



ERNST FRIEDRICH RICHTER

LEHRBUCH DER HARMONIE

PRAKTISCHE ANLEITUNG
ZU DEN STUDIEN
IN DERSELBEN

Mit einer Einleitung zum E-Book
von Marc Rigaudière

Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft

Basic Library for Musicology

Herausgegeben von / Edited by Herbert Schneider

Ernst Friedrich Richter

Lehrbuch der Harmonie

Praktische Anleitung
zu den Studien in derselben

Mit einer Einleitung zum E-Book
von Marc Rigaudière



Olms

Hildesheim · Zürich · New York

2014

Das E-Book beruht auf:
Ernst Friedrich Richter. Lehrbuch der Harmonie.
Praktische Anleitung zu den Studien in derselben. Leipzig 1853.
II/VIII/188 S.

Der Digitalisierung liegt das Exemplar der Stadtbibliothek Leipzig,
Musikbibliothek, zugrunde. Sign: I 8° - 576.

Die Qualität der Digitalisierung entspricht der der Vorlage.

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.

OLMS ONLINE MUSIK

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

Einleitung zum E-Book

von

Marc Rigaudière

Ernst Friedrich Richter
Lehrbuch der Harmonie.
Leipzig, Breitkopf & Härtel 1853

Obwohl das *Lehrbuch der Harmonie* (1853) von Ernst Friedrich Richter unter den vielen Harmonielehren des 19. Jahrhunderts nicht nur eine der berühmtesten und am weitesten verbreiteten ist, so gehört sie dennoch nicht zu den bedeutendsten dieser Epoche. Im Vergleich zu anderen Theoretikern des 19. Jahrhunderts wurden ihr bzw. ihrem Autor nur relativ wenige Abhandlungen gewidmet.

Diese Harmonielehre erschien im gleichen Jahr wie mehrere andere bedeutende theoretische Werke, zwei darunter beim gleichen Verleger Breitkopf und Härtel: der erste Band der *Grundsätze der musikalischen Komposition* von Simon Sechter („Die richtige Folge der Grundharmonien“) und *Die Natur der Harmonik und der Metrik* von Moritz Hauptmann. Bei anderen Verlegern erschienen darüber hinaus im gleichen Jahr *Der übermässige Dreiklang* von Carl Friedrich Weitzmann (Berlin, Trautwein) und *Neue Grammatik der Tonsetzkunst* von C. L. H. Wöltje (Leipzig, Bruno Hinze).

Richter war als Musiker sehr eng mit der Stadt Leipzig verbunden. Nach seinem bald abgebrochenen Studium der Theologie betätigte er sich mehr und mehr im Musikleben der Stadt und nahm bald auch wichtige Funktionen darin ein. Nach dem Tod

von Christian August Pohlenz im Jahre 1843 übernahm er die Leitung der Singakademie. Im gleichen Jahr und damit seit der Gründung gehörte er als „ausserordentlicher Lehrer“ zum Lehrkörper des Konservatoriums. Zunächst unterrichtete Harmonielehre,¹ dann auch Kontrapunkt und Komposition. In den nächsten Jahrzehnten hatte er mehrere Stellen als Organist inne, so ab 1851 in der Peterskirche, seit 1862 in der Neukirche und in der Nikolaikirche. Nach dem Tod Moritz Hauptmanns 1868 wurde er Thomaskantor. Auf dem Umschlag seines *Lehrbuchs* ist Richter auch als Universitäts-Musikdirektor bezeichnet.

Die Geschichte seines *Lehrbuchs* ist beispiellos für den anhaltenden Erfolg eines solchen Traktats und für die aussergewöhnliche Verbreitung eines Lehrbuchs der Musiktheorie, denn es erreichte zwischen 1853 und 1953 nicht weniger als 36 Auflagen. Außerdem wurde es in mehrere Sprachen übersetzt, so u.a. ins Englische, Französische, Spanische und Russische. Sein Erfolg in den angelsächsischen Ländern, besonders in den USA, war beträchtlich. Man zählt nicht weniger als fünf englische Übersetzungen.² Die nach seinem Tod erschienenen Auflagen, von der siebzehnten an (1886) hatte sein Sohn Alfred Richter (1846-1919) revi-

¹ *Das Conservatorium der Musik in Leipzig*, Leipzig, Breitkopf und Härtel [1843]. Richter unterrichtete 1843 vormittags Schüler der zweiten Klasse und nachmittags Schülerinnen.

