

Lexikon der Harmonielehre

Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazzakkorde

Bearbeitet von
Reinhard Amon

1. Auflage 2005. Buch. 416 S. Hardcover
ISBN 978 3 476 02082 6
Format (B x L): 17 x 24 cm
Gewicht: 1149 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Musikwissenschaft
Allgemein > Musiktheorie, Musikästhetik, Kompositionslehre](#)

Zu [Inhaltsverzeichnis](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Akkordverbindungen

Das harmonische Klanggeschehen der durmolltonalen Musik basiert auf der Verbindung von Drei- und Mehrklängen, die in der **Kadenz** - v.a. im Übergang von der Dominante/V.Stufe zur Tonika/I.Stufe - ihre wesentlichste Ausformung haben. Daneben sind **Sequenz** und **harmonisches Pendel**¹ weitere Grundbausteine. Darüber hinaus werden auch Akkordverbindungen verwendet, die Überraschungsmomente für den Rezipienten darstellen (Medianten, rückbezogene Akkorde [das sind solche, deren Klangwirkung gegen den Zeitfluss der Musik tendiert], übergangene Bezugsklänge,...).

Betrachtet man den Verlauf von Kompositionen - sowohl bezüglich der schöpferischen Seite (Komponist, Interpret) als auch bezüglich der wahrnehmenden Seite (Komponist, Musiker, Hörer) - unter dem Gesichtspunkt der Erlebnisqualität, werden Erwartungshaltungen zum zentralen Inhalt. Sie gilt es in allen Schattierungen aufzubauen und in einer breiten Palette, die von »erfüllt« direkt oder mehr oder weniger verzögert bis zu »enttäuscht« reicht, zu beantworten. Daran haben natürlich alle musikalischen Parameter Anteil, die Harmonik bildet in der durmolltonalen Musik aber den Bezugsrahmen und zugleich auch die Mittel, ihn auszufüllen.

Vom praktischen Ansatz her (Komponieren, Analyse und Unterricht) sind für die Harmonik der durmolltonalen Musik zwei große Bereiche zu unterscheiden:

- **Katalog der möglichen Akkorde bzw. Akkordbildungen** (auch außerhalb der genormten Strukturen).
- Das **Verbinden der (ausgewählten) Klänge** - bestehend aus der Klangfortschreitung als Ganzes und der Fortschreitung der einzelnen Stimmen.

Das Kapitel gibt neben dem zentralen Thema der Akkordverbindungen auch einen allgemeinen Überblick für harmonische Verlaufsmöglichkeiten bzw. die Anlage der Tonarten innerhalb eines Stückes (Modulationsplan). Besonders signifikante Unterschiede in ihrer Grundstruktur ergeben Durtonarten im Gegensatz zu Molltonarten.

Akkordverbindungen

Akkorde werden nach ihrem Spannungsgrad bzw. ihrer Funktion ausgewählt². Die Palette reicht vom

- völlig in sich ruhenden Akkord (grundständiger Dur- oder Molldreiklang in weiter Lage, 8 im Diskant)
- über unzählige Nuancierungen und Farbabstufungen bis hin zum
- extrem dissonanten und instabilen Spannungsklang (z.B. ein verminderter Septakkord mit ev. zusätzlich alterierten Tönen). → **Tabelle: Akkordverbindungen**

Bei der Abfolge von Akkorden ist der Anteil an jeweils neuer Information entscheidend. Denn in der Auswahl der nacheinander gestellten Klänge liegt der wesentlichste harmonisch-kompositorische Aspekt.

In der klassischen Kadenz T-S-D-T bzw. I-IV-V-I wird ausgehend vom Ruheklang der Tonika zunächst die Subdominante erreicht. Sie hat als quintverwandter Klang mit der Tonika einen gemeinsamen Ton (T_I = S₅) (im Notenbild dunkelrot). Dies stellt einen mittleren Zuwachs an Information dar - keineswegs aber ein Überraschungsmoment. Mit dem Weiterschreiten zur Dominante erscheint ein Klang, der keinen gemeinsamen Ton mit der vorhergehenden Subdominante hat, und somit einen größeren Informationszuwachs bringt. Der Versuch, Akkorde durch gemeinsame Töne in ihrer Aufeinanderfolge »logischer«, »fließender« usw. zu gestalten, ist an den vielen Möglichkeiten gerade beim kadenzialen S-D-Schritt durch Ajoutierungen an S oder/und D, bzw. dem Kadenzquartsextakkord u.a. ersichtlich. D.h. ein Zuviel an neuer Information wurde zumindest im kadenzialen Urvorgang vermieden. Damit

→ **Tabelle: Akkordverbindungen**

→ **Harmonischer Rhythmus/Exkurs: Textur und musikalische Parameter**

→ **Akkordbildung, Dreiklänge, Vierklänge, Fünfklänge, Sechs- und Siebenklang**

→ **Stimmführung**

¹ Als harmonisches Pendel wird eine Akkordfolge von mindestens drei Klängen bezeichnet, wobei zwischen zwei Funktionen hin und her gewechselt wird (meist T-D-T oder T-S-T). → **Formbestimmende Harmonik**

² Die mehr oder weniger provokante These MAX REGERS »Auf jeden Akkord kann jeder folgen« ist erst zu seinen Lebzeiten möglich geworden. Dennoch wurden gerade von den Komponisten seiner Generation Akkordverbindungen besonders sorgfältig ausgewählt und nach v.a. ästhetischen Kriterien und solchen der energetischen Klangspannungen aneinandergespaßt.

C-Dur: T S D T
I IV V I

→ **Kadenz, Stimmführung, Formbestimmende Harmonik**

kommt auch ein neuer Klangaspekt zum Tragen, denn der Akkord ist (obwohl in der notierten Kadenz als grundständiger Durdreiklang - meist aber mit kl.7, gr.9 oder kl.9, mit verschiedenen Vorhalten, oder mit hoch- oder tieferlierter Akkordquint - dargestellt → **Hauptstufen/ Dominante**) durch den enthaltenen Leitton (im Notenbild rot) ein Spannungsträger, der nach Auflösung drängt. Diese erfolgt normalerweise sofort in den (spannungsfreien) Tonikaakkord, mit welchem er als quintverwandter Klang wiederum einen gemeinsamen Ton hat (die $D_I = T_5$) - d.h. mittlerer Informationszuwachs gekoppelt mit endgültiger Lösung der aufgebauten Spannung.

Qualitative Kriterien für Akkordverbindungen

1. Zahl der gemeinsamen Akkordtöne

Aufgrund der Umkehrbarkeit von Tonleiterintervallen und der Beschaffenheit diatonischer Skalen gibt es zwischen den Drei- und Vierklängen auf den leitereigenen Stufen nur drei verschiedene Qualitäten von Grundtonbeziehungen: 2- oder 7-Abstand, 3- oder 6-Abstand und 4- oder 5-Abstand.

Die folgende Tabelle zeigt den Zusammenhang zwischen der Anzahl gemeinsamer Töne und dem dadurch entstehenden Informationszuwachs.

→ **Modale Harmonik/ Stufengang, Tabelle: Akkordverbindungen**

Gem. Töne	Intervallabstand der Grundtöne	Akkordverbindung	Informationswert Stimmführung Beispiele
0	kl.2 oder gr.2 ³	komplex, stark, hart ⁴	Großer Zuwachs an Information; ein völlig neues Klangbild, wahrgenommen als Überraschung, als etwas völlig anderes. Stimmführung anspruchsvoller: Der Stufenbass-Schritt bedingt Gegenbewegung in den anderen Stimmen. Oftmals werden - um gemeinsame Töne zu schaffen - bei einem der Akkorde oder bei beiden charakteristische Dissonanzen hinzugefügt. Akkordfolgen im Sekundabstand klingen v.a. ansteigend gut. → Charakteristische Dissonanzen S-D/IV-V, s-D/iv-V, D-Tp/V-vi, D-tG/V-bVi, ...T-Sp/l-i, tP-s/bIII-iv, dP-t/bVII-i, Sp-Dp/ii-iii, Dp-S/iii-IV
1	5 (stärker) authentische Verbindung 4 (schwächer) plagale Verb.	einfach, mittelstark	Mittlerer Zuwachs an Information; Klarheit und Übersicht sind gekoppelt mit Neuem. Der gemeinsame Ton bleibt meist in der gleichen Stimme liegen. Diese Akkordfolgen klingen in beiden Richtungen interessant und sind leicht verständlich. T-S/l-IV, s-t/iv-l, S-T/IV-l, ...T-D/l-V, D-T/V-l, D-t/V-i, Sp-Tp/ii-vi, Dp-Tp/iii-vi, Sp-D/ii-V, tP-dP/bIII-bVII
2	kl.3, gr.3 oder gr.6, kl.6	schwach, halb (S. SECHTER)	Wenig neue Information; mehr Klangverschiebung bzw. Klangumwandlung. Gemeinsame Töne können in der gleichen Stimme bleiben (meistens) oder auch nicht. Diese Akkordfolgen sind in beiden Richtungen klanglich ansprechend. T-Tp/l-vi, t-tP/i-bIII, T-Dp/l-iii, Sp-S/ii-IV, D-Dp/V-iii, Tg-D/iii-V, Tp-S/vi-IV, tG-s/bVI-iv

³ Sekundabstand wird als Doppelquint bzw. indirekte Quintverwandtschaft gesehen.

