



MORITZ HAUPTMANN

DIE NATUR DER HARMONIK UND DER METRIK ZUR THEORIE DER MUSIK

Mit einer Einleitung
zum E-Book
von Wilhelm Seidel

Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft
Basic Library for Musicology
Herausgegeben von / Edited by Herbert Schneider

Moritz Hauptmann

Die Natur
der Harmonik und der Metrik

Zur Theorie der Musik

Mit einer Einleitung zum E-Book
von Wilhelm Seidel



Olms

Hildesheim · Zürich · New York

2013

Das E-Book beruht auf:
Moritz Hauptmann. Die Natur der Harmonik und der Metrik.
Leipzig 1853. Reprint: Hildesheim 2002. XII/394 S.

Der Digitalisierung liegt das Exemplar der
Universitätsbibliothek Marburg zugrunde. Sign: XVI C 979m.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2013
Digitalisiert von [www.imageWare](http://www.imageWare.de).de, Bonn
www.olms.de
ISBN 978-3-487-42105-6

OLMS ONLINE MUSIK

Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft
Basic Library for Musicology
Herausgegeben von / Edited by
Herbert Schneider

Einleitung zum E-Book

von

Wilhelm Seidel

Moritz Hauptmann

Die Natur der Harmonik und Metrik

Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853

Der Autor: Hauptmann war ein solider Musiker, ein guter Lehrer und ein hochgeachteter Theoretiker. Und er war obendrein der Autor eines ansehnlichen Briefcorpus, in dem er sich als aufmerksamer Beobachter und scharfzüngiger Kritiker des ihn umgebenden Musiklebens zeigt. Geboren wurde er am 12. Oktober 1792 in Dresden. Der Vater war Architekt und riet dem Sohn, ihm nachzufolgen. Dieser zog indessen die Musik der Baukunst vor und nahm Unterricht im Klavier- und Violinspiel, in Musiktheorie und im Komponieren, zuletzt bei dem seit 1810 in Dresden tätigen Francesco Morlacchi und danach, 1811, ein Jahr bei Louis Spohr in Gotha. Viele Jahre lang verdiente er dann als Geiger sein Brot, kurze Zeit in Dresden und Wien, dann als Hauslehrer in St. Petersburg, Moskau

und Odessa. 1820 kehrte er nach Dresden zurück, wo er Weber und Meyerbeer kennenlernte. 1822 ging er nach Kassel und wurde Mitglied der von Spohr geleiteten kurfürstlichen Kapelle. Dort blieb er bis 1842. In Kassel begann er 1835 mit Franz Hauser, dem Sänger und Sammler Bachscher Autographe, zu korrespondieren. Dort besuchte ihn Felix Mendelssohn Bartholdy, als er auf dem Weg von Düsseldorf nach Leipzig war. Auf Mendelssohns Vorschlag wurde Hauptmann 1842 Thomaskantor in Leipzig und Professor für Musiktheorie und Komposition am dortigen, eben errichteten Konservatorium für Musik. Nach der Publikation seines Buches über *Die Natur der Harmonik und Metrik* wurde Hauptmann zu einer viel gefragten, einflussreichen musikalischen Autorität. Am 13. Januar 1868 ist er gestorben.

Das Hauptwerk: Hauptmanns Buch über *Die Natur der Harmonik und Metrik* ist 1853 in Leipzig erschienen. Ihm hat es Hauptmann zu verdanken, dass alle, die sich je darum bemüht haben, mit Hochachtung von ihm sprechen, wenn nicht mit Ehrfurcht zu ihm aufsehen. Sein Buch ist eine einzigartige Schrift: eine „Theorie strengster Observanz“,¹ gebunden an einen einzigen Grundsatz, geschrieben in einer Sprache, die über der Entwicklung ihres Grundsatzes Welt und Umwelt zu vergessen scheint. Kaum lesbar und doch achtungsgebietend.

Das Prinzip: Der Umgang mit dem Buch ist schwierig. Denn Hauptmann hat es, vielleicht in kluger Voraussicht, gemieden, dem Leser ausdrücklich mitzuteilen, worin sein Inhalt besteht, wie es zu verstehen ist und was er

¹ Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil Deutschland*, 2, S. 27 (Geschichte der Musiktheorie 11).

sich von ihm verspricht. In der Einleitung hat er das Prinzip exponiert, das seine Theorie bestimmt. Es lautet dort: Die „Richtigkeit, d. i. Vernünftigkeit der musikalischen Gestaltung hat zu ihrem Formationsgesetz die Einheit mit dem Gegensatze ihrer selbst und [mit] der Aufhebung dieses Gegensatzes: – die unmittelbare Einheit, die durch ein Moment der Entzweigung mit sich zu vermittelter Einheit übergeht. Dieser Process kann sich nur immer wiederholen an dem, was als unmittelbare Einheit gesetzt ist, oder als Resultat eines vorhergegangenen Processes gegeben wird.“ (8 f.) Und dabei beließ er es. Er verlor kein Wort darüber, wie die Formel zu verstehen ist und was sie besagt. Und so geschah, was wohl unvermeidlich war. Auch Leser, die nie eine philosophische Schrift in der Hand hatten (wenn nicht vor allem sie), dachten bei den Begriffen Einheit, Gegensatz und Vermittlung an Hegels Dialektik und glaubten, in Hauptmanns Buch eine Schrift vor sich zu haben, die die Lehre von der musikalischen Harmonik und Metrik philosophisch zurecht und aufgemacht hat. Alfred Richter, der Hauptmann persönlich gut kannte und hochschätzte, hielt „das berühmte Werk“ für „ein vollständiges System der spekulativen Harmonik“, das der Autor in „unnötiger Weise hinter der abstrusen Terminologie der Hegelschen Dialektik versteckt“ habe.² Oskar Paul, ein Schüler Hauptmanns, zog 1868 daraus die Konsequenz und machte aus der Theorie des Lehrers