² *Treatise on harmony* (Franklin Taylor), London, Cramer [1864]; *Richter's manual of harmony: a practical guide to its study* (John P. Morgan), New York, Schirmer 1867; *Richter's manual of harmony: a practical guide to its study* (J[ames] C[utler] D[unn] Parker), Boston und New York, Diston 1873 (Übersetzung nach der 8. Edition); *Richter's manual of harmony: a practical guide to its study* (Oscar Coon), New York, Carl Fischer 1896 (Übersetzung nach der 20. Edition); *Manual of harmony: a practical guide to its study* (Theodore Baker), New York, Schirmer 1912 (Übersetzung nach der 25. Edition). Drei der Übersetzer waren Schüler des Leipziger Konservatoriums, F. Taylor (1859-1861), J. P. Morgan (1863-1865) und J. C. Dunn (1851-1854), vgl. Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Olms 2004, S. 178, 183 und 208.

diert, der bereits seit 1879 dem Traktat ein Buch mit Übungen³ hinzugefügt hatte, das auch zahlreiche Auflagen bis 1952 erreichte und mehrfach übersetzt wurde. Insgesamt erfuhren Inhalt und Präsentation nur geringfügige Veränderungen im Verlauf der Neuauflagen. Auch die Seitenzahl wuchs kaum deutlich (vgl. die Tabelle der Neuauflagen): Die Anzahl von ursprünglich 188 Seiten umfasst in der letzten Auflage 226, die letzten Auflagen zu Lebzeiten des Autors 204 Seiten. Alfred Richter sind also nur 22 Seiten zuzuschreibenden. Mit der 19. Auflage von 1891 erreichte das Werk den maximalen Umfang von XII und 226 Seiten. Die Revisionen Alfred Richters seit der 17. Auflage veränderten den Inhalt des Traktats kaum wesentlich. Zunächst betrifft dies die Anzahl der Beispiele, die von 456 auf 554 vermehrt wurde, und zwar besonders im 26. und letzten, den Kadenzten gewidmeten Kapitel, das erheblich erweitert wurde.⁴ Im Übrigen ergänzte Alfred Richter nach eigener Aussage den „Nachtrag zu Ernst Friedr. Richters Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts.“⁵

Das *Lehrbuch der Harmonie* gehörte seit 1872⁶ als erster Band zu einem Korpus von Traktaten, das den Titel *Die praktischen Studien zur Theorie der Musik* trug. Dessen andere Bände waren das *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts*⁷ und das *Lehrbuch der Fuge*.⁸ Die im Gegensatz zu den anderen Lehrwerken Richters nicht mehr neu erschienenen *Grundzüge der musikalischen Formen*⁹ blieben also aus diesem Korpus ausgeschlossen.

³ *Aufgabenbuch zu E. Friedr. Richters Harmonielehre* (Breitkopf & Härtels Musikalische Handbibliothek, 4), Leipzig Breitkopf und Härtel 1879.

⁴ Die Anzahl der Beispiele in diesem Kapitel steigt von 7 auf 50.

⁵ Vorwort der 17. Ausgabe, S. IX.

⁶ Die erst unter dem Generaltitel *Praktische Studien* erscheinende Ausgabe des *Lehrbuchs der Harmonie* ist die neunte von 1872.

⁷ Leipzig, Breitkopf und Härtel 1872. Dieser Traktat erschien zuerst in diesem Korpus.

⁸ Leipzig, Breitkopf und Härtel 1859. Die erste Ausgabe dieses Werkes, das unter dem Generaltitel erscheint, war die dritte von 1874.

⁹ Leipzig, Wigand 1852.