⁴ Dies gilt besonders dann, wenn zwischen den Akkorden ein Tritonus besteht. Verbindung S-D in C-Dur: S (f-a-c) - D (g-h-d).

2. Intervall- und Richtungsverhältnisse der Grundtöne von Akkorden

- 5^{en} und 4^{en} klingen in beiden Richtungen (steigend und fallend) gut, wobei fallende 5^{en} und steigende 4^{en} stärkere Wirkung haben als steigende 5^{en} und fallende 4^{en} . Die Bewegungsrichtung ist allein schon für die Kräfteverhältnisse von Akkordverbindungen maßgeblich: Fallende Akkordgrundtöne (mit der Schwerkraft) haben nicht die überwindende Kraft von steigenden, die entgegen der Schwerkraft ein hohes Maß an Energie in sich tragen. → **Schlussbildungen, Quintenzirkel**

- 3^{en} wirken bei fallender Bewegung überzeugender, da sie dabei den Grundton des vorhergehenden Akkordes enthalten (bei enger Terzverwandschaft).
- 2^{en} klingen steigend gut (S-D, D-Tp,...), fallend sind sie wenig attraktiv, mit Ausnahme von Fortschreitungen in einen stark (zwischen)dominantischen Akkord - z.Bsp. D⁷, D⁷⁹, D^{5<},... siehe c-Moll Beispiel

→ **Medianten**

Im Bsp. die typischen steigenden 2-Verbindungen S-D und D-Tp (Trugschluss). Danach eine fallende 2-Verbindung mit Zwischendominantseptakkord.

C-Dur: S D D Tp
IV V V vi

c-Moll: t (D⁷) tP
i V⁷/III III

3. Qualität der Bass-Schritte⁵

Da sich das Ohr bei der Wahrnehmung von Akkorden am tiefsten Ton orientiert, ist die Bedeutung des Basses in der Musik v.a. ab ca. 1600 mehr und mehr angestiegen. Ist der tiefste Ton eines Akkordes zugleich Grundton⁶, gelten folgende Bedingungen:

- starke Bass-Schritte: 5↓, 4↑, 2↑, 3↓
- indifferente Bass-Schritte: 5↑, 4↓
- schwache Bass-Schritte: 2↓, 3↑

Akkordumkehrungen verändern die Situation insofern, als z.B. in einer Verbindung I⁶-IV der Basston zwar einen Sekundschritt vollzieht, die Wahrnehmung des geschulten Hörers aber ein klares 4- bzw. 5-Abstandsverhältnis der Grundtöne konstatiert.

4. Wechsel des Tongeschlechts

In der Literatur der durmolltonalen Musik finden sich für gewöhnlich maximal drei aufeinander folgende Dreiklänge des gleichen Tongeschlechts. Ein vierter Dreiklang gleichen Tongeschlechts zieht sehr stark die Aufmerksamkeit auf sich (Durkadenz). Dies mag im Prinzip der Abfolge der leitereigenen Akkorde über den Skalentönen liegen.

Skalenton	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧
Dur	Dur	Moll	Moll	Dur	Dur	Moll	Vermindert	Dur
Moll/rein	Moll	Vermindert	Dur	Moll	Moll	Dur	Dur	Moll

5. Normen der Stimmführung beim Verbinden von Akkorden

→ **Stimmführung**

- Die Stimmführung wird auf die menschliche Stimme bezogen - d.h. leicht singbar, keine unsanglichen Schritte, wenig Sprünge, leichte Lesbarkeit.
- Gleiche Töne bleiben (im Normfall) liegen.
- Andere Stimmen gehen die kürzesten Wege zum jeweiligen Folgeakkordton.
- Verdoppelt wird meist der Grundton. → **Sextakkord, Quartsextakkord, Dominantseptakkord**
- Wann immer es möglich ist, erfolgt (v.a. in Außenstimmen) Gegenbewegung.
- Leittöne werden, wenn möglich, in die intendierte Richtung weitergeführt.
→ **Leittöne**

⁵ In der Musik der Wr. Klassik kommen fast nur starke Bass-Schritte zur Anwendung, am beliebtesten und häufigsten der der fallenden 5, der in der Kadenz selbst begründet ist. Der großen Bedeutung der Bass-Schritte entspricht die Fundamentalbassstheorie, wo Umkehrungen kaum relevant sind. → **Theorien**

6. Prinzipielle Möglichkeiten von Akkordverbindungen

→ **Tonalitätserweiterung**

Vorgaben bei im Stück nebeneinander stehenden Klängen sind die Tonalität bzw. die funktionalen Bezüge sowie der Tonvorrat innerhalb der gewählten Tonart. Dennoch sind die Kombinationsmöglichkeiten zahlreich. Sie können durch Alteration und

⁶ Die Relation zwischen Grundton und Basston stand schon bei den Theoretikern des ausgehenden Mittelalters im Blickpunkt und berührt nicht nur die Ebene der Wahrnehmung, sondern den gesamten musiktheoretischen Unterbau.

Ajoutierungen erweitert werden, oder es werden mittels Modulation neue Tonarten samt deren Tonvorrat und den entsprechenden Erweiterungen miteinbezogen.

6.1 Leitereigene Akkorde

- Nebenstufen, Medianten
- **Leitereigene Akkorde:** Kadenz, tonale Sequenz, harmonisches Pendel, Verbindung von Haupt- und Nebenstufen
- **Vertreterstufen:** Parallelklänge, Gegenklänge

6.2 Integration leiterfremder Töne

Der häufigste harmonische Vorgang, der zur Integration leiterfremder Töne führt, ist die **Ausweichung** mittels Zwischendominante. Bei diesem kurzfristigen Verlassen der Haupttonart bzw. Streifen einer anderen Tonart bleibt die Vormachtstellung der Haupttonart unangetastet. Primär ausgewichen wird in die Paralleltonart (v.a. in Mollstücken), die Dominanttonart, die Subdominanttonart und die Varianttonart (gleicher Grundton, anderes Tongeschlecht). **Modulationsvorgänge** eröffnen neue Klangräume und bedingen eine andere Bezugsebene.

- Durpraxis, Mollpraxis, Modulation

Historische Ebene

Bis zum Beginn des 19. Jhdts. werden bevorzugt Akkorde mit gemeinsamen Tönen nebeneinandergestellt. Wenn diese nicht vorhanden sind (z.B. bei der Verbindung von S und D) wird versucht, gemeinsame Töne zwischen den beteiligten Akkorden zu schaffen (durch Hinzufügen der kl.7 zur D [= S1] oder der gr.6 zur S [= D5]).

Meist bleibt bei der Verbindung von Dreiklängen - d.h. drei Stimmen - eine gleich, zwei schreiten weiter. Gründe dafür sind nicht nur eine leichtere Stimmführung, sondern v.a. eine dadurch bedingte Zunahme an Selbstverständlichkeit und innerer Logik bei der Klangabfolge.

Ab dem 19. Jhdts. werden nach und nach auch Akkordverbindungen ohne gemeinsame Töne in den Satz integriert. Das hat seine Gründe im Aufkommen der neuen Ebene der Terzbeziehungen, im Bestreben, den Spannungsgrad durch chromatische Töne zu erhöhen. Für das Verbinden von Akkorden ohne gemeinsamen Ton entstand der Begriff »komplementäre Harmonik« - z.B. in R. WAGNERS »Tristan und Isolde«. Der Versuch innerhalb einer Akkordverbindung keine Töne zu wiederholen, sondern möglichst alle chromatischen Töne zu verwenden, führt in letzter Konsequenz zur Zwölftonmusik (Dodekaphonik).

- Medianten, Chromatik

- Harmonische Strukturen im 20. Jhdts.

Phänomen Akkordfolge

Im Aufeinanderfolgen von Akkorden gibt es

- einen **horizontal-linearen Aspekt** bezüglich Distanz und Richtung aller die Akkorde bildenden Stimmen. Der Aspekt der Lage (definiert den höchsten Akkordton im Verhältnis zum Grundton) und Stellung (definiert den Basston im Verhältnis zum Grundton) der beiden Akkorde bestimmt deren äußere Ränder sowie tw. deren Klangqualität.
- einen **vertikalen Aspekt**, der die Ähnlichkeitsverhältnisse der aufeinander folgenden Akkorde (Informationswert) bestimmt und der von folgenden Faktoren abhängt: Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit zu einer gemeinsamen Tonart, gleiche oder andere Funktion, Abstandsverhältnis der Grundtöne (quintverwandt, terzverwandt, Sekundschritt), Qualität der die Akkorde bildenden Intervalle (mehr konsonant oder mehr dissonant), Alterationen, u.a.⁷

- Klang und Harmonik

⁷ ALBERT WELLEK: Musikpsychologie und Musikästhetik, S. 147 f.

Der lineare Aspekt entspricht im übertragenen Sinn dem Zeitflussaspekt, der vertikale dem des Klangraumes.