² *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen eines Musikers*, hrsg. von Doris Mundus, Leipzig 2004, S. 278–295, bes. S. 281.

ein Lehrbuch der Harmonik ohne philosophische Ornamentation.³

Der Prinzipienstreit: Peter Rummenhüller war der erste, der das Ondit, Hauptmanns Theorie basierte auf Hegels Dialektik, ernst nahm und sie in deren Sinne zu verstehen suchte. Das Ergebnis teilte er 1963 in seiner Dissertation mit.⁴ Darüber ist er seitdem nicht hinausgekommen. Hauptmann – schrieb er kürzlich – dürfte der „erste und in dieser Konsequenz einzige Musiktheoretiker gewesen sein, der auf die große Philosophie der Zeit, den deutschen Idealismus, vornehmlich auf die Hegels, mit einem musiktheoretischen System reagiert hat.“⁵

Seit langem stößt indessen Rummenhüllers Umgang mit Hauptmanns Buch auf Widerspruch.⁶ Denn vieles, wenn

³ Das Ergebnis erschien 1868 in Leipzig unter dem Titel: Moritz Hauptmann, *Die Lehre von der Harmonik*.

⁴ Peter Rummenhüller, *Moritz Hauptmann als Theoretiker*. Wiesbaden 1963.

⁵ Ders., Art. „Moritz Hauptmann“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 8, 2002, Sp. 872-875. Das Zitat Sp. 874.

⁶ Rummenhüller, Art. *Moritz Hauptmann* (Anm. 5), Sp. 873. – Der Eintrag leistet leider nicht, was der Leser von einem Enzyklopädieartikel erwarten darf. Er informiert nicht umfassend über seinen Gegenstand: Rummenhüller führt nur seine auf Hegel setzende Lesart an. Die längst vorgeschlagene alternative, auf Goethe gegründete Lesart hat er offenbar – so unfasslich es ist – nicht zur Kenntnis genommen. Sogar das für das Thema so wichtige Buch von Lothar Schmidt über *Organische Form in der Musik (Stationen eines Begriffs 1795-1850)*, Kassel 1990, Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6) ist ihm entgangen. Da die Lesart darüber entscheidet, wie Hauptmanns Buch zu lesen und zu verstehen ist, werden die alternativen Lesarten in der vorliegenden Einführung zur Sprache gebracht.

nicht alles spricht dafür, dass sich Hauptmann nicht auf Hegels Philosophie, sondern auf Goethes naturwissenschaftliche Schriften stützte. Zunächst Hauptmanns Brief vom 24. Juni 1853 an Hauser. Hauptmann bedauert darin, dass Adolf Bernhard Marx, der in Berlin tätige Komponist und Musiktheoretiker, die dritte Neuauflage seiner Kompositionslehre nicht im Sinne seiner soeben erschienenen Theorie korrigiert habe, und fährt dann fort: „Aber wie der Newton'sche in Farben gespaltene Lichtstrahl noch immer fortlebte nach Goethes Farbenlehre und diese wie ein todter Hund liegen blieb, dem man aus dem Wege geht, so wollen die Harmoniker von der Harmonik und die Metriker von der Metrik in ihrem Naturzustande nichts wissen. Weil die Menschengestalt in die Schnürbrust nicht passen will, so nennen sie lieber die Schnürbrust den wahren Menschen, und den, wie ihn Gott geschaffen, nur das rohe Material, aus dem das Kunstgebilde gebildet ist.“⁷ Die Bemerkung ist aufschlussreich, denn sie präzisiert den Gegenstand und den Kontext des so hermetisch geschlossenen Buches. Hauptmann hatte demnach nicht die Absicht, dem Wesen der Tonkunst nachzugehen, sondern den Ehrgeiz, die reine, nackte Natur der Musik zu ergründen. Und dabei verließ er sich nicht auf Hegels Dialektik, sondern auf Goethes Farbenlehre. Das heißt: Wie Goethe die Farben in Bezug auf das Auge erforscht hatte, so erforschte Hauptmann die Töne in Bezug auf das Ohr. Hauptmann parallelisiert deshalb in dem zitierten Brief an Hauser seine Schrift mit Goethes Farbenlehre. Er fürchtet, wie Goethe mit der Farbenlehre an den Anhängern Newtons

⁷ *Hauptmanns Briefe an Franz Hauser*, hrsg. von Alfred Schöne, Leipzig 1871, Bd. II, S. 113.

scheiterte, werde er an Tonkunsttheoretikern wie A. B. Marx scheitern.