Obwohl das *Lehrbuch* später so erfolgreich war, hatte es nach seinem Erscheinen kaum Resonanz in der Presse, und es erschien keine einzige Rezension in den wichtigen Musikperiodika, offenbar nur eine Annonce in der *Neuen Berliner Musikzeitung*.¹⁰ Mittelbar kann man jedoch den Einfluss des *Lehrbuchs* darin erkennen, dass es von anderen Autoren zitiert wird. In seinem 1859 publizierten Buch mit Übungen zum bezifferten Bass erklärt Benedikt Widmann, er beziehe sich auf das Buch von Richter: „Uebrigens sind diese Uebungen der Art, daß sie nicht allein zum Abspielen, sondern auch recht gut beim Unterrichte in der Harmonie als Beispiel zum Ausarbeiten zweckmäßig benutzt werden können. Deshalb habe ich mich auch in der Anlage des Uebungstoffes gerne auf den gegenwärtigen Standpunkt der musikalischen Theorie gestellt, und das ‚Lehrbuch der Harmonie von E. F. Richter‘ (Leipzig 1857) zum Wegweiser genommen.“¹¹ In einem weiteren Lehrbuch, dem Ferdinand Hillers, ist Analoges zu lesen: „Im Allgemeinen bin ich der Anordnung der Uebungen in der Harmonie dem trefflichen Lehrbuche E. F. Richters gefolgt“,¹² d.h. seit dem Ende der 1850er Jahre war das *Lehrbuch* ein Referenzwerk. Im Vorwort der 3. Auflage (1860, S. X) bedankt sich Richter bei seinen beiden Kollegen für die Berufung auf sein Lehrwerk, aber er wollte vermutlich nicht mit der Generalbasslehre in Verbindung gebracht werden, die er für überholt hielt.

Der Erfolg des *Lehrbuchs* ist nicht nur in seiner eigentlichen Qualität, sondern ist auch in seinem besonderen Status begründet, der aus der Formulierung zum Abschluss des Titels („zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig“) abzulesen ist. Zumindest stillschweigend wurde es zur offiziellen Lehrmethode der Harmonik des Konservatoriums, vergleichbar derjenigen, die jene Charles-Simon Catels ein halbes Jahrhundert zuvor im Pariser Conservatoire eingenommen hatte.

¹⁰ *Neue Berliner Musikzeitung*, Bd. 39, Nr. 19 (1853), S. 152.

¹¹ Benedict Widmann, *Generalbaß-Uebungen nebst kurzen Erläuterungen*, Leipzig, Merseburger 1859, S. IV.

¹² Ferdinand Hiller, *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*, Köln, Du Mont-Schauberg 1860, S. 2.

Eines der wesentlichen Merkmale des Traktats, das Richter selbst von der ersten Ausgabe an unterstrichen hatte und das sich Kommentatoren aller Epochen zu eigen machten¹³, war seine praktische Orientierung. In seinem Vorwort betont Richter, es beanspruche keinen theoretischen oder wissenschaftlichen Anspruch. Er war der Meinung, alle Versuche, ein autonomes theoretisches System mit Hilfe der Mathematik, der Physik oder der Philosophie zu schaffen, hätten nur unvollkommene Ergebnisse erbracht. Das einzige von ihm empfohlene Lehrbuch ist das von Moritz Hauptmann, das genau in dem Augenblick erschien, als Richter sein Vorwort redigierte. Diese Gefälligkeitsempfehlung erklärt sich schlicht mit diplomatischen Gründen, denn das Werk Hauptmanns stammte von seinem Kollegen am Konservatorium und erschien außerdem beim gleichen Verleger wie das *Lehrbuch*. Richter ist in diesem Werk der Auffassung, der junge Schüler dürfe seine Energie nicht an theoretische Spekulationen verlieren, sondern müsse sie auf das Erlernen der Technik konzentrieren, d.h. es geht ihm nicht um das „warum“, sondern um das „wie“. Trotz seiner scheinbaren geistigen Offenheit vermag Richter demnach nicht zu verhehlen, dass er der spekulativen Theorie nur eine untergeordnete Rolle einräumt, eine Haltung, die im 19. Jahrhundert keine Ausnahme darstellte, denn auch andere Theoretiker hatten wie Richter eine radikale Vereinfachung der theoretischen Grundlagen der Harmonik vorgenommen. Dafür charakteristisch ist der Verzicht auf die mathematische oder physikalische Fundierung der Akkordentstehung, d.h. den Akkord lediglich als einfache Übereinanderschichtung von Terzen zu präsentieren. Schon vor Richter hatten andere Theoretiker, Johann Gottfried Schicht (1812), Johann Georg Werner (1818), August Swoboda (1826), Gottfried Wilhelm Fink (1842) und Johann Christian Lobe (1850) diese Vereinfachung vorgenommen. Richters Theorie der Harmonik enthält keinerlei neue Elemente gegenüber den zuvor existierenden. Ihre erste Qualität besteht in der Klarheit der Darstellung. Wie bereits oft betont wurde, übernahm Richter das Wesentliche seiner Notationsweise von Gott-