Chromatik

auch: chromatische Veränderung, chromatische Erweiterung, (chromatische) Alteration (griech. Chroma = Farbe, Hautfarbe)

Chromatik ist das Umfärben von diatonischen Skalentönen durch Hoch- bzw. Tiefalteration. Erhöhung oder Erniedrigung leitereigener Skalentöne nennt man chromatische Veränderung (Alteration). Geschieht dieser Vorgang an Akkordtönen, entstehen alterierte Akkorde.

Chromatische Veränderung an Stammtönen führt zu künstlichen Leittönen. Ein wesentlicher Ansatz für die chromatische Durchdringung (max. zwölf Töne bei gleichstufiger Temperatur) der Diatonik (sieben Töne) war das Vermischen und Ineinanderübergehen von Dur und Moll.

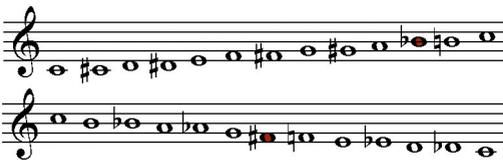
Mögliche Ableitungen der chromatischen Töne

- Die diatonischen Skalen bestehen aus fünf Ganztonschritten und zwei (natürlichen) Halbtonschritten. Unterteilt man die fünf Ganztonschritte, entstehen zusätzlich fünf chromatische Halbtonschritte (geht man dabei rein pragmatisch vor, entstehen entweder fünf is-Werte [cis, dis, fis, gis, ais] oder fünf es-Werte [des, es, ges, as, b]).
- Die chromatischen Töne entstehen als Ergänzung der sieben diatonischen Skalentöne auf allen innerhalb der Oktav möglichen zwölf Positionen.
- Wenn man von der Intervallfolge für die C-Dur-Skala ausgeht und die gleiche Abfolge mit jeweils einem anderen Ton beginnt, kommen alle chromatischen Töne zur Anwendung (C-Dur, D-Dur, E-Dur,.....H-Dur).

→ **Alterierte Akkorde**

→ **Leittöne**

→ **Tonalitätserweiterung**



Die Summe aller zwölf Halböne nennt man chromatische Tonleiter¹. Sie ist - eine temperierte Stimmung vorausgesetzt - Materialtonleiter für die durmolltonale Musik. → **Stimmungen**

Bei der Darstellung der chromatischen Skala wird die Aufwärtsbewegung mit # dargestellt (Ausnahme: **b**), die Abwärtsbewegung mit b (Ausnahme: **fis**).

→ **Musikalische Orthographie**

Prinzipielle Unterscheidungsmöglichkeiten

- Melodische oder lineare Chromatik entsteht primär aus dem melodischen Stimmlauf und ist für den harmonischen Verlauf und damit die Funktionalität mehr oder weniger bedeutend. Oftmals ist melodische Chromatik koloristisch motiviert.
Harmonische Chromatik in Form von alterierten Akkorden führt zur Intensivierung der betreffenden Funktion durch verstärkte Strebewirkung bzw. Leittönigkeit und erzeugt Klänge mit neuer Intervallstruktur.
- Eigentliche oder echte Alteration besteht, wenn die chromatisch veränderten Töne nicht leitereigen sind.
Uneigentliche Alteration besteht, wenn die chromatisch veränderten Töne leitereigen sind.²
- Hochalterieren oder Aufwärtschromatisieren von Stammtönen.
Tiefalterieren oder Abwärtschromatisieren von Stammtönen.
- Offene bzw. offenbare Chromatik besteht, wenn ein alterierter Ton auf seinen diatonischen Stammtönen folgt. Latente oder verdeckte Chromatik besteht, wenn ein nichtleitereigener (= chromatischer) Ton unvermittelt eintritt.³

1 Genau betrachtet besteht die »chromatische Tonleiter« nur aus fünf chromatischen Schritten (c-cis, d-dis, f-fis, g-gis, b-h), während die restlichen sieben Intervalle Halbtonschritte sind.

2 Die tiefalterierte 6 beim Neapolitaner wird von einigen Autoren als uneigentlich alteriert bewertet, da sie im phrygischen Modus leitereigen ist.

3 R. LOUIS/L. THUILLE: Harmonielehre, S. 216.

Eindringen der chromatischen Töne in das diatonische System

Musikstücke, die ausschließlich mit den Tönen einer diatonischen Tonleiter auskommen, sind in der Durmolltonalität relativ selten zu finden, denn das Aufnehmen chromatischer Töne bringt neue Farben, schärfere Konturen (z.B. durch Zwischen-dominantbildung), mehr Spannung und Gerichtetheit sowie weitere Klangräume ins

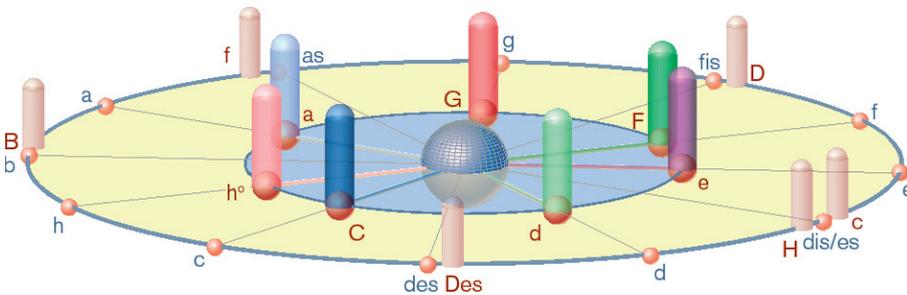
System. Da das Intervall des chromatischen Schrittes als natürlicher Halbtonschritt schon im diatonischen System enthalten ist, lag die Möglichkeit nahe, mehrere dieser stark strebenden und damit die Spannung steigernden Elemente in den Satz zu integrieren. Dadurch steht auf akkordischer Ebene nicht mehr nur die Akkordprogression als Bindemittel zur Verfügung, sondern daneben auch die Verbindung durch (zusätzliche) Leittöne. Die voranschreitende Chromatisierung, d.h. die Möglichkeit mit zwölf statt mit sieben Tönen Akkorde und Akkordverbindungen zu bilden, wurde auf harmonischem Gebiet zur wesentlichsten Entwicklungsebene der durmolltonalen Musik. Voraussetzung dafür war und blieb aber die innere Struktur der Diatonik. Die Hinzunahme der nicht der diatonischen Skala angehörigen Töne erfolgt (auch musikgeschichtlich) nach und nach auf mehreren Ebenen⁴, wobei der wohl wesentlichste Aspekt die **Durchdringung** bzw. **Durchmischung von Dur und Moll** war. Nach HEINRICH SCHENKER ist die Vermischung so groß, dass er eine Tonartbezeichnung wie z.B. C-Dur/Moll anregte. Die Vermischung entsteht wie in den Skalentönen ③, ⑥ und ⑦, den jeweiligen Terztönen von T, S und D. Sind dies kleine Intervalle, gehören sie zum Mollbereich, als große zum Durbereich⁵. Die Durchdringung von Dur und Moll erfolgt an verschiedenen harmonischen Ebenen:

→ Tonsysteme

- Die Subdominante wird in Dur gelegentlich vermollt, in Moll manchmal auch verdurt.
- Die Molldominante wird in der musikalischen Praxis fast immer verdurt (harmonisches Moll).
- Die »pikardische Terz« (= Durterz) am Schluss von Mollstücken war über lange Zeit übliche Praxis.
- Verwenden des Neapolitaners auch in Durstücken (ab dem 19. Jhdt.).
- Verwenden des verminderten Septakkordes in Dur (leitereigen nur auf der VII. Stufe/harm. Moll).
- Tendenz in Mollstücken in die parallele Durtonart auszuweichen.
- Doppel- und Zwischendominantbildungen aus leitereigenen Moll- oder verminderten Dreiklängen.

C-Dur:	T	Sp	Dp	S	D	Tp	D ⁷
	I	ii	iii	IV	V	vi	vii ^o
c-Moll:	t	(D ⁷)tP	tP	s	d	tG	(D)tP
	i	vii ^o /III	III	iv	v	VI	V/III

→ Intervalle



Die Darstellung zeigt die Erweiterung der diatonischen Ebene von C-Dur im inneren Kreis zu den Akkorden der chromatischen Ebene im äußeren Kreis. Die Säulen im inneren Kreis stellen die Akkorde auf den jeweiligen Stufen der Stammtonleiter dar. Ihre Einfärbung entspricht den im Buch verwendeten Farben: blau für die T, rot für die D und grün für die S. Die naheliegendsten Dreiklänge, die durch das Verwenden chromatischer Töne entstehen, sind bezogen auf C-Dur: F-, D-, C-, B, B^b und D^b (hellbraune Säulen am äußeren Kreis). Sie sind zusammen mit den sieben diatonischen Akkorden auf den Stammtönen (innerer Kreis) der **Akkordvorrat der chromatisch erweiterten C-Dur-Tonalität**.

⁴ Benannt wurden die die Diatonik erweiternden chromatischen Töne oft nach den charakteristischen (d.h. von Dur und Moll abweichenden) Intervallen der Kirchentonarten - in C-Dur: des - phrygische 2, fis - lydische 4, b - mixolydische 7; in c-Moll: a - dorische 6. → Tonsysteme

⁵ HEINRICH SCHENKER: Harmonielehre, S. 63 f.