Hegel oder Goethe: Hauptmann hat gelegentlich notiert, dass er Schriften von Hegel in der Hand hatte, aber nichts damit anzufangen wusste. Rummenhüller ist das bekannt, glaubt es aber mit der Annahme abtun zu können, Hegels Dialektik habe das zeitgenössische Denken um 1850 insgesamt dominiert, so dass sich ihm keiner, auch Hauptmann nicht, hätte entziehen können. Das ist undenkbar: Ein Mann, der so prinzipienbewusst lebte und zu Werk ging wie Hauptmann, der vertraut sein Hauptwerk nicht einem Ondit an. Der weiß, auf wen und was er setzt. Seine Briefe belegen vielfach: Es war nicht Hegel, mit dem er umging, sondern Goethe. Er war ihm nah, an ihm orientierte er sich, auf ihn berief er sich. Hauptmann war im übrigen nicht der erste, der im Sinne Goethes Musiktheorie trieb. Lothar Schmidt hat darauf hingewiesen, dass Hauptmann in dem Breslauer Karl August Kahlert einen Vorgänger hatte. Kahlert hatte 1840 unter dem Titel „Die musikalische Form“ in der *NZfM* einen Aufsatz publiziert, der bereits das Prinzip zur Geltung bringt, auf das Hauptmann wenige Jahre später bauen wird. Im Gegensatz zu Hauptmann aber legte Kahlert die Herkunft seines Ansatzes offen: „Die schöne musikalische Form, als absolutes gedacht“ – schrieb er –, „gleichet der Urpflanze, von der Goethe in der Metamorphose der Urpflanze träumt, so sieht sie niemand; doch wie auf diese alle Pflanzen, so beziehen auf jene sich alle Musikstücke.“⁸ Und genau wie Hauptmann es tun wird, entwickel-

⁸ *NZfM* 13 (1840), 63 f. – Auf den Satz macht Lothar Schmidt aufmerksam. Siehe: *Organische Form* (Anm. 6), S. 208.

te schon Kahlert aus einem Einzelton die Naturphänomene der Musik.⁹

Was es überhaupt möglich machte, Hauptmanns Theorie im Sinne der Dialektik Hegels und im Sinne der Morphologie Goethes zu lesen, war der Umstand, dass hier wie dort von Einheit, Gegensatz und der Vermittlung die Rede ist. Aber jeweils eben in eigener Weise und eigener Bedeutung. Wenn man die Begriffe wie Rummenhüller als Zeichen eines seinerzeit modischen, auf Hegel zurückgehenden Vor- und Darstellungsmodus versteht, berühren sie die Musiktheorie und damit die Musik, die Sache, um die es geht, nicht. Dann ist es so, wie es Alfred Richter und Oskar Paul dachten: dann ist die hegelianische Aufmachung entbehrlicher Ballast oder – was aufs Gleiche herauskommt – modische Anpassung an eine höhere Welt. Und die Frage, weshalb der Ton ‚c‘ im Ton ‚g‘ seinen Gegenton hat, bleibt unbeantwortet. Das ist anders, wenn man die Begriffe Einheit, Gegensatz und Vermittlung im Sinne der naturwissenschaftlichen Schriften Goethes gebraucht. Dann bezeichnen sie das Gesetz des Lebens. In der Farbenlehre hatte es Goethe so umschrieben: „Treue Beobachter der Natur, wenn sie auch sonst noch so verschieden denken, werden doch darin miteinander übereinkommen, daß alles, was erscheinen, was uns als ein Phänomen begegnen solle, müsse entweder eine ursprüngliche Entzweiung, die einer Vereinigung fähig ist, oder eine ursprüngliche Einheit, die zur Entzweiung gelangen könne, andeuten und sich auf eine solche Weise darstellen. Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige

⁹ Näheres bei Schmidt, *Organische Form* (Anm. 6), S. 208 f.

Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind.“¹⁰ Vollends anschaulich machte Goethe das Gesetz durch das folgende Exempel: „Als ich gegen Abend in ein Wirtshaus eintrat und ein wohlgewachsenes Mädchen mit blendendweißem Gesicht, schwarzen Haaren und einem scharlachrotem Mieder zu mir ins Zimmer trat, blickte ich sie, die in einiger Entfernung vor mir stand, in der Halbdämmerung scharf an. Indem sie sich nun darauf hinwegbewegte, sah ich auf der mir entgegenstehenden weißen Wand ein schwarzes Gesicht, mit einem hellen Schein umgeben, und die übrige Bekleidung der völlig deutlichen Figur erschien von einem schönen Meergrün.“¹¹ Die Erfahrung, die Goethe in der Wirtshausstube machte, war ersichtlich für Hauptmann grundlegend. Goethe führte sie als Beispiel dafür an, dass das Auge auf die Eindrücke, die es aufnimmt, reagiert: hier damit, dass es dem Bild, das es empfängt, ein Gegenbild entgegensetzt, dass es die Umrisse des Originals wahr, aber mit Farben belegt, die ihm widersprechen. Nicht anders verhält sich – so Goethe – das Ohr. Er sagt es in der Farbenlehre und wiederholt es im Entwurf seiner Tonlehre: dort unter der Rubrik „Organisch (Subjektiv)“: „Dem Ohr müssen wir [...] als einem hohen organischen Wesen *Gegenwirkung* und *Forderung* zuschreiben, wodurch der Sinn ganz allein fähig wird, das ihm von Außen Gebrachte aufzunehmen und zu fassen.“¹²

¹⁰ Zitiert nach: Goethe, *Farbenlehre*, hrsg. von Peter Schmidt, München 1989, S. 222 (§ 793, Sämtliche Werke, Bd. 10).