¹³ Vgl. z. B. C. B. Vogel und C. Kipke, *Das Königliche Conservatorium zu Leipzig*, Leipzig, Edwin Schloemp S. 13.

fried Weber,¹⁴ insbesondere die Notierung des verminderten Dreiklangs durch „^o“ (S. 21).

Bei der Aufstellung der Dreiklänge in Moll löst er das Problem des Dreiklangs der III. Stufe in traditioneller Weise, indem er die Hochalterierung der VII. Stufe berücksichtigt und einen übermäßigen Dreiklang konstruiert. Er räumt auch ein, dass dieser Akkord nur schwer in eine regelkonforme harmonische Fortschreitung zu integrieren ist, und folgert, sein häufiger Gebrauch in der „neuen Musik“ gehöre auf Grund der Verwendung alterierter Akkorde in den Bereich der Chromatik (S. 30 und Kapitel 10). Richter scheint also zu den Theoretikern zu gehören, für die der übermäßige Akkord zu den „unheimlichen Gästen“ zählt, wie es Weitzmann in seinem im gleichen Jahr wie das *Lehrbuch* erschienenen Essay formuliert hatte.¹⁵ Der Vergleich der beiden entsprechenden Texte ist bezeichnend für Richters Pragmatismus: Während er sich schnell eines theoretischen Problems zu entledigen sucht, das ihm vermutlich nebensächlich erschien, interessierte sich Weitzmann für die Mehrdeutigkeit des übermäßigen Dreiklangs und damit für die vielfältigen Möglichkeiten zu modulieren, die er eröffnet, und erkundete systematisch alle Möglichkeiten der Stimmführung, wo dieser Akkord auftritt. Außerdem vergleicht er diese Mehrdeutigkeit mit denen des verminderten Septakkords, da sie eine symmetrische Struktur miteinander verbindet.

Was die III. Stufe in Moll betrifft, ist auf eine abweichende theoretische Erklärung bei Sechter hinzuweisen. Bei diesem Theoretiker wird das Problem des Akkords der III. Stufe in Moll ausgewogen behandelt: Da er zwei Möglichkeiten der VI. und VII. Stufe in Moll anerkennt (melodisch Moll auf- und absteigend), bildet er auf der III. Stufe zwei Dreiklänge, den einen in Dur, den anderen als übermäßigen Akkord. Später überwandte Max Loewengard diese theoretische Schwierigkeit, indem er nur noch die Möglichkeit des Dur-Akkordes anerkannte.¹⁶

¹⁴ Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Bd. 1, Mainz, Schott 1817, S. 140.

¹⁵ Carl Friedrich Weitzmann, *Der übermäßige Dreiklang*, S. 1.

¹⁶ Max Loewengard, *Lehrbuch der Harmonie* (1892), Berlin, Albert Stahl ⁴1903, S. 18.

Ein weiteres Merkmal, das die Theorie Richters als rein praktisch orientiert ausweist, betrifft die Frage der harmonischen Fortschreitungen. In den Fällen, in denen zahlreiche Theoretiker versucht hatten, objektive Kriterien für harmonische Fortschreitungen zu definieren und damit um eine mehr oder weniger ausgearbeitete tonale „Grammatik“ zu erfinden, beschränkte sich Richter darauf, lediglich eine Lösung anzubieten, die nur bei reiner Stimmenführung möglich ist. Man findet also in seinem Traktat keine Spur von Einschränkungen, die für Sechter so wichtig waren¹⁷ und die gewisse theoretisch mögliche Fortschreitungen unmöglich machen. Zugleich gab Richter die empirische Einstellung Webers vollkommen auf, die darin bestand, durch das subjektive Urteil die relative Qualität der Fortschreitungen festzulegen. Wenn Richter diese Methode, die er nicht allein praktizierte,¹⁸ generell durch die heutigen Historiker vorgeworfen wird, dann geschieht das zweifelsohne, weil Heinrich Schenker die Theorie seines Vorgängers diskreditiert hat.¹⁹ Dabei ist anzumerken, dass Schenkers Theorie der harmonischen Fortschreitungen annähernd derjenigen Sechters gleicht.

