Mondlicht gegenüber Sonnenfeuer und -wärme des E-Dur.
- gis-(as)-moll Trostlose Monotonie des Toten, der toten Elemente gegenüber dem zuinnerst belebenden und offenbarenden Erlauschen in H-Dur.
- d-moll Gegenüber dem beweglichen, naturhaften und humorliebenden F-Dur erratische, monumentale Starre, Ernst, Inneres von steinernen Gewölben.
- g-moll Heroischer Schmerz, Strenge, kategorisches "Muß" gegenüber Behaglichkeit und Pracht von B-Dur.
- c-moll War Es-Dur ein feierliches Ruhen in der Tiefe meiner selbst und der Welt, so ist c-moll heroisches Sich-aufbäumen gegen die Kerkerhaft der Materie; zärtliches Ertasten wird zu kämpferischem Gegenschlag.
- f-moll Drachenhaftes In-sich-verkrallt-sein in der eigenen Finsternis - gegenüber As-Dur, der Hinwendung des Innersten an das andere Ich.
- b-moll Gegenüber der Empfindung der inneren Adlerhöhe des Gedankens (Des-Dur) herrscht die Stimmung des Unfaßbaren, Unbegreiflichen, dem ich nur mit tiefer Glaubenskraft begegnen kann. Oft ist es die Stimmung des Todes.
- es-(dis)-moll Gegen die lichte, schwebende Beredtheit von Ges-Fis-Dur steht es-moll in der Stimmung des unaussprechlichen Geheimnisses; H. Beckh weist auf die Beziehung des es-moll zum göttlichen Worte Christi hin.

### c) Leemann

Nachdem wir uns der Hauptsache nach bisher mit den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten und deren verschiedenen leitereigenen Dreiklängen beschäftigt haben, sei es uns schließlich noch erlaubt, eine "Charakteristik sämtlicher Tonarten" nach Neeb, Schubart, Schilling u. a. hinzuzufügen.

## A. Allgemeines

Jeder Ton ist entweder gefärbt oder nicht gefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus, sanfte, melancholische Gefühle mit Be-Tönen, wilde, starke Leidenschaften mit Kreuz-Tönen. Dur ist frisch, fröhlich, heiter hell, fest, feurig und kräftig; Moll dagegen sanft, weich, traurig, verhüllt, trübe und schwermüthig. Dur ist mehr männlich, Moll mehr weiblich.

## B. Besonderes:

- C-Dur Dieser Modus ist ganz rein. Sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivität, Heiterkeit, Kindersprache. (Choral: Dir, dir, Jehovah, will ich singen.)
- a-moll Fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters; innige, ergebene Traurigkeit. (Choral: Wer nur den lieben Gott läßt walten.)
- F-Dur Gefälligkeit und Ruhe ist sein Hauptcharakter; doch möchte dieser Ton auch wohl manchmal in's Jubiliren ausarten. (Choral: Seelenbräutigam. Jesu, Leiden, Pein und Tod. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen!)
- d-moll Schwermüthige Weiblichkeit, dumpfes Brüten, Leidenschaft, Freude in Traurigkeit. (Choral: Sollt' ich meinem Gott nicht singen? Jesu meine Freude.)
- B-Dur Stille Weiblichkeit, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen nach einer bessern Welt, Lieblichkeit und Zärtlichkeit. (Choral: Alle Menschen müssen sterben. Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht.)
- g-moll Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Groll, Unlust, Rührung. (Choral: Herr, ich habe mißgehandelt.)
- Es-Dur Der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drei Be die heilige Trias ausdrückend. Sein Charakter ist feierlich, hehr und ernst. (Choral: Auferstehn, ja auferstehn wirst du. Eins ist Noth! ach ... Nach einer Prüfung ...)
- c-moll Klage der unglücklichen Liebe; Sehnen, Seufzen, grandioser, tief jammern-der Schmerz. (Choral: Gieb dich zufrieden und sei stille. Meine Hoffnung steht auf Gott.)
- As-Dur Ein dunkler, dumpfer Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit und Trost in Religion liegen in seinem Umfange. (Choral: Nun laßt uns den Leib begraben.)
- f-moll Höchst schmerzlich, unaussprechlich tiefe Schwermuth, Leichenklage, ächzendes Jammern und Grab verlangende Sehnsucht. (Choral: Zion klagt mit Angst und Schmerzen. O Traurigkeit, o ...)
- Des-Dur Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Man kann nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton legen. (Unter Umständen: Wachet auf! ruft ...)