¹¹ Zitiert nach der in Anm. 10 angeführten Ausgabe, S. 41 (§ 52).

¹² *Tonlehre*, München 1987, S. 923-926 (Sämtliche Werke 8). Das Zitat auf S. 924. – Die Tonlehre war, als Hauptmann an

Hauptmanns Vorgehen: Wenn man Kahlerts Operation vollends – wie Hauptmann es tat – im Sinne Goethes ausführt, dann kommen das Ohr und sein ihm eigener, natürlicher Wille ins Spiel. Auf den Ton ‚c‘, die gesetzte Einheit, reagiert das Ohr – so Hauptmann – mit der Erwartung eines Gegentons und bestimmt dazu den Ton ‚g‘, will ihm also die Quinte entgegengestellt wissen. Es ist klar: Diese Antwort konnte Hauptmann, auf die Gesundheit seines Ohrs vertrauend, nur in sich selbst erlauben. Und das Gleiche gilt für den Ton, der den Gegensatz vermittelt. Es wird niemand verwundern, dass Hauptmanns Ohr, ohne zu zögern, den Ton ‚e‘ dazu bestimmte. Auf ihn war Hauptmanns Ohr eingestimmt. Damit ist die erste Runde des organischen Prozesses abgeschlossen und eine neue, höhere Einheit, der Dur-Dreiklang, entstanden. An ihr kann sich der Prozess auf einer zweiten Ebene wiederholen, und so geht es weiter bis zur größtmöglichen musikalischen Bildung. In analoger Weise hat Hauptmann nach den Ton- die Zeitverhältnisse entwickelt.¹³ Doch allein wollte er sich dabei (so wenig im übrigen wie Goethe) auf den Sinn nicht verlassen, nicht weil er an der Gültigkeit des Gesetzes zweifelte, sondern weil er – wie jeder – wusste, dass die Sinne einen täuschen können. So stellte er dem Sinn den Verstand gegenüber und überprüfte die Phänomene, die das Ohr forderte, im Blick auf die Zahlenverhältnisse, die sich in ihnen ausdrücken. Wenn sich diese – wie im oben

seinem Buch schrieb, bekannt. Friedrich Wilhelm Riemer hatte sie im vierten Band der *Briefe von Goethe und Zelter*, Berlin 1834, zwischen den S. 220 und 221 publiziert.

¹³ Zur Metrik Hauptmanns: Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern/München 1975, S. 135-156 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 7).

angeführten Beispiel – als harmonisch erwiesen, hielt er die Forderung des Sinns durch den Verstand beglaubigt. Wo sich der Sinn und dessen Gegensatz, der Verstand, einig zeigten, glaubte er der Zustimmung der Vernunft, des höchsten, zwischen Sinn und Verstand vermittelnden Urteilsvermögens, sicher zu sein. Nur was diese Probe bestanden hatte, hielt Hauptmann für wahr. Er verbindet mit seinem Buch demnach nicht weniger als den Anspruch, die Wahrheit über die Natur der Musik, der Harmonie und des Metrum, offenzulegen. Sein Vorgehen zeigt im übrigen, dass er auch den Erkenntnisprozess in den Kategorien des die Natur durchwaltenden Lebensgesetzes dachte.

Theorie und Umwelt: Hauptmann schloss – wie gesagt – seine Theorie hermetisch gegenüber der musikalischen Umwelt ab. Sie scheint frei und einsam über ihrer Zeit zu stehen. Kein Name wird darin genannt und kein Kunstwerk erwähnt. Dabei war Hauptmann ein Musiker, der die Welt kannte, der weit herumgekommen war, der viele und vieles kennen gelernt hatte und sich mit respektablen Gründen zu den Künstlern und ihren Produktionen ins Verhältnis zu setzen wusste. Seine Briefe zeigen es eindrucksvoll.¹⁴ Warum nun aber hat gerade er ein Buch geschrieben, das nicht von dieser Welt und nicht für sie zu bestimmt zu sein schien? Was versprach er sich davon?

Hauptmann wandte sich mit seinem Buch innerlich gewiss nicht von der Tonkunst ab. Er blieb fraglos, was er war, ein klassizistisch gesonnener Mann, ein Verehrer,

¹⁴ Einen Versuch darüber bietet: Wilhelm Seidel, „Moritz Hauptmanns organische Lehre“, in: *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 2 (1971), S. 243-266.