In den folgenden Beispielen sind die jeweils neuen chromatischen Töne dunkelrot dargestellt, danach stehen die gängigsten Akkorde, die diese Töne enthalten. Die gewählte Reihenfolge der Erweiterungen dient primär der besseren Übersicht. Erst in zweiter Linie entsprechen sie ungefähr den tatsächlichen Entfernungen der alterierten Töne zur Stamntonleiter im Sinne der Musikgeschichte.

Dur

→ **Tonsysteme/Diatonik**

Aus der diatonischen C-Dur Tonleiter mit den sieben diatonischen Tönen wird durch verschiedene Erweiterungen die **chromatisch erweiterte Durtonalität**⁶. Die leitereigenen Skalentöne sind jeweils weiß, die chromatischen dunkelrot dargestellt.

C-Dur: D D^7 S $(\text{D}^7)\text{S}$ s s^6 s_6^6 D^v s^n s^N
 V/V V^7/V $\flat\text{VII}$ V^7/IV iv ii_6^6 ii_6^6 $\text{vii}_6^{\flat 7}$ $\flat\text{II}^6$ $\flat\text{II}$

- a) Ton **fis**: Ausweichung in die D mittels D oder D^7
- b) Ton **b**: Doppelsubdominantbildung bzw. tiefalterierte VII. Stufe ($\flat\text{VII}$. Stufe), Ausweichung in die S mittels deren D^7
- c) Ton **as**: Varianten (Vermollen) verschiedener Subdominantbildungen
- d) Ton **des**: Neapolitaner, verselbständigter Neapolitaner

C-Dur: t D^v $(\text{D}^7)\text{Sp}$ $(\text{D})\text{Tg}$ $\text{D}^{5<}$ $(\text{D}^{5<})\text{S}$ $(\text{D}^7)\text{Tp}$
 i $\text{vii}_6^{\flat 7}/\text{V}$ V^7/ii V/iii V^{55} V^{55}/IV V^7/vi

- e) Ton **es**: Variantenwechsel, verminderter Septakkord (doppeldominantisch)
- f) Ton **cis**: Zwischendominante für die Sp bzw. II. Stufe
- g) Ton **dis**: Zwischendominante für Tg/Dp bzw. III. Stufe, alterierte Dominante
- h) Ton **gis**: Zwischendominante mit $\#_5$ für die S, ZwD für die Tp bzw. VI. Stufe

Moll

Aus der diatonischen c-Moll Tonleiter mit sieben diatonischen und zwei (fest) integrierten chromatischen Tönen (Bspe. a und b) wird durch verschiedene Erweiterungen die **chromatisch erweiterte Molltonalität**. Die pikardische Terz ist, da sie fast ausschließlich im Schlussakkord vorkommt, nicht in die Skala aufgenommen.

c-Moll: S D D^7 D^v s^n s D D^v T
 IV V V^7 $\text{vii}_6^{\flat 7}$ $\flat\text{II}^6$ $\flat\text{vii}$ V/V $\text{vii}_6^{\flat 7}/\text{V}$ I

- a) Ton **a**: Variantbildung der Subdominante
- b) Ton **h**: Durdominante, Dominantseptakkord, verminderter Septakkord
- c) Ton **des**: Neapolitaner, Moll-Doppelsubdominante
- d) Ton **fis**: D und verminderter Septakkord der D (in Moll seltener verwendet)
- e) Ton **e**: verdurte Tonika (meist am Schluss als pikardische Terz)

⁶ CLAUS GANTER: Die dur-molltonale Harmonik, III. Teil, S. 4 ff.

Klangfolge mit chromatischen Erweiterungen

Die chromatischen Erweiterungen sind dunkelrot gefärbt. Der dritte Akkord - eine Sp mit 3 im Bass - ist an sich funktional eine S⁶. Da der verminderte Septakkord davor aber am Leitton zur II. Stufe (cis-e-g-b) gebildet ist, muss diese danach folgen.

C-Dur: T (D^v) Sp sⁿ (D^v) D⁴ (D^v) Tp (D) S₃⁶ D₅⁷ D₇^{6>-5} T
 I vii₀^{b7}/ii ii⁶ bII⁶ vii₀^{b7}/V V⁴ vii₀^{b7}/vi vi V²/IV ii₃⁴ Fr₃⁴ V₇^{b6-5} I

■ Melodische Chromatik

Unterschieden wird zwischen dem chromatischen Halbtonschritt wie z.B. c - cis und dem diatonischen Halbtonschritt wie z.B. cis - d (in D-Dur).

- Passagen/Figuren (meist Solo oder über liegendem Akkord); die dabei häufig verwendete »chromatische Tonleiter« besteht aus sieben diatonischen und fünf chromatischen Tönen⁷, d.h. es erklingen alle zwölf Halböne innerhalb der Oktav.
- Auskomponierte Stufen, Zwischenfunktionen - meist bleibt die diatonische Zuordnung bestehen.
- Alterierte harmoniefremde Töne (chromatische Nebennoten).

■ Harmonisch-funktionelle Chromatik

Zu den zwei tonartdefinierenden Leitönen (Halbtonschritten) kommen zusätzliche künstliche Leitöne durch Alterieren von Akkordtönen (z.B. an der Dominante innerhalb der Kadenz) hinzu⁸. So entsteht eine Fülle chromatisch veränderter - d.h. alterierter Akkorde.

→ **Alterierte Akkorde**

Symbolik durch Chromatik

Eine der wesentlichsten Erscheinungen wird die innerhalb eines Tetrachordes fallende chromatische Linie (meist im Bass) - der »Lamentobass«. Dieses Modell (auch »Topos«) blieb über lange Zeit ein fester Bestandteil der Bassführung bzw. Vorlage in Variationswerken (auch: »Ground« oder »Ciaccona-Bass«).

→ **Harmonische Symbolik**

Gleichzeitig wurde der (chromatische) Quartfall bzw. Quartgang als »Passus duriusculus« zur rhetorischen Figur mit negativer Bedeutungsebene wie z.B. Tod, Verzweiflung, aber auch mit belehrender und aufzeigender Bedeutung.

Beginn der Lamento-Arie der Dido aus HENRY PURCELLS Oper »Dido und Aeneas«. Im Bass farbig gekennzeichnet ist der chromatische Quartfall.

Einzelaspekte zur Chromatik

Erklingt eine Tonstufe in einer Stimme und danach deren Alteration (= chromatische Veränderung) in einer anderen, entsteht ein Querstand. → **Stimmführung**

Chromatische Töne entstehen hauptsächlich durch Zwischendominanten. Dieser Vorgang erzeugt Ausweichungen. → **Kadenzweiterungen, Modulation**

Die musikalische Orthographie wird mit zunehmender Chromatik differenzierter und damit auch schwieriger. → **Musikalische Orthographie**

Chromatische (Leit)Töne verlangen stufenweise Auflösung in der von ihnen angestrebten Richtung. Bei mehrfachen (gleichzeitigen) chromatischen Vorhalten wird die Klang- bzw. Funktionsklarheit in Frage gestellt. Es entstehen chromatische Vorhaltsakkorde V, Wechselharmonien W, Durchgangsakkorde Dg oder allgemein Nebenakkorde Na.

⁷ Man kann auch von zehn chromatischen Tönen (fünf is-Werte und fünf enharmonisch verwechselte es-Werte bzw. umgekehrt) ausgehen.

⁸ GUSTAV GÜLDENSTEIN erklärt die chromatische Erweiterung, indem er zu jedem Ton des Stammtonikaakkordes einen oberen und unteren Leitton hinzufügt (Theorie der Tonart, S. 63).



C-Dur: T

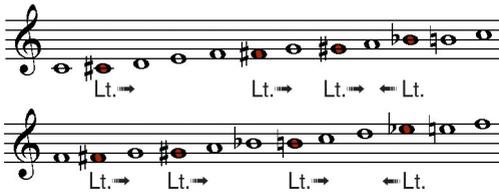
Fis-Dur:	D ₇	T ₃
	V ²	I ⁶

→ Tonsysteme/Modi

Chromatische Rückung bedeutet das Versetzen eines Durdreiklanges im Halbtonabstand mit meist gleichzeitiger Gegenbewegung im Bass. Dabei entsteht ein D⁷ in dritter Umkehrung. Eingesetzt wurde sie zunächst als Modulationsmittel, später aus rein klanglichen Gründen. Verbreitet ist in diesem Zusammenhang das chromatische Rücken von verminderten Septakkorden. → **Modulation/chromatisch**

Historischer Überblick

- Bei den Griechen hat der Begriff eine völlig andere Bedeutung; Chromatik ist hier Zwischenstufe - das jüngere »farbige« Tongeschlecht zwischen Enharmonik und Diatonik. → **Theorien/Exkurs: Tonnamen**
- Erst im 15. Jhd. wird eine vollständige chromatische Skala im heutigen Sinne erreicht. Im 16. Jhd. nennt man »chromatisch« Stücke mit Vorzeichen (FRANCISCO SALINAS (1512-1590)). Die Chromatisierung der Modi bedeutete zugleich deren Ende, denn sie verloren damit ihre Charakteristik und wurden zugunsten von Dur und Moll aufgegeben.
- Ausdruckschromatik (als noch primär melodisches Phänomen) ist erstmals in den Madrigalen von NICOLA VICENTINO (1511-1576), LUCA MARENZIO (~1550-1599), GESUALDO DA VENOSA (~1560-1613) und in den Werken von CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643) wesentliches Gestaltungsmittel. Mit im Spiel waren bei dieser »Chromatisierung« Einflüsse aus dem Humanismus, die eine Neuformierung der antiken griechischen Tongeschlechter anstrebten.⁹
- Um 1600 wird die Chromatik als Kennzeichen des »neuen Stils« bedeutend, indem man sich in weltlichen Werken vom »alten Stil« - den vornehmlich auf die Diatonik beschränkten Kirchentönen - absetzt.