Ein anderes Beispiel für Richters Vereinfachungen ist seine Modulationslehre, die kaum eingehend zu bezeichnen ist. Seine Definition der Modulation ist oberflächlich: „Eine Modulation entsteht dann, wenn eine der bisherigen Tonart fremde Harmonie auftritt“ (S. 84). Sie erlaubt nicht, einen Unterschied zwischen einer Modulation, durch die ein neues tonales Zentrum begründet wird, und einer Ausweichung zu machen. Beispiel 186 (S. 84), in dem Richter drei Modulationen diagnostiziert, wo aber ein heutiger Analytiker nur von drei Ausweichungen sprechen würde, die von chromatischen Durchgängen im Bass verursacht werden, ist

¹⁷ Es ist daran zu erinnern, dass Sechter stufenweise Fortschreitungen wie I-II oder IV-V, aber auch gewisse Fortschreitungen in der Terz oder aufsteigenden Quinte wie II-IV oder II-VI verbot.

¹⁸ Zu denken ist an Namen wie Siegfried Wilhelm Dehn, Johann Christian Lobe, Wilhelm Valentin Volckmar, Weitzmann und Salomon Jadassohn.

¹⁹ Heinrich Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien. Erster Band: Harmonielehre*, Stuttgart und Berlin, Cotta 1906, S. 223-227 und 235.

bezeichnend für seine eingeschränkte Auffassung von der Tonalität. Auch im größeren Rahmen kümmert sich Richter nicht um die Verwandtschaften der Tonalitäten. Während dieses Problem üblicherweise in der Mehrzahl der Traktate behandelt wurde und bereits Weber dazu eine hoch entwickelte Theorie entworfen hatte, zog es Richter vor, ganz darauf zu verzichten. Die Lehre von der Ordnung der Modulationen gehört seiner Auffassung nach zur *Formenlehre*, weshalb er sich auch damit zufrieden gibt, auf seine *Grundzüge der musikalischen Formen* zu verweisen (S. 120).²⁰

Auf Grund ihres synthetischen Charakters erweisen sich schließlich die Abschnitte seines Traktats, die er den Verzierungsnoten widmete, als die überzeugendsten, wobei zu bemerken bleibt, dass diese in hohem Maße von den Schriften Lobes beeinflusst sind.²¹ Ein ganzes, zwar kurzes, aber bedeutungsvolles Kapitel ist den Durchgangsakkorden gewidmet (Kap. 15). Richter weist auf den metrischen Ort dieser Akkorde hin, die stets auf schwacher Zeit eingeführt werden müssen. Er zieht sogar Verstöße gegen die üblichen Tonsatzregeln in Betracht, wenn man diese Akkorde einführt. Auf diese Weise präzisiert er die Hierarchien harmonischer Verläufe, abhängig von ihrer Rolle im gesamten Verlauf des Tonsatzes. Dies wird dann wesentlich für Schenkers Theorie, zuerst im Begriff der *Stufe*, dann in der Theorie der Schichtenlehre.

²⁰ Ernst Friedrich Richter, *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*, Leipzig.

²¹ Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Composition*, Bd. 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1850. Das Beispiel 219 von Richter (S. 99) etwa ist das kaum veränderte Beispiel 609 von Lobe (S. 218).