der es mit der „schönen Mittelzeit“,¹⁵ mit Mozart, Bach und auch mit Beethoven hielt, obwohl ihm der Letztere mitunter schon sehr zu schaffen gemacht hatte.¹⁶ Er hatte das Musikleben seit eh und je im Blick, gewiss auch, wenn nicht besonders, als er das Buch über *Die Natur der Harmonik und Metrik* niederschrieb. Er war nicht nur ein Jünger Goethes, sondern, der Gesinnung nach, auch ein Epigone Rousseaus.¹⁷ Er glaubte, mit seinem Buch die Welt, zunächst und vor allem aber die Tonkünstler seiner Gegenwart, an die Natur ihres Stoffes erinnern und dessen naturgegebene Grenzen aufzeigen zu sollen. Die Natur des Stoffes konnte er abstrakt von der musikalischen Wirklichkeit entwickeln, seine Grenzen aber konnte er nicht bestimmen, ohne die denaturierte Welt der Tonkünstler zu berühren. Die Grenze der Harmonik, ist – wie er dachte – erreicht, wo die Entwicklung einer weiteren Formation enharmonische Verwechslungen zur Folge gehabt hätte,¹⁸ die Grenze der Metrik, wo der Rhythmus – er verstand darunter die Dynamik einer melodischen Bildung – die Kapazität des Metrums überfordert hätte.¹⁹ *Das geheime Ziel:* Diese Begrenzungen erhellen blitzartig – so beiläufig sie sich, auf Ganze gesehen, ausnehmen mögen – die Absicht, die Hauptmann mit dem Buch verfolgte. Er betrieb das Geschäft, das alle Klassizisten, zumal die Leipziger, betrieben, das des Grenzziehens.

¹⁵ Seidel, *Moritz Hauptmanns organische Lehre* (Anm. 14), S. 255 f.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Das gilt, auch wenn ihn Hauptmann nicht nennt.

¹⁸ Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig 1853, S. 196 ff.

¹⁹ Ebd., S. 223. – Dazu: Seidel, *Über Rhythmustheorien* (Anm. 13), S. 135 u. 152 ff.

Er tat das nicht, indem er den Grenzverletzern offen entgegen trat, sondern indem er sich hoch über sie erhob, so hoch, dass sie sich vom dem, was er ihnen sagte, nicht betroffen und schon gar nicht getroffen fühlen mochten. Es war dies gewiss kein hinterhältiger Trick und auch kein schlaues Spiel, sondern die Entscheidung eines Mannes, der von der Wahrheit dessen, was er bot, zutiefst überzeugt war und sich berechtigt fühlte, es in dem ihm angemessenen, hohen Stil zur Sprache zu bringen.

Der hohe Rang des Gesetzes, auf das sich Hauptmann stützte, die Würde des Gegenstands, den er damit entwickelte, und der karge, apodiktische, scheinbar einer höheren Welt angehörende Sprachstil, den er sich eigens für das Buch gebildet hatte, haben es erreicht, dass es nicht in die damals lebhaften Auseinandersetzungen der musikalischen Parteien hineingezogen und darin zerredet und nihilisiert worden ist. Ob ihm deshalb eine längere und tiefere Wirksamkeit beschieden war, ist ungewiss. Was man einstweilen über seine Rezeption weiß, spricht dagegen.

Wie immer es damit bestellt gewesen sein mag, Hauptmann wurde, nachdem das Buch erschienen war, zum Repräsentanten der musikalischen Wissenschaft in Leipzig: Er war nicht nur für die musikalischen Institutionen, sondern auch für der Universität tätig, wann immer darin Musikalisches zu verhandeln oder zu begutachten war. Hauptmann war es, der die Promotion Hugo Riemanns in Leipzig verhinderte, weil dessen Arbeit *Über das musikalische Hören*²⁰ so gar nicht seinen Vorstellungen und seiner Methode entsprach. Promoviert wurde Riemann dann doch: von Hermann Lotze in Göttingen.

²⁰ Leipzig 1874.

Hauptmanns Buch über *Die Natur der Harmonik und Metrik* ist eine der kapitalen musiktheoretischen Schriften. Es hat weder ein Vor- noch ein Nachbild, allenfalls ein Gegenbild. Riemanns dreibändige Schrift über die Klaviersonaten von Beethoven ist ein Werk von ähnlicher Grundsätzlichkeit, Konzentration und Geschlossenheit. Riemann setzte freilich nicht auf die Natur, sondern auf die Kunst, auf den Moment der musikalischen Kunstgeschichte, in dem die Musik – wie er dachte – den Gipfel ihrer Möglichkeiten erreicht hat: auf das Œuvre Beethovens.²¹

²¹ Hugo Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier=Sonaten. Ästhetische und formal=technische Analyse mit historischen Notizen*, Berlin 1918. – Siehe dazu: Wilhelm Seidel, „Riemann und Beethoven“, in: *Hugo Riemann. Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hrsg. Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Weimar/Wien 2002, S. 139-151.

Literatur (Auswahl)

Marion Rothärmel, *Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann*. Regensburg 1968 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 25)

William E. Caplin, „Moritz Hauptmann and the theory of suspensions“, in: *Journal of Music Theory* 28 (1984), S. 251-269

Hubert Mossburger, „Das dialektische Kadenzmodell Moritz Hauptmanns und die Harmonik des neunzehnten Jahrhunderts“, in: *Musik & Ästhetik* 6 (2002), S. 50-59

Reinhard Bahr, „„Dreiklang‘: Kadenzharmonik bei Robert Schumann und Moritz Hauptmanns harmonische Dialektik“, in: *Musiktheorie im Kontext. Bericht über den 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie (2005)*, Hamburg/Berlin 2008, S. 275-288

Maryam A. Moshaver, „Structure as process: Rereading Hauptmann’s use of dialectical form“, in: *Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory* 31 (2009), S. 262-283

DIE NATUR
DER
HARMONIK UND DER METRIK.