»Cantus durus«

»Cantus mollis«

Bildet man auf der C-Skala und auf der F-Skala die entsprechenden Leitöne, entsteht jeweils eine fast vollständige (elftönige) chromatische Skala, die der Situation dieser Zeit entspricht. Die Verwendung der alterierten Töne blieb aber v.a. auf Klauselbildungen beschränkt.

- Im Spätbarock ist die chromatische Durchdringung des Satzes bereits Selbstverständnis.



J. S. BACH: Wohltemperiertes Klavier Bd.2, Präludium a-Moll, No.20, T. 1

Der 1. Takt dieses Präludiums enthält alle zwölf chromatischen Töne. Sie sind bezogen auf den Ton a durchnummeriert: **a h c d e f g b cis dis fis gis**

- Ab der Wr. Klassik gewinnt die (schon größtenteils akkordische und damit funktionale) Alterationschromatik immer mehr an Bedeutung, ist aber immer noch bewusst gestaltete Ausnahme mit meist deutlich inhaltlichem oder textmalerischem Bezug.
- Chromatik entwickelte sich im 19. Jhd. aus dem Prinzip der Alteration von diatonischen Melodie- und Akkordstrukturen, denn die Grundstruktur blieb diatonisch, obwohl der ganze zwölf-tönig-chromatische Tonvorrat ausgeschöpft wurde. Ziel dieser Praxis war die Erhöhung der Spannung durch Schaffung möglichst vieler Leittonbeziehungen bei der Verbindung von Akkorden. Eine linear-melodische Chromatisierung entstand nach Wiederentdeckung von

⁹ RIEMANN Musiklexikon: Artikel Diatonik

J.S. BACHs Musik durch F. MENDELSSOHN und R. SCHUMANN um 1830. Dabei wurden in einem (für diese Zeit typisch) akkordisch gedachten Satz chromatische Durchgänge in einzelnen Stimmen mittels Alterationen geschaffen. Diese neue (alte) Linearität nennt man Scheinpolyphonie.

Treten chromatische Töne frei ein (auch: chromatische Vorhalte), nennt man sie (freie) Leittoneneinstellungen. Beide Techniken werden besonders zu Stilmerkmalen von F. CHOPIN. L. SPOHR (1784-1859) arbeitet besonders mit chromatisch geführten Mittelstimmen und ist diesbezüglich Vorläufer für R. WAGNER¹⁰.

Damit wird ab Mitte des 19. Jhdts. der Tonikabezugsrahmen immer weiter, die Zunahme an Mehrdeutigkeit verschleiert das tonale Zentrum, stellt im weiteren die Tonart und damit die Tonalität als solche infrage und führt als letzte Konsequenz zur deren Auflösung.

Als Gegenargument, das bis in die achtziger Jahre des 19. Jhdts. galt, ließe sich anführen, dass das System der durmolltonalen Musik so stark im Bewusstsein der Schaffenden wie der Rezipienten verankert war, dass selbst die völlige Chromatisierung - d.h. das durchgehende Verwenden aller zwölf Halbtonschritte - keine Gefährdung oder Infragestellung der Tonalität selbst bedeuteten.

Für F. LISZT ist die Chromatik schon so selbstverständlich, dass sie zum Mittel technischer Virtuosität wird.

Auch der Satz von R. WAGNER ist durch permanente Chromatik gekennzeichnet - sowohl im Akkordischen als auch in der extrem subjektivierten Melodiegestaltung.

- Seit dem Aufgeben der Tonalität nach 1900, d.h. der Absolut- bzw. Gleichsetzung aller zwölf chromatischen Halböne ohne Bezug auf ein Zentrum hat der Begriff Chromatik abermals eine Sinnwandlung durchgemacht. In der »Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« werden auch die (vormals) Stammtöne mit Vorzeichen versehen, um die Gleichrangigkeit zwischen b_c , h_c und $\#c$ anzuzeigen.
- In der seriellen Musik wird der Begriff »Chromatik« im übertragenen Sinn auch auf Dauernwerte und auf die Dynamik angewandt, indem durchgehende Werteskalen von z.B. zwölf Dauernwerten (meist durch Addition eines kleinen Notenwertes) und zwölf dynamischen Werten [vom ppp bis zum fff]) erzeugt werden.

→ Tonalitätsauflösung



→ Harmonische Strukturen im 20. Jhd.

Chromasma

Das Chromasma ist eine Figur aus dem Gebiet der harmonikalen Grundlagenforschung¹¹. Aufgezeigt werden soll die mathematische und logische Dichte des Tonsystems.

12 x 12 chromatische Skalen

fette Buchstaben = chromatische Reihen (längs und quer)

- = Zeugertonlinie(n) diagonal
- = Ganztonleiter(n) diagonal
- = diatonische Skalen

c	h	ais	a	gis	g	fis	f	e	dis	d	cis
cis	c	h	ais	a	gis	g	fis	f	e	dis	d
d	cis	c	h	ais	a	gis	g	fis	f	e	dis
dis	d	cis	c	h	ais	a	gis	g	fis	f	e
e	dis	d	cis	c	h	ais	a	gis	g	fis	f
f	e	dis	d	cis	c	h	ais	a	gis	g	fis
fis	f	e	dis	d	cis	c	h	ais	a	gis	g
g	fis	f	e	dis	d	cis	c	h	ais	a	gis
gis	g	fis	f	e	dis	d	cis	c	h	ais	a
a	gis	g	fis	f	e	dis	d	cis	c	h	ais
ais	a	gis	g	fis	f	e	dis	d	cis	c	h
h	ais	a	gis	g	fis	f	e	dis	d	cis	c

¹⁰ HANS ENGEL: Art. Diatonik-Chromatik-Enharmonik, in MGG I, Bd. 3, S. 421

¹¹ Vorlesungsmitschrift »Harmonikale Grundlagenforschung«, RUDOLF HAASE, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, 1982

Tonartencharakteristik

auch: Toncharakter, Tonartensymbolik, Ausdruck bzw. Gehalt von Tonarten

Im ebenso umfangreichen wie undurchdringlichen Gebiet der Tonartencharakteristik überlagern einander historisch gesicherte Quellen, wahrscheinliche Begründungen und reine Spekulationen.

Die Wahl einer bestimmten Tonart war und ist für Komponisten von erheblicher Bedeutung,¹ sodass für den Interpreten oder den Unterrichtenden Kenntnis darüber im allgemeinen und in Bezug auf einen bestimmten Komponisten ein wichtiger Aspekt zum Erschließen oder Vermitteln eines Werkes darstellt. Gründe für die Wahl einer bestimmten Tonart sind: die verwendeten Instrumente, der Stimmumfang für den Gesang bzw. Instrumente mit stark eingeschränktem Tonumfang, individuelle Gewohnheiten, die symbolische und die klangliche Ebene.

Einen eindeutigen Bezug zwischen Tonart und fest definiertem Charakter kann und soll es nicht geben, ebensowenig wie es nur eine Interpretation oder nur eine Methode der Analyse geben kann. Für jedes Beispiel finden sich daher unzählige Gegenbeispiele, jede Quelle lässt sich durch eine andere infrage stellen. Dennoch wurden von den meisten Komponisten bestimmte Tonarten als Teil der semantisch-inhaltlichen Gestaltung und der angestrebten Stimmung bzw. des Affektes bewusst eingesetzt.

Verschiedene Quellen

▫ Schon die Griechen schrieben der Musik eine große Wirkung auf die Seele des Menschen zu und benutzten bestimmte Tonarten, um auf bestimmte Gruppen (Zöglinge, Krieger, Knaben, ...) einzuwirken (»Ethoslehre«).

▫ Die Kirchentonarten haben z.T. die Tradition der griechischen Bedeutungen übernommen, obwohl bei der Überlieferung der Namen der Modi viele falsche Bezüge mit ins Spiel kamen. Die Dur-Moll-Tonarten selbst wurden als Nachfolger der Modi wiederum von deren Charakter mitgeprägt, denn es gibt weitgehende Übereinstimmungen zwischen G. ZARLINOS Kennzeichnung von C-Ionisch, D-Dorisch, E-Phrygisch usw. und J. MATTHESONS Beschreibung von C-Dur, d-Moll, e-Moll, ...

So wird der wilde, ekstatische phrygische Modus der Griechen zum heftigen, kämpferischen, wütenden und traurigen 3. Ton (Phrygisch) des Mittelalters und schließlich zum schreienden und klagenden e-Moll bzw. zum feurigen, brennenden E-Dur.