Die Editionen des *Lehrbuchs* von Richter

N ^o	Jahr	Seitenzahl	Kommentar
1	1853	VIII, 188	
2	1857	X, 200	Vermehrung der Übungen
3	1860	XII, 200	erwähnt Widmann und Hiller
4	1862	XII, 200	
5	1864	XII, 200	
6	1866	XII, 203	
7	1868	XII, 203	
8	1870	XII, 204	von Parker für seine englische Übersetzung benutzt
9	1872	XII, 204	es erscheint der Generaltitel <i>Praktische Studien</i>
10	1873	XII, 204	
11	1875	XII, 204	
12	1876	XII, 204	
13	1878	XII, 204	letzte Edition zu Lebzeiten Richters
14	1880	XII, 204	
15	1882	XII, 204	
16	1884	XII, 204	
17	1886	XII, 225	erste von Alfred Richter revidierte Ausgabe
18	1888	XII, 225	
19	1891	XII, 226	
20	1895	XII, 226	von Coon benutzt für seine englische Übersetzung
21	1897	XII, 226	
22	1900	XII, 226	
23	1902	XII, 226	
24	1905	XII, 226	
25	1907	XII, 226	von Baker benutzt für seine englische Ausgabe
26	1910	XII, 226	
27	1913	XIV, 226	
28	1916	XIV, 226	
29	1918	XIV, 226	letzte Ausgabe zu Lebzeiten Alfred Richters
30	1920	XII?, 226	
31	1923	XIV, 226	

32	1933	XII, 226	
33	1939	XII, 226	
34	1948	XII, 226	
35	1951	XII, 226	
36	1953	XII, 226	

Übersetzung aus dem Französischen: Herbert Schneider

Lehrbuch
der
H A R M O N I E.

Praktische Anleitung
zu den Studien in derselben,

zunächst

für das Conservatorium der Musik zu Leipzig

bearbeitet

von

Ernst Friedrich Richter,

Universitäts-Musikdirector, Organist zu St. Petri und Lehrer am Conservatorium
der Musik.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1853.

V o r w o r t.

Die nächste Veranlassung zur Herausgabe dieser Harmonielehre ist auf dem Titel angegeben. Es galt bei dem praktischen Studiengang in der Theorie der Musik den Schülern ein Hilfsmittel zur Erläuterung der vorgetragenen Lehrsätze und zur Wiederholung derselben in die Hände zu geben. Die Eigenschaften eines solchen Hilfsbuches glaubte der Verfasser darin zu finden: es müsse dasselbe das Wesentlichste, Grundzügliche der musikalischen Theorie in kurzgefasster, aber möglichst vollständiger Weise enthalten; es müsse diese Grundzüge stets mit Hinweis und Anleitung zur praktischen Ausführung geben, um für spätere Compositionsversuche zu befähigen.

Der Verfasser, den der Lebensgang seit einer Reihe von Jahren dem Unterricht in der musikalischen Theorie zuführte, fand dadurch Gelegenheit, das, was ihm bei demselben an pädagogischer Erfahrung zukam, festzuhalten, zu sichten, zu ordnen, auszubilden. So entstand dieses Buch, welches zunächst seinen Schülern gewidmet ist, die es theils als Befestigungsmittel mancher nothwendigen Kenntnisse, theils als Erinnerung früherer vielleicht liebgewordener Studien hinnehmen mögen.

Das Buch enthält keine wissenschaftlich-theoretische Abhandlung über Harmonik, sondern ist, wenn es sich auch insoweit wie jede Harmonielehre auf eine feste Grundlage stützt, nur dem praktischen Zwecke gewidmet, der auf abstrakt-wissenschaftlichem Wege bei jetzt vorhandenen spärlichen Mitteln sehr schwer zu erreichen sein dürfte.

Man hat zwar von jeher gern nach mathematischer Bestimmtheit der musikalischen Regeln gefragt, und besonders

ist es die Jugend, die, oppositionell dem Autoritätsglauben gesinnt, gern Alles so klar haben möchte, dass kein Zweifel möglich sei, so sehr wie sie sich auf der andern Seite scheut, das blühende Leben der Kunst durch das anatomische Messer kennen und verstehen zu lernen; und es ist nicht zu läugnen, dass sich in dieser Beziehung eine Lücke in der musikalischen Literatur findet, die auszufüllen noch Niemandem vollständig gelungen ist. Alle Versuche der Art sind bis jetzt nicht im Stande gewesen, ein wirklich haltbares wissenschaftlich-musikalisches System, nach welchem durch ein Grundprincip alle Erscheinungen im musikalischen Gebiete als stets nothwendige Folgerungen sich dargestellt finden, zu schaffen, und was Philosophen, Mathematiker, Physiker hierin geleistet haben, ist zwar sehr beachtenswerth, aber theils zu sehr vereinzelt, als dass sich zur Vollendung des Ganzen die Mittelglieder so leicht finden liessen, theils zu abstrakt, weniger der Musik selbst als andern Zwecken dienend, und bei allem in ihm sich zeigenden Verständniss musikalischer Dinge doch das eigentlich Musikalische, worum es sich bei dem Musiker zunächst handelt, verkennend. Was aber in musikalischen Lehrbüchern von wissenschaftlicher Begründung niedergelegt ist, hat sich bisher nicht bewährt, weil es theils als Benutzung einzelner gelehrten Forschungen eben so wenig im Stande war, ein in sich abgeschlossenes System mit zweifellosen Folgerungen zu schaffen, theils als phantastisches Gebilde aller wissenschaftlichen Grundlage entbehrte.