ZUR THEORIE DER MUSIK.

VON

M. HAUPTMANN.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.

1853.

VORWORT.

Was der Mensch zu lernen hat, um sich zum praktischen Musiker auszubilden, ist in vielen Werken gründlich abgehandelt. Weniger ist untersucht worden, wie das musikalisch-Gesetzliche im Menschen begründet ist; wie der musikalisch richtige Ausdruck eben nur ein menschlich natürlicher, ein vernünftiger und darum ein allgemein verständlicher ist. Viele haben an solchen Untersuchungen allerdings auch weniger Interesse zu nehmen, als an der technisch bildenden Unterweisung und an ästhetischer Betrachtung. Der angehende Musiker ist mit praktischen Studien, der ausgebildete in seinem Berufe mit praktischer Ausübung vollauf beschäftigt. Sie finden selten Zeit und haben wenig Anregung über Das nachzudenken, was ihnen

durch das natürliche Gefühl hinlänglich gesichert scheint. Man hört aber doch auch das Verlangen aussprechen, den Grund gewisser in der Musik als unabweislich bestehenden Forderungen kennen zu lernen, und die Regeln begründet zu wissen, deren Gültigkeit zwar gefühlt wird, die aber der verständigen Nachweisung meist ermangeln. Solchem Verlangen entgegenzukommen möchte das hier Gebotene sich geeignet erweisen, und bei dem Mit- und Nachdenkenden Anklang finden. Es enthält nicht eine musikalische und metrische Kunstlehre, es beschäftigt sich allein mit der Naturlehre der musikalischen und metrischen Kunst.

Dieser abstract theoretisch gehaltenen Darstellung des Systemes beabsichtigt der Verfasser einen schon vorbereiteten Nachtrag folgen zu lassen, der erläuternd sich mehr mit dem Einzelnen, mit praktischer durch Beispiele nachweisender Ausführung des hier nur im Zusammenhange Dargelegten befassen wird. Die zuweilen gehäuft scheinenden Paragraphenzahlen werden es möglich machen, überall, wo irgend eine weitere Erklärung, oder ein Beispiel in harmonischer oder metrischer Anwendung wün-

schenswerth sein kann, immer leicht anzuknüpfen. Hier würden solche Ausführungen die beabsichtigte Fassung zu sehr beeinträchtigt haben.

Es ist vor Kurzem eine kleine Schrift unter dem Titel: »Der accordliche Gegensatz und die Begründung der Scala«, bei Luckhardt in Cassel erschienen. Der Verfasser derselben, Herr Otto Kraushaar, bekennt in einer Zuschrift, mit welcher er das Werkchen mir übersendet, dass die darin dargelegte Theorie aus Grundbestimmungen entwickelt sei, die er von mir zuerst ausgesprochen gehört habe. Möchte er diess in der Schrift selbst mit einigen Worten erwähnt haben. Jetzt kann es sonderbar scheinen, dass zwei Autoren in etwas Neuausgesprochenem sich so auffallend mit gleichen Gedanken begegnen, wie es in einigen Punkten von Kraushaar's Schrift und der gegenwärtigen zu finden ist: namentlich in der Erklärung des Moll-dreiklanges, in der Nachweisung eines positiven und negativen Verhaltens von akustischen Bestimmungen überhaupt; und ebenso in manchen Aeusserlichkeiten, wie die Bezeichnung der Accorde und des Systemes der Tonart. Zu einer Kritik des

Kraushaar'schen Tonsystemes ist hier am allerwenigsten der Ort; es ist hier nur zu bemerken, dass Dasjenige, was in jenem mit dem vorliegenden übereinstimmt, Herrn Kraushaar vor Jahren bei Gelegenheit eines musikalisch-theoretischen Cursus von mir mitgetheilt worden ist.

Leipzig, im Januar 1853.

M. HAUPTMANN.

I N H A L T.

	Seite
Einleitung	4
I. HARMONIK	47
Klang	49
Dur-Dreiklang	21
Dur-Tonart	25
Moll-Dreiklang	32
Moll-Tonart	35
Moll-Dur-Tonart	39
Verminderte Dreiklänge	41
Das Tonartsystem nach der einen oder anderen Dominant- seite übergreifend	46
Verminderte Dreiklänge des übergreifenden Systemes	49
a) In der Dur-Tonart	—
b) „ „ Moll-Tonart	50
c) „ „ Moll-Dur-Tonart	51
Tonleiter der Dur-Tonart	52
Tonleiter der Moll-Tonart	58
Tonleiter der Moll-Dur-Tonart	62
Harmonische Bestimmung für die Folge im Dursysteme	63
Harmonische Bestimmung für die Folge im Mollsysteme und im Moll-Dursysteme	—
Accordfolge	64
Dissonanz (Vorhalt)	74
Septimenaccord	76
Auflösung der Dissonanz	86
1) Im Vorhalte	—
2) Im Septimenaccorde	89