Auch den vier Temperamenten werden im MA Modi zugeordnet: phlegmatisch - dem dorischen Modus, choleric - dem phrygischen, sanguinisch - dem lydischen und melancholisch - dem mixolydischen Modus. Selbst mit den drei Hexachordtypen wurden Charaktere assoziiert: ein harter und kühner Charakter mit dem »cantus durus«, ein weichlich fürchtbarer mit dem »cantus mollis« und ein mittelmäßiger mit dem »cantus naturalis«. → **Theorien/Exkurs: Tonnamen**

▫ In den terzenorientierten mitteltonigen Stimmungen hatten Tonarten - aufgrund einer für jede Tonart unterschiedlichen Intervallintonation - messbar verschiedene Charaktere. Nimmt man den Ton c als Ausgangsbasis der Stimmung, werden Tonarten, je weiter sie von C-Dur entfernt sind (in Quintenzirkelgraden), in ihrem Klang und Toncharakter rau, scharf und unrund (d.h. »verstimmt«). Dies führte dazu, dass einige Theoretiker in ihren Werken Tabellen mit der Charakteristik von Tonarten anführten, welche wiederum Einfluss auf nachfolgende Komponistengenerationen hatten. Viele der bedeutenden Quellen, die für die Zeit der durmolltonalen Musik relevant sind, gehen von ungleichstufigen Tonartstrukturen aus (J. MATTHESON, D. SCHUBART, G. VÖGLER u.a.).² JOHANN GEORG SULZER vertritt in seinem Buch »Allgemeine Theorie der schönen Künste«, Leipzig 1773-75 die Ansicht, dass durch die Kirnbergersche Temperatur »jede von den Tonarten ihre Art hat, sodaß ein geschickter Tonsetzer den Ton aussuchen kann, der sich in besondern Fällen für seinen Ausdruck am besten schicket« ...³

→ **Stimmungen**

▫ Sobald eine große Komposition mit eindeutiger Thematik geschrieben war, wurde deren Tonart zu einem Symbol für ebendiesen Charakter. Somit war mit der 5. Sinfonie BEETHOVENS in c-Moll das (tragische) Schicksal des Menschen mit dieser

→ **Tonsysteme/Diatonik/Modi**

1 Die Tonartencharakteristik war für BEETHOVEN so selbstverständlich wie die von LAPLACE bewiesene »Sonnens- und Mondeinwirkung auf Ebbe und Fluth des Meeres«, überliefert BEETHOVENS Sekretär A. SCHINDLER: L. v. Beethoven, Münster 1860. Bekannt sind auch die kritischen Äußerungen etwa von L. v. BEETHOVEN oder R. SCHUMANN, wenn es um das Transponieren ihrer Werke ging.

2 Der Musiktheoretiker G. WEBER hat die Anhänger der Tonartencharakteristik dahingehend belehrt, dass die Unterschiede lediglich durch die immer noch herrschende mitteltonige Temperatur zustande kämen, also rein äußerlicher Art seien.

3 W. DUPONT: Geschichte der musikalischen Temperaturen, S. 106

Tonart verknüpft. Besonders die Tonarten aus Opernarien bzw. Opernszenen eignen sich für Zuordnungen, da Handlung, Bezug und Text meist eindeutig sind. So fällt MOZARTS Vorliebe für die Tonarten Es-Dur und A-Dur im Zusammenhang mit Liebesbezeugungen auf.

▫ Praktische Überlegungen haben Musik, die der Unterhaltung im Freien oder der Untermauerung bei festlichen Anlässen diene, Tonarten gegeben, die auf die zu verwendenden Instrumente Rücksicht nahmen: Hörner (Jagd, Wald, Natur, ...) in *b*-Tonarten wie F-Dur, B-Dur u.a., Trompeten (Festliches) in *#*-Tonarten wie D-Dur oder G-Dur. Streicher klingen, wenn sie Leersaiten verwenden können, kräftiger und entfalten eine höhere Klangbreite. Deshalb wurden im 17. und 18. Jhd. Orchesterstücke, die pompöse Größe darstellen wollten, bevorzugt in D-Dur geschrieben.⁴ Es gibt aber auch rückwirkend einen Einfluss der verwendeten Instrumente auf die Beschreibung der Tonartencharakteristik. So klingt J. MATTHESONS Beschreibung des D-Dur vom Klang der Trompete, E-Dur von den bei Trauermusiken verwendeten gestopften Trompeten (diese klingen sanfter und um einen Ton höher [e statt d]) beeinflusst.⁵

▫ Der Ton »d« wurde als der einzig symmetrische Ton des Tonsystems (gut ersichtlich an der Tastatur - der Ton **gis/as** fällt aufgrund der Stimmungsproblematik weg) zum Zentralton - verbunden mit dem Charakter des Erhabenen, Ursprünglichen.⁶ Die Tonarten D-Dur und v.a. d-Moll bzw. D-Dorisch haben die Bedeutung des Transzendenten, des Verbindens der dies- und jenseitigen Welt. Viele große (und oftmals »letzte«) Kompositionen sind in diesen Tonarten geschrieben (BACHS »Kunst der Fuge«, MOZARTS »Requiem«, BEETHOVENS »Neunte«, BRUCKNERS »Neunte«, MAHLERS »Neunte« usw.).

▫ Der musikalischen Darstellung des Wassers kommt oftmals der Ton »d« zu. So rauschen die Wellen in MENDELSSOHNs »Hebriden-Ouvertüre« in D-Dur, das Meer in HAYDNs »Schöpfung« und in WAGNERS »Holländer« in d-Moll.

▫ Seit dem 16. Jhd. wird die Durterz als lebhaft und heiter, die Mollterz als sanft und traurig empfunden (RAMEAU), der Durdreiklang heiter, der Molldreiklang traurig (ZARLINO). Die Helligkeit der *#*-Tonarten bzw. die Dunkelheit der *b*-Tonarten entstammt der Vorstellung, dass *#*-Töne vom »neutralen« C-Dur aus nach oben gerichtet sind, *b*-Töne entsprechend nach unten weisen. Dem entspricht die Darstellung der Tonarten auf einer Quintengeraden.

▫ Über viele Jhdte. werden *#*-Vorzeichen mit der Nachsilbe »durum« (z.B. **fis** = **f**-durum [hartes **f**]) benannt. Deren Wirkung ist schärfend, verhärtend. *b*-Vorzeichen (die Nachsilbe »moll« steht für weich - z.B. **es** = **e**-moll [weiches **e**]) haben eine gegenteilige, d.h. eintrübende und mildernde Wirkung. J.-J. ROUSSEAU charakterisiert Dur-*#*-Tonarten als fröhlich, strahlend, Dur-*b*-Tonarten als majestätisch und ernst. Moll-*b*-Tonarten nennt er rührend, sanft, finster und schmerzvoll. DANIEL SCHUBART: »Jeder Ton ist entweder gefärbt oder nicht gefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte, melancholische Gefühle mit *Be*-Tönen; wilde und starke Leidenschaften mit Kreuztönen.«⁷

▫ Aufgrund der zentralen Rolle und Bedeutung des »neutralen« C-Dur, als dem Ausgangspunkt der Tonarten, wurden Entfernungen von Tonarten zu C-Dur nicht nur unter dem Aspekt von Quintenzirkelgraden bzw. der Anzahl der Vorzeichen betrachtet, sondern auch rein örtlich als Entfernung des Grundtones der Tonart zum **c**.⁸

▫ Tonarten mit wenigen Generalvorzeichen erscheinen einfacher (zu lesen und zu spielen), Tonarten mit vielen Vorzeichen komplizierter. R. SCHUMANN ordnet einfacheren Empfindungen einfachere Tonarten zu, zusammengesetzten Gefühlen fremde, vom Ohr seltener gehörte Tonarten. Das »ungeschminkte« vorzeichenfreie C-Dur ist die einfachste Tonart.

▫ Den polaren Gegensatz zwischen Dur und Moll sieht R. SCHUMANN als männlich, handelnd für Dur und weiblich, leidend für Moll. »Jenes ist das handelnde, maennliche Princip, dieses das leidende, weibliche.«⁹

▫ Einzelne Komponisten entwickeln in ihrem Werk eine immer wiederkehrende Übereinstimmung zwischen einer bestimmten Tonart, Taktart, dem Affektgehalt,

→ Stimmungen

→ Quintenzirkel

⁴ E. SCHMITZ: Harmonielehre, S. 208

⁵ W. AUHAGEN: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jhdts., S. 34

⁶ H. H. EGGBRECHT: Bachs Kunst der Fuge, S. 42 ff.

⁷ C. F. D. SCHUBART: Ästhetik der Tonkunst, S. 261

⁸ H. KELLER: Domenico Scarlatti, S. 76

⁹ R. SCHUMANN: Charakteristik der Tonarten. In: H. SIMON (Hrsg.), Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von R. Schumann, Bd. 1, S. 129 f.

Tempo und Thementypus. Beispiele dafür sind u.a. BEETHOVENS c-Moll, MOZARTS d-Moll, J. S. BACHS h-Moll.