Es mag hier erlaubt sein, auf ein Werk hinzuweisen, welches während des Drucks gegenwärtigen Lehrbuches erschienen ist, und welches im Stande sein dürfte, eine fühlbare Lücke auszufüllen; es ist dies: die Natur der Harmonik und Metrik von *M. Hauptmann*.

Doch recht betrachtet, ist diese Lücke nur dem reifern und gebildeten Musiker, der sich gern mit Theorie beschäftigt, fühlbar, dem angehenden Musiker jedoch nicht so nachtheilig, dass seine nächste Ausbildung darunter zu leiden hätte,

und jene oben angedeutete Zweifelsucht dürfte wohl in gewissem Grade dem kindlichen Spiele gleichzuachten sein, welches aus übergrosser Wissbegierde durch Fragen, die selten Jemand dem Stande der Ausbildung des Fragers nach verständlich genug beantworten kann, auf den Urgrund aller Dinge kommen möchte. Der angehende Musiker hat seine ganze Kraft auf die technische Ausbildung zu richten, weil es ihm Zeit und Mühe genug kosten wird, den Standpunkt zu erreichen, von wo aus er mit grösserer Leichtigkeit der eigentlichen Künstlerschaft entgegengehen kann. Hier gilt es also nicht zu fragen Warum, es gilt zunächst das Wie, es gilt, die Nothwendigkeit gewisser Grundsätze aus der Erfahrung, aus den besten Mustern zu begreifen, nicht zu berechnen; später wird es Zeit sein, wenn Bildung, Kenntnisse, Befähigung und Beruf es fordern, das Warum zu ermitteln zu versuchen, und alle aus der Erfahrung erlangten Kenntnisse werden nicht zu verachtende Hilfsmittel sein, auch die musikalischen Naturgesetze aufzufinden.

Diesen praktischen Zweck vor Augen war der Verfasser bemüht, die Darstellung der Harmonie und der Beobachtungs- und Erfahrungssätze in einfacher und klarer Weise zu geben, und da er das Buch zum Studium bestimmte, die in ihm etwa enthaltenen Wahrheiten durch sich selbst wirken zu lassen, ohne ihnen durch ein neues Gewand oder eine gewinnende Form einen weiten Leserkreis verschaffen zu wollen. Es enthält die Harmonielehre vollständig mit Andeutungen einer rationellen Methode, Uebungen zur Befestigung des Ganzen und zur gewandten Ausführung aller harmonischen Grundsätze zu machen. Diese Uebungen reichen bis zu dem Beginn der contrapunktischen Studien; die Lehre des Contrapunkts selbst aber soll in einem spätern Bande in gleicher Weise folgen.

Schliesslich noch ein Wort zu dem Kunstjünger, ein ernstes zwar, aber ein wohlgemeintes.

Es gilt ein fernliegendes Ziel zu erreichen, es ist dies die wirkliche Kunstleistung. Hierzu ist eine angestrenzte, ausdauernde Thätigkeit nöthig, die musikalischen Grundsätze zu