	Seite
Stimmenfortschreitung für die Septimenharmonie	99
Folge von Septimenaccorden	105
Septimenaccorde des in sich übergehenden Tonartsystemes	113
I. Dominant-Septimenaccord	—
II. Septimenaccord auf der Ober-Dominant-Terz	127
a) In der Dur-Tonart	—
b) „ „ Moll-Tonart	131
III. Septimenaccord auf der Ober-Dominant-Quint	134
Verschiedenheit der Dissonanzwirkung	135
Chromatische Auflösung der Dissonanz	140
Wesentliche Verschiedenheit der Septimenharmonie des unverwendeten und des verwendeten Systemes in Be- zug auf die Accordlage	143
Septimenaccorde, welche durch die Grenzverbindung des übergreifenden Tonartsystemes entstehen	147
Der übermässige Dreiklang und sein Vorkommen im Septi- menaccorde	154
Die sogenannten Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen- Accorde betreffend. Orgelpunct	158
Nonenvorhalt vor dem Basstone	161
Durchgangstöne	163
a) Diatonische	—
b) Chromatische	164
Modulation	173
Enharmonische Verwechslung	196
Schluss	207
II. METRIK	221
Metrum und Rhythmus	223
Metrum	—
I. Zweizeitiges. (Octav.)	—
II. Dreizeitiges. (Quint.)	225
III. Vierzeitiges. (Terz.)	227
Unterschied des doppel-zweizeitigen und des vierzeitigen Metrum	229
Fünf- und siebenzeitige Formation, als zusammengesetzte, unorganische	231
Combinirtes Metrum	235

	Seite
Accent	241
Gliedaccent.	
a) Im zweizeitigen Metrum	—
b) „ dreizeitigen „	—
c) „ vierzeitigen „	—
Combinirte Accente	242
a) Zweifach, im dreizeitigen Metrum.	243
b) Dreifach, im vierzeitigen „	244
Dur- und Moll-Begriff als metrische Bestimmung	248
Accente die aus dieser doppelten Bestimmung hervor- gehen.	249
a) Im zweizeitigen Metrum	—
b) „ doppel-zweizeitigen Metrum	250
c) „ dreizeitigen Metrum, auf das doppel-zweizei- tliche bezogen	253
d) Im vierzeitigen Metrum	270
Zusammenfassende Darstellung aller Accentbestimmungen im zweizeitigen, doppel-zweizeitigen, drei- und vier- zeitigen Metrum	276
I. Accente des zweizeitigen Metrums	277
II. „ „ doppel-zweizeitigen Metrums	—
III. „ „ dreizeitigen Metrums	278
IV. „ „ vierzeitigen „	279
Accente im combinirten Metrum	288
Rhythmus im Metrum	293
Der rhythmische Schluss	294
Erfüllung der metrischen Form. Pause	298
a) Im zweizeitigen Metrum	—
b) „ dreizeitigen „	299
c) „ vierzeitigen „	300
Fernere vergleichende Zusammenstellung der harmonischen und metrischen Bestimmungsmomente	303
Metrische Bildung nach Innen und Aussen.	308
Ungleichzeitige Gliederung des metrischen Gliedes. Die metrischen Bestimmungen mit dem Räumlichen verglichen	313
Positive und negative Form der ungleichzeitigen Gliederung	324

	Seite
Die drei Momente der ungleichzeitigen Gliederung, entsprechend den drei metrischen Momenten der zwei-, drei- und vierzeitigen Einheit; ebenso den harmonischen der Octav, Quint und Terz	323
Die punctirte Bewegung	329
Analoges in harmonisch-melodischer Bestimmung . . .	331
Analoges in der räumlichen Bestimmung	332
<i>Sprachmetrum</i> . Fuss. — Versmaass. Dipodie — Tripodie — Tetrapodie. Dimeter — Trimeter — Tetrameter . .	334
Rhythmische Gliederung des Fusses. Spondeus; Trochäus — Jambus; Daktylus — Anapäst	337
Unterschied des metrischen und rhythmischen oder des spondeischen und trochäischen Daktylus	344
Die metrische Bezeichnung	352
Katalektisches und akatalektisches Metrum. Die sprach-metrische und die musikalisch-metrische Ausführung	358
Quantität und Accent. Unterschied des antiken und des modernen Verses . .	361
III. METRISCHE HARMONIK. HARMONISCHE METRIK . . .	369
Harmonisch-metrische Bestimmung	371
Metrische Stellung der Dissonanz	377
a) Im Vorhaltsaccorde	378
b) „ Septimenaccorde. α) Im unverwendeten Tonartsysteme	—
β) „ verwendeten Tonartsysteme	380
Uebersicht des Vorstehenden über metrische Dissonanzstellung	384
Die Dissonanz im drei- und vierzeitigen Metrum	386
Synkope	388
Der metrisch-synkopirten Reihe entspricht harmonisch die Folge verketteter Septimenaccorde	392

EINLEITUNG.

Es war immer gebräuchlich, den Lehrbüchern des Generalbasses und der Composition ein akustisches Capitel vorangehen zu lassen. In diesem werden die Verhältnisse der Intervalle in bekannter Weise nach Schwingungszahl oder nach Saitenlänge dargelegt: Das Verhältniss der Octav als 1 : 2; der Quint, 2 : 3; der Quart, 3 : 4; der grossen Terz, 4 : 5; der kleinen Terz, 5 : 6; der grossen Secund, 8 : 9 und 9 : 10; der kleinen Secund 15 : 16.