- Die effektive Tonhöhe ist mitentscheidend für den Klang, den Spannungsgrad und damit den Charakter eines Stückes. Transpositionen in die \flat -Tonarten wirken weicher, diffuser, verschleierter, solche in \sharp -Tonarten schärfer, heller, klarer als eine angenommene »neutrale« Ausgangstonart.
- \flat -Vorzeichen evozieren allgemein düstere Farben, \sharp -Vorzeichen grelle Farben.
- Der Einfluss der Spieltechnik - Fingersätze und Handstellung (Ober- bzw. Untertasten) bei Tasteninstrumenten, Verwenden von Leersaiten bei Streichinstrumenten, Überblasen und Naturtöne bei Blasinstrumenten - bewirkt eine veränderte Spielbarkeit verschiedener Tonarten und damit veränderte Charaktereigenschaften.

In der **Geschichte der Tonartencharakteristik** lassen sich mehrere Standpunkte unterscheiden:¹⁰

1. Die überwiegende Zahl der Musikschriftsteller und Komponisten steht positiv zur Tonartencharakteristik.
 - 1.1 Einige Autoren begründen deren Vorhandensein nicht, sondern sehen sie allein schon durch die musikalische Praxis erwiesen. Meist wird dann dem einzelnen je nach Temperament eine unterschiedliche Wahrnehmung der Tonarten zugestanden: M. A. CHARPENTIER (1636-1704), J.-J. ROUSSEAU (~1644-1700), L. CHR. MIZLER (1711-1778), F. D. SCHUBART (1739-1791), E. T. A. HOFFMANN (1776-1822).
 - 1.2 Von vielen Autoren wurden Begründungen für das Bestehen der Tonartencharakteristik versucht. Die wichtigsten davon sind:
 - a) Temperatur - v.a. bei ungleichschwebenden Stimmungen: J. MATTHESON (1681-1764), J. PH. RAMEAU (1683-1764), J.-J. ROUSSEAU (1712-1778), J. PH. KIRNBERGER (1721-1783).
 - b) Generalvorzeichen (\sharp -Tonarten/ \flat -Tonarten) entsprechend der Anordnung im Quintenzirkel: J.-J. ROUSSEAU, F. G. HAND (1786-1851), R. SCHUMANN.
 - c) Strukturen der Tonalität (dynamische Tonartencharakteristik bedingt durch das entsprechende Umfeld der Akkorde bzw. Tonarten - Modulationen in dominantische Richtung bewirken eine Zunahme an Helligkeit, Steigen, Spannungsanstieg; solche in subdominantische Richtung bewirken eine Eintrübung, ein Fallen, einen Spannungsverlust): J. PH. RAMEAU, G. J. VOGLER (1749-1814), J. H. KNECHT (1752-1817).
 - d) Instrumentenbedingte Gründe (leere Saiten, Fingersätze, Ober- bzw. Untertasten, Naturtöne u.a.): C. F. ENDTER (1728-1793), F. G. HAND, G. J. VOGLER, H. BERLIOZ (1803-1869).
 - e) Reinheit bzw. Verstimtheit der gr.3 oder kl.3: J. PH. RAMEAU.
 - f) Effektive Höhenlage der Grundtöne: J. MATTHESON, F. W. MARPURG (1718-1795), J. H. KNECHT.
 - g) Sinnesempfindungen (Assoziationspsychologie) - z.B. bei einer entsprechenden Tonart in Relation zum »neutralen« C-Dur: F. L. BÜHRLIN (1777-1850), C. L. SEIDEL (1788-1844).
 - h) Physiologische Grundlagen der Tonbildung (Obertöne, Schwebungen, Kombinationstöne): H. v. HELMHOLTZ (1821-1894).
2. Einige Autoren lehnen (mit Ausnahme der Höhenlage der Tonart und dem grundsätzlichen Dur-Moll-Unterschied) das Vorhandensein spezifischer Charakterunterschiede von Tonarten generell ab: G. W. FINK (1783-1864), M. HAUPTMANN (1792-1868), H. A. KÖSTLIN (1846-1907), O. BÄHR (1817-1895), A. REISER (1840-1904).

¹⁰ W. AUHAGEN: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jhdts.

Die Tatsache, dass die überwiegende Mehrheit der Komponisten zw. 1600 und 1900 die Charakteristik der einzelnen Tonarten mit dem affektiven, semantischen und symbolischen Ausdruck ihrer Kompositionen verknüpfte, macht die Frage, ob ein Interpret oder Hörer der Gegenwart eine Tonartencharakteristik für real vorhanden

oder für eingebildet hält, bedeutungslos, die Beschäftigung mit diesem Thema unumgänglich.

Die in der folgenden Tabelle angeführten Autoren: SCHUBART, MATTHESON und VÖGLER nehmen für ihre Charakterisierung der Tonarten ungleichstufige Temperaturen an, wodurch eine »objektive« Grundlage durch verschieden große Intervalle gegeben ist.

Autor	
1.	HECTOR BERLIOZ (1803-1869)/RICHARD STRAUSS: »Instrumentationslehre« 1844/1904; Klangcharakter der Tonarten bei der Violine, S. 61
2.	CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART: »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst« (1784 einem Mitgefangenen durch eine Wandritze diktiert, erschienen 1806 in Wien)
3.	JOHANN MATTHESON: »Der vollkommene Capellmeister« 1739, »Das Neu-Eröffnete Orchestre« 1713
4.	HUGO RIEMANN: »Katechismus der Fugen-Komposition - Analysen von J. S. Bach's Wohltemperiertem Klavier und Kunst der Fuge« 2. Auflage 1906
5.	FERDINAND GOTTHELF HAND (1786-1851): »Ästhetik der Tonkunst« Erster Theil, Leipzig 1837 ¹¹
6.	GEORG JOSEPH VÖGLER: »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule« 1. Jhg., Mannheim 1778, Art. »Ausdruck (musikalisch)« in: Deutsche Encyclopaedie oder Allgemeines Real=Woerterbuch aller Kuens- te und Wissenschaften, Zweyter Band, Frankfurt am Main 1779, »Choral=System«, Kopenhagen 1800
Tonart	
Bedeutung (die Beschreibungen sind den Originalvorlagen entsprechend zitiert; tw. gekürzt)	
Durtonarten	
C	1. ernst, aber dumpf und trübe 2. ist ganz rein. Sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache 3. ziemlich rüde, frech, aber auch, wo man der Freude ihren Lauf läßt; auch charmant und tendre 5. spricht das Menschliche im Gefühl rein und sicher aus, Lebensfrohsinn, allgemeine Tonart 6. pure Wasserarien, lautere Gegenstände
Cis	1. weniger trübe und hervorstechender 4. Heiße Hochsommerstimmung: dieses Blitzen, Flirren und Flimmern ist aus dem Geist dieser Tonart erfunden 5 eignet sich für das Excentrische
Des	1. majestätisch 2. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassieren. - Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen. 4. verschleiert, weich 5. pathetisch, Selbstvertrauen; zur Darstellung hoher Schönheit, Pracht, glanzvoll
D	1. heiter, lärmend, etwas gewöhnlich 2. Der Ton des Triumphs, des Hallelujas, des Kriegsgeschreis, des Siegesjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge und himmelaufauchenden Chöre in diesen Ton. 3. Von Natur etwas scharff und eigensinnig, und zum Lermen, lustigen kriegerischen und aufmunternden Sachen wohl am allerbequemsten. Wenn aber Flöthe und Violine dominieren, so kann auch dieser harte Ton gar artige und fremde Anleitung zu delicaten Sachen geben. 5. zauberische Lichthelle, ruhige Bewegung, klarer Blick aufs Leben 6. Heldenataten, freudige Lobgesänge, aufbrausende Munterkeit, wirft Feuer in die Herzen, Belebung des Körpers, Donner
Dis	1. dumpf
Es	1. majestätisch, ziemlich hellklingend, sanft, ernst 2. der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine 3 ^b die heilige Trias ausdrückend. 3. Es-Dur hat viel Pathetisches an sich, will mit nichts als ernsthaften und dabey plaintiven Sachen gerne zu tun haben, ... die Üppigkeit aber nicht gestatten. 4. Kraft mit Ernst und Würde gepaart 5. vieldeutigste Tonart, männliche Tonart (im Vergleich zum weiblichen E-Dur), kräftiger Aufruf, Ermuthigung 6. Nacht
E	1. glänzend, prachtvoll, edel 2. Lautes Aufauchzen, lachende Freude und noch nicht ganzer, voller Genuß liegt in E-Dur. 3. Drucket eine Verzweiflungsvolle, oder gantz tödtliche Traurigkeit unvergleichlich wohl aus; es ist vor extrem Verliebte. Hülf- und Hoffnungslosen 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. 4. Tonart des satten Grüns, des voll entwickelten Frühlings 5. eine der hellsten Farben ... vergleichbar mit brennendem Gelb, Jubel, das Feierliche in höchster Potenz, aber auch Schrecken und Abscheu 6. Feuer, Heftigkeit durchdringlicher Flammen

¹¹ zit. nach W. AUHAGEN: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jhdts., S. 126 ff.