erfassen, das Gewonnene und Erkannte zu lebensfähigen Gebilden zu gestalten. Diejenigen werden sich bitter täuschen, die, erfüllt von den Werken unserer grossen Meister, begabt mit poetischem Gemüth, wäbnen, die Blüten brechen zu können, ohne die technischen Hilfsmittel gründlich kennen und erproben zu lernen, die in dem Wahne stehen, die Weihe der Schönheit, die sich über das Kunstwerk ausbreitet, leide unter der Zergliederung des Stoffes, oder die ersten naturgemässen Bildungen des letztern könnten niemals sich zu jener nothwendigen Schönheit entwickeln. Kein Talent hat sich je ohne gründliche Kenntnisse (die zu erlangen ihm freilich leichter wurde, als dem Minderbegabten) zu jener Höhe geschwungen, auf welcher allein die Kunstleistungen gedeihen. Ausübung ohne Bewusstsein ist nicht Künstlerschaft, sie ist nur die Wirkung des Instinkts, welche immer den Mangel einer vollständigen Ausbildung fühlbar machen wird. Der geistreiche Gedanke kann der Form nicht entbehren, und sie ist es, die erkannt und erlernt werden muss. Giebt sich dieselbe zwar oft mit der Erfindung von selbst, so gilt es bei der Musik mehr als anderswo, den Gedanken gleichsam logisch zu zergliedern, zu neuen Gestalten umzubilden, zu verwandeln auf die mannichfaltigste Art. Die Kenntniss dieser Dinge und die Geschicklichkeit in denselben muss auch der Talentvolle erlernen, und es kann dieselbe nur dadurch erreicht werden, dass man bemüht ist, die musikalischen Gesetze und das, was Andere bereits längst vorher gefunden haben, zu erkennen und es nach- und fortzubilden zu versuchen. Ernste, anhaltende Thätigkeit und vor Allem eine rationelle Methode zur Entwicklung der Reife zur Bildung lebensfähiger Kunstwerke wird bei musikalischer Befähigung sicher zum Ziele führen.

Leipzig, im März 1853.

E. F. Richter.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung. Intervallenlehre.....	Seite 1
I. Abtheilung.	
Die Grundharmonien und die von ihnen abgeleiteten Akkorde.	
Erstes Kapitel. Die Dreiklänge der Durtonleiter.....	9
Zweites Kapitel. Die Dreiklänge der Molltonleiter.....	27
Drittes Kapitel. Die Umkehrungen der Dreiklänge.....	34
Viertes Kapitel. Septimenharmonien. Vierklänge.....	40
Fünftes Kapitel. Die Umkehrungen des Septimenakkords.....	45
Sechstes Kapitel. Nebenseptimenharmonien.....	49
Siebentes Kapitel. Die Umkehrungen der Nebenseptimenakkorde..	63
Achtes Kapitel. Die Septimenakkorde in Verbindung mit Akkorden anderer Tonstufen.....	65
Neuntes Kapitel. Ueber Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen- akkorde.....	71
Zehntes Kapitel. Chromatische Veränderung der Grundharmonien. Alterirte Akkorde.....	74
Elftes Kapitel. Ueber Modulation eines Tonsatzes.....	84
II. Abtheilung.	
Zufällige Akkordbildungen. Harmoniefremde Töne.	
Zwölftes Kapitel. Vorhalte.....	86
Dreizehntes Kapitel. Der Orgelpunkt. Liegende Stimmen.....	102
Vierzehntes Kapitel. Durchgehende Noten. Wechselnoten.....	106
Funfzehntes Kapitel. Durchgehende Akkorde.....	116
Sechszehntes Kapitel. Ueber die Mittel zur Modulation.....	119
III. Abtheilung.	
Praktische Anwendung der Harmonien. Die Uebungen im Gebrauch derselben im reinen Satz.	
Siebzehntes Kapitel. Die einfach harmonische Begleitung zu einer gegebenen Stimme.....	128
Achtzehntes Kapitel. Erweiterung der harmonischen Begleitung..	147
Neunzehntes Kapitel. Ueber Ausbildung der Melodie.....	150
Zwanzigstes Kapitel. Ueber Ausbildung der begleitenden Stimmen.	156

VIII

	Seite
Einundzwanzigstes Kapitel. Die Uebungen im dreistimmigen Satze	161
Zweiundzwanzigstes Kapitel. Ueber den zweistimmigen Satz..	166
Dreiundzwanzigstes Kapitel. Harmonische Bearbeitung einer gegebenen Stimme in melodischer Ausbildung.....	167
Vierundzwanzigstes Kapitel. Der fünfstimmige Satz.....	174
Fünfundzwanzigstes Kapitel. Der sechs-, sieben- und achtstimmige Satz.....	178
Sechszwanzigstes Kapitel. Ueber die musikalischen Schlussarten.....	184