- b-moll Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an.
- Ges-Dur Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln, Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat - liegt in allen Applicaturen dieses Tones.
- es-moll Empfindungen der Bangigkeit, des allertiefsten Seelendrangs, der schwärzesten Schwermuth; jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens athmet aus dem gräßlichen Es-Moll. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie in diesem Tone.
- H-Dur Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung liegt in seinem Gebiete.
- gis-moll Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die in Doppelkreuzen hinseufzt; schwerer Kampf, mit einem Worte: Alles, was mühsam durchringt, ist dieses Tones Farbe.
- E-Dur Feuerig und mild, lautes Aufjauchzen lachender Freude und noch nicht ganz voller Genuß liegt in ihm. E-Dur ist eine leichte Feuerfarbe, zu Schmerz und Leid niemals gestimmt. (Choral: Wie schön leuchtet der Morgenstern!)
- cis-moll Bußklage, Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe hallen in seinem Umkreise. (Beethoven's Adagio zur Cis-moll-Sonate.)
- A-Dur Hell, freundlich und sehr innig; enthält Erklärung unschuldiger Liebe, Zufriedenheit mit seinem Zustand, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden, jugendliche Heiterkeit und Gottvertrauen. (Choral: Ich will dich lieben, meine Stärke. Jesu meines Herzens Freud'.)
- fis-moll Ein finsterner, melancholischer Ton, Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm in seiner Lage nicht recht wohl zu sein; daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A-Dur oder nach der triumphirenden Seligkeit von D-Dur hin.
- D-Dur Pompös und rauschend; der Ton des Triumph's, des Hallelujah's, des Kriegsgeschreies, des Siegesjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge und himmelaufjauchzenden Jubelchöre in diesen Ton. (Choral: Ein' feste Burg ist unser Gott. Wachtet auf! ruft ...)
- h-moll Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage, wenn auch mitunter etwas düster, so doch immer sanft und ohne jemals in beleidigendes Murren auszubrechen. (O Gott, du frommer Gott - mit dem Texte: Ach Gott, verlaß ...)

- G-Dur Alles Angenehme, Ländliche, Idyllenmäßige, Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe, mit einem Worte: jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. (Choral: Nun ruhen alle Wälder.)
- e-moll Zärtlich, klagend; naive, weibliche, unschuldige Freundschaftserklärung, Seufzer von wenigen Thränen begleitet, nahe Hoffnung der reinsten, in C-Dur sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton. (Choral: Ich ruf´ zu dir, Herr Jesu Christ - in der edelsten und reinsten Auffassung.)

### Einige typische Beispiele von Musikwerken

C - Dur	J.S. Bach	Orchestersuite in C-Dur Menuett
G - Dur	J. S. Bach	h-moll Messe "Domine Deus"
D - Dur	Händel	Feuerwerksmusik Ouverture
A - Dur	J.S. Bach	h-moll Messe "Laudamus"
B - Dur	J.S. Bach	Matthäus-Passion "Mache dich mein Herz bereit"
Es - Dur	J.S. Bach	"Actus tragicus" Nr. 1 Sonatina (besinnlich)
	J.S. Bach	Fuga in Es-Dur (Dritter Theil der Clavierübung)
g - moll	J.S. Bach	Johannes-Passion Eingangschor
d - moll	Mozart	Requiem Anfang
a - moll	J.S. Bach	Fuga in a, WC Band II
c - moll	J.S. Bach	Fantasia und Fuga für Orgel BWV
h - moll	Beethoven	Missa solemnis Agnus Dei

### Literaturhinweise

- Ernst Bindel "Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten" in drei Teilen. Teil II: Zur Sprache der Tonarten und der Tongeschlechter.  
Verlag Freies Geistesleben Stuttgart
- Rudolf Haase "Über das disponierte Gehör" in der Reihe "Fragmente", Nr. 4  
Verlag Doblinger, Wien - München
- Herbert Kellertat "Zur musikalischen Temperatur"  
Teil I: Johann Sebastian Bach und seine Zeit  
Teil II: Wiener Klassiker  
Edition Merseburger

- J.P. Kirnberger "Die Kunst des reinen Satzes in der Musik"  
Facsimile - Reprint  
Georg Olms, Hildesheim
- Friedrich Oberkogler "Tierkreis- und Planetenkräfte in der Musik"  
Vom Geistgehalt der Tonarten  
Novalis - Verlag
- Franz Josef Ratte "Die Temperatur der Clavierinstrumente"  
Bärenreiter Hochschul-Schriften
- Heiner Ruland "Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens"  
Verlag "Die Pforte" Basel
- A. Schindler Biographie von Ludwig van Beethoven  
Facsimile - Reprint  
Georg Olms, Hildesheim
- Willem Retze Talsma "Wiedergeburt der Klassiker"  
Wort und Welt Verlag Innsbruck
- Anmerkung: Kelleat ist als geschlossene Abhandlung zum Thema sehr empfehlenswert, ebenso Talsma.

## Über diesen Beitrag

Alle Beiträge sind Überarbeitungen von Vorträgen, die im Rahmen der Veranstaltungen des "Arbeitskreis Harmonik" am Freien Musikzentrum München gehalten wurden.

### **Urs Probst: Intervallqualitäten und Tonartencharakteristik**

Vortrag gehalten am 4.12.1993. Der Vortrag enthielt sehr viele Hörübungen und Musikbeispiele, deshalb wurde er vom Verfasser nachträglich zusammengefaßt.

### **Urs Probst**

Geboren 1941. Studierte in Basel Orgel, in Zürich Klavier, Chor- und Orchesterleitung sowie Musiktheorie als Hauptfach. Private Weiterstudien in Holland, vor allem mit Willem Retze Talsma. Er unterrichtet seit 1973 musiktheoretische Fächer am Konservatorium Zürich. Seit 1971 befaßt er sich mit historischen Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Clavichord, Hammerklavier), ihrer Spielweise sowie historischer Aufführungspraxis.

Als Organist in vielen europäischen Ländern. Aufnahmen für das schweizerische und holländische Radio. Verschiedene, sehr beachtete LP's und CD.

Ursprünglich erschienen in:

Harmonik & Glasperlenspiel. Beiträge `93.

Verlag Peter Neubäcker & freies musikzentrum, München 1994