Im Schwingungsverhältniss wird die grössere Zahl dem höhern Tone des Intervalles zukommen, im Verhältniss der Saitenlänge wird dieser durch die kleinere Zahl bezeichnet.

Die meisten Theoretiker finden sodann in den Zahlen 1, 3 und 5, in ihren Verdoppelungen, Potenzen und wechselseitigen Producten die Bestimmung aller harmonischen Tonverhältnisse.

Einige suchen dieselbe in der fortlaufenden Zahlenreihe von 1 bis 16 und legen den Gliedern dieser Reihe die Töne auf folgende Weise unter :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
c	c	g	c	e	g	b	c	d	e	f	g	a	b	h	c	

Die zu den Zahlen 7, 11, 13 und 14 gesetzten Töne wollen allerdings der reinen Intonation nicht entsprechen; *b* wird zu tief, *f* zu hoch, *a* wieder zu tief erscheinen.

Dies nöthigt zu Modification der betreffenden Tonstufen, zu Erhöhung und Vertiefung derselben und man nimmt dabei wohl Veranlassung, vom Unterschiede eines natürlichen und eines künstlichen Tonsystems zu sprechen, wie von dem Unterschiede eines rohen und eines civilisirten Zustandes. —

Manche Autoren haben die obige Reihe auch weiter fortsetzen zu müssen geglaubt und legen den neueintretenden aus der Reihe 4 — 16 noch nicht benannten Zahlen die den diatonischen Tönen zwischenliegenden chromatischen unter, indem sie dann in jener der Zahl 11 den Ton *fis* anstatt des Tones *f* zugetheilt haben, um den letzteren für die Zahl 21, *fis* für die Zahl 22 in Anspruch nehmen zu können:

16	17	18	19	20	21	22	23	24	25.....
c	cis	d	dis	e	f	fis	ges	g	gis

Mit Ausnahme der Bestimmung für den Ton *gis*, die in dieser Reihe durch die Zahl 25 geschieht, entspricht hier nicht eine dem wahren Verhältnisse dieser chromatischen Tonstufen.

Ueber die Theorie, welche in dem Mitklingen der sogenannten Aliquottöne den Grund aller Harmonie nachweisen will, ist nur zu bemerken, dass wenn zu einem angeschlagenen Grundtone die Duodecime und die Decime der Octav sich am vernehmlichsten als mitklingende Töne hören lassen, die übrigen Töne der Reihe, und zwar der in das Unendliche fortgesetzten Reihe, nicht weniger Aliquottöne zu nennen sind und zu den mitklingenden begriffen werden müssen, wie auch die mit den Zahlen 7 und 9 bestimmten Tonstufen nicht selten noch ganz deutlich als mitklingende vernommen werden.

Zudem ergibt sich hier, wenn auch allein das Mitklingen der Töne der ersten vier Zahlen, als das vernehmlichste in Anschlag gebracht wird, nur die Harmonie des Durdrei-

klanges. Der Molldreiklang ist in der fortgesetzten Reihe zwar aufzufinden, in der Verbindung der Glieder: 40, 42 und 45, als *e*, *g* und *h*; da er hier aber nicht von der zuerst als Grundton angenommenen Einheit direct ausgeht, auch die Zwischenglieder 41, 43 und 44 zu übergehen nöthigen würde, so glaubt man nach dieser Lehre sich weniger berechtigt, ihn als natürliche Production und dem Durdreiklange ebenbürtig zu achten, und hat den Molldreiklang, dem »natürlichen« Durdreiklange gegenüber, einen »künstlichen« genannt. —

Wenn wir von dieser Aliquoten-Theorie wohl absehen dürfen, so offenbart auch die vorhergehend bezeichnete, die in der arithmetisch fortgesetzten Zahlenreihe den Aufschluss der Harmonie zu finden meint, in dieser ersten Annahme schon entschieden Unwahres, mit der Beschaffenheit des musikalisch-Natürlichen nicht Uebereinstimmendes.

Besser dürfte sich die Ansicht bewähren, dass alle unsere harmonischen Bestimmungen aus den Zahlen 4, 3 und 5, ihren Verdoppelungen, Potenzen und wechselseitigen Producten hervorgehen. Diese Annahme enthält Nichts der Wirklichkeit widersprechendes; sie hat aber auf keine Weise noch zu einer weiteren Erklärung der Harmonie geführt.

Die aus diesen Bedingungen resultirende Zahlenreihe:

4 2 3 4 5 6 8 9 10 12 15 16 18 20 24 25....

c c g c e g e d e g h c d e g gis

scheidet zwar die unharmonischen Töne der arithmetischen aus; sie producirt aber nur die nach der Oberdominantseite gelegenen harmonischen: es kann in ihr nie die Unterquint zum Vorschein kommen. Ferner gewährt sie noch nicht einmal eine fest abgrenzende Bestimmung für den Dreiklang; eben so wenig ist für consonante und dissonante Intervalle ein schlagender Unterschied nachgewiesen: denn wenn dieser letztere nur durch ein Mehr oder Weniger der »Einfachheit« oder »Fasslichkeit« des Klangverhältnisses begründet sein soll, wie so oft gesagt und nachgesprochen