F	1. markig, kräftig
	2. Gefälligkeit und Ruhe
	3. F-Dur ist geeignet für die schönsten Sentiments von der Welt, Grossmuth, Standhaftigkeit, Liebe, oder was sonst in dem Tugend-Register obenansteht; ... und solches alles mit einer dermassen natürlichen Art und unvergleichlichen Facilité, daß gar kein Zwang dabey von nöthen ist.
	5. malt Frieden und Freude in vielfältiger Form: als leichter Scherz, guthmüthige Posse, kindliche Fröhlichkeit, Zufriedenheit mit der Welt, Ruhe eines genüghen Lebens, tröstende Liebe
	6. Meeresstille
Fis	1. glänzend, einschneidend
	3. noch fremder und entfernter als H-Dur
	5. heller als Ges, Genuß von Ruhe, trotzende Leidenschaft
Ges	1. weniger glänzend, zarter
	2. Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufatmen auf überstiegenen Hügeln, Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat liegt in allen Applikaturen dieses Tons.
G	1. ziemlich heiter, doch etwas gewöhnlich
	2. Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe, - mit einem Wort, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade ! daß er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit heutzutage so sehr vernachlässigt wird ...
	3. Der Ton hat viel insinuantes und redendes in sich, er brilliret dabey auch nicht wenig, und ist sowohl zu seriösen, als muntern Dingen, gar geschickt.
	4. Junger, frischer Frühling
	5. Innigkeit der Treue, ironische Spiele, Scherz
	6. munter - aber noch nicht aufbrausend, naiv, unschuldig, ländliches Vergnügen
Gis	1. dumpf, aber edel
As	1. sanft, verschleiert, sehr edel
	2. der Gräberton; Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.
	5. Aufgehen der Seele im Überirdischen, Ahnungen des Jenseits, Frieden Gottes, Sehnsucht, Unendlichkeit
	6. plutonisches Reich, schwarze Ideen
A	1. glänzend, vornehm, freudig
	2. Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit und Gottvertrauen.
	3. dieser Ton soll sehr angreifen, ob er gleich brilliret, und mehr zu klagenden und traurigen Passionen, als zu divertissements geneigt ist: insonderheit schicket er sich wohl zu Violin-Sachen
	4. hell und heiter
	5. Innigkeit, ruhige Hingabe, Reinheit des Glücks
	6. Feuer der verliebten, zärtlichen Leidenschaft, hellere Gegenden
B	1. edel, aber ohne Glanz
	2. heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen nach einer bessern Welt.
	3. Diese Tonart wäre sehr divertissent (= unterhaltsam) und prächtig, und behält dabey gerne etwas Modestes und kann demnach zugleich vor magnific und mignon passieren.
	5. offene, helle Tonart, glaubensvoller Aufblick, fröhlicher Jubel, ausgelassene Freude, muthvolle Kraft
	6. Dämmerung, Einsamkeit
H	1. edel, strahlend, hellklingend
	2. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wut, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und Unrast des Herzens liegt in seinem Gebiete.
	3. Welches eine widerwärtige, harte, gar unangenehme, und dabey etwas desperate Eigenschafften sich zu haben scheint, ist aber nicht sonderlich gebräuchlich.
	5. ein trotziges, seiner Kraft gewisses Selbstgefühl
Ces	1. edel, aber wenig hellklingend
Molltonarten	
c	1. düster, wenig hellklingend
	2. Liebeserklärung und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. - Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebestrunkenen Seele liegt in diesem Tone. Nahe Hoffnung der reinsten in C-Dur sich auflösenden Seligkeit.
	3. überaus lieblich, dabey auch triste, traurig
	4. Voll verhaltener Kraft, leidenschaftlich vibrierend, stille Wehmut
	5. Wehmuth, Trauer, Verlangen nach Trost, Grabgesang
cis	1. tragisch, hellklingend, vornehm
	2. Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielin des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis.
	4. Schwermütig, krankhaft, gereizt; zusammen mit gis-Moll etwas Metaphysisches, Transzendentes; ... d.h. sie sind weit weggerückt von der nüchternen Anschauungsweise des Alltagsmenschen und bewegen sich in Gebieten übersinnlicher Vorstellungen und idealer Empfindungen.
	5. Wehmuth, seufzende Sehnsucht, Innigkeit des Mitgefühls
des	1. düster, wenig hellklingend

d	1. kläglich, hellklingend, etwas gewöhnlich
	2. schwermütige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet
	3. etwas devotes, ruhiges, aber auch etwas grosses, angenehmes und zufriedenes; gottergeben, fromm, ruhig, devot, unterwürfig; ... dannhero derselbe in Kirchensachen die Andacht, im gemeinen Leben aber die Gemüths-Ruhe zu befördern capabel sey; wiewohl solches alles nichts hindert, daß man nicht auch was ergötzliches und fließendes mit succès aus diesem Ton setzen könne, und wird ein <i>b</i> vor den <i>d</i> Clavem gesetzt;
	5. Klage der beengten, aber nicht kraftlosen Brust, heftiger und herzzerreißender Schmerz;
dis	1. dumpf
	5. Schauer des Heiligen in der Seele (dis-Moll ist schärfer und greller als es-Moll)
es	1. sehr trübe und traurig
	2. Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermut, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens, atmet aus dem gräßlichen es-Moll. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr in diesem Tone.
e	4. tiefernst, voll erhabener Weihe
	1. schreiend, gewöhnlich
	2. Naive, weibliche, unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Tränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten in C-Dur sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton. Da er von Natur nur eine Farbe hat, so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiß gekleidet, mit einer rosaroten Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmut wieder in den Grundton C-Dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.
	3. schwerlich etwas lustiges ..., sehr pensiv, tiefdenkend betrübt und traurig machend, doch so, dass man sich dabey noch zu trösten hoffet; Etwas hurtiges mag wohl daraus gesetzt werden, aber das ist darum nicht gleich lustig
	4. blass, fahl
5. Unbestand der Dinge, Klage des Mitgefühls	
f	1. wenig hellklingend, düster, heftig
	2. tiefe Schwermut, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht
	3. scheint eine gelinde und gelassene, wie wohl dabey tiefe und schwehre, mit etwas Verzweiflung vergesellschaftete, tödtliche Hertzens-Angst vorzustellen, und ist über die massen beweglich. Er drücket eine Hülfflose Melancholie schön aus, und will dem Zuhörer bißweilen ein Grauen, oder Schauern verursachen.
	4. eine der schwermütigsten Tonarten, gesättigt mit tiefster Empfindung, ernst und nachdenklich, so in sich gekehrt;
	5. schauerliche Tonart, Trauer, tiefes Leid, Bangigkeit
fis	1. tragisch hellklingend, einschneidend
	2. Ein finsterner Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein, daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A-Dur oder nach der triumphierenden Seligkeit von D-Dur hin.
	3. Obgleich es zu einer grossen Betrübniß leitet, ist dieselbe doch meist languissant und verliebt, als lethal; Es hat sonst dieser Ton etwas abandonirtes, singulaires und misanthropisches an sich;
	5. ernster Ton, tobender Schmerz, herbe Unlust, Mismuth, bitterer Ernst, Groll
g	1. schwermütig, ziemlich hellklingend, sanft
	2. Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zeren an einem verunglückten Plane; mißmutiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte: Groll und Unlust
	3. Ist fast der allerschönste Ton, weil er eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet, dadurch er so wol zu zärtlichen, als erquickenden, so wol zu schnenden als vergnügen; mit kurtzen beydes zu mäßigen Klagen und temperirter Frölichkeit bequem und überaus flexibel ist
	5. Wehmuth und Freude, Schwermuth und Heiterkeit, Grazie, tragisch-sentimental, erhaben, geheimer Schmerz
gis	1. wenig hellklingend, traurig, vornehm
	2. Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt, schwerer Kampf; mit einem Wort, alles was mühsam durchringt, ist dieses Tons Farbe.
	4. eine metaphysische und transzendente Tonart, weggerückt von der nüchternen Anschauungsweise des Alltagsmenschen, das Gebiet übersinnlicher Vorstellungen und idealer Empfindungen.
as	1. sehr dumpf, traurig, aber edel
a	1. ziemlich hellklingend, sanft, traurig, edel
	2. Fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.
	3. (Seine) Natur ist etwas klagend, ehrbar und gelassen, ist zum Schlaff einladend, aber gar nicht unangenehm dabey. Sonst zu Clavier- und Instrumental-Sachen sonderlich geschickt. Soll einen prächtigen und ernsthaften Affect haben, so, daß er noch dabey zur Schmeicheley gelencket werden mag. Ja die Natur dieses Tons ist recht mäßig, und kan fast zu allerhand Gemüths-Bewegungen gebraucht werden. Ist dabey gelinde und über die massen süsse.
	5. Hingebung, Heiterkeit, Schmerz, Buße
b	1. düster, dumpf, rauh, aber edel
	2. Ein Sonderling, mehrentils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquieren gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord hallen in diesem Tone.
	4. tiefes Dunkel
	5. heftiger Seelenschmerz, Mangel inneren Friedens, Zerfallen in sich selbst, ironischer Hohn, boshafte Intrigue, mephistophelische Gefühle
h	1. sehr hellklingend, wild, herbe, heftig, unfreundlich
	2. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren oder Wimmern auszubrechen. Die Applikatur dieses Tons ist in allen Instrumenten ziemlich schwer. Deshalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigen gesetzt sind.
	3. Ist bizarre und unlustig und melancholisch, deswegen er auch selten zum Vorschein kommt; ... und mag solches vielleicht die Ursache seyn, warum ihn die Alten aus ihren Clöstern verbannet haben.
	5. weichste Tonart, Todtengesänge; im ironischen Hohn auch Töne der Hölle