

# GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

## Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by  
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Hubert Moßburger

## Kriterien der Tonartenverwandtschaft von Heinichen bis Schönberg

Obwohl die genaue Kenntnis der Tonartenverwandtschaften für die Modulationslehre wesentlich ist, verschwand dieses Thema im 19. Jahrhundert allmählich aus den Harmonielehren, bis sich die Messung von Verwandtschaftsgraden in der Musiklehre des 20. Jahrhunderts fast nur noch auf das Kriterium des Quintenzirkels beschränkte. Der Blick zurück ins 18. und 19. Jahrhundert ergibt ein weitaus differenzierteres Bild in der Beurteilung von Verwandtschaftsgraden. Zwei Tendenzen lassen sich feststellen: Erstens führt die Orientierung der Theorie an der kompositorischen Praxis zu einer stetig sich erweiternden Legitimierung entfernter Tonarten als nahe Verwandte. Zweitens ist bis Jacob Gottfried Weber eine Zunahme an Verwandtschaftskriterien zu konstatieren, deren Differenzierung in der Folgezeit zugunsten einer wachsenden Integration fremder Tonarten wieder zurückgeht. Differenzierung der Kriterien und Integration von Tonarten verhalten sich gegenläufig zueinander.

Despite the intrinsic significance of key relationships on the conceptualization of modulation, this topic gradually disappeared from treatises in the nineteenth century until the measurement of key relationships was eventually restricted almost exclusively to the circle of the fifths in twentieth-century teachings. A glance back at the eighteenth and nineteenth centuries reveals a far more differentiated picture regarding the judgement of key relationships. Two tendencies can be discerned: first, the orientation of theory on compositional practice led to a continually expanding legitimization of distantly related keys as more closely related ones; second, until Jacob Gottfried Weber one can detect an increase in relational criteria whose differentiation in the following years declines again in favor of an expanding integration of foreign keys. Thus differentiation of criteria and integration of keys exist in opposition to one another.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: circle of fifths; Heinichen; key relationships; Modulation; modulation; Quintenzirkel; Schönberg; Tonartenverwandtschaft; Weber

Die Frage nach Art und Grad der Verwandtschaft von Tonarten erscheint uns heute kaum noch als Problem. Wir unterscheiden kategorial zwischen Quint- und Terzverwandtschaft und messen die Entfernung zweier Tonarten am geschlossenen Quintenzirkel oder an der unendlichen Quintenspirale bzw. -geraden. Doch hier beginnen bereits die Probleme: Ist a-Moll von C-Dur als Quintteiler einen halben Quintenzirkelgrad entfernt oder stehen beide als Paralleltonarten mit

identischer Vorzeichnung im ›nullten‹ Grad zueinander? Oder sind Dur- und Molltonarten als zwei unterschiedliche Kategorien gar nicht mit einem Maßstab zu messen? Ist c-Moll von C-Dur genauso weit entfernt wie Es-Dur, obwohl im ersten Fall ein Variantverhältnis mit identischen Hauptstufen und im zweiten Fall eine Mediantrelation vorliegt?

Die widersprüchlichen Einschätzungen von Verwandtschaftsgraden werden besonders an graphischen Darstellungen von Tonartendispositionen in einem Raum-Zeit-Diagramm deutlich. Das einfachste aber auch größte Verfahren wäre die Beschränkung auf den bloßen Vorzeichenunterschied, wobei parallele Dur- und Molltonarten gleichgesetzt werden. Die Differenz der Tongeschlechter wird nivelliert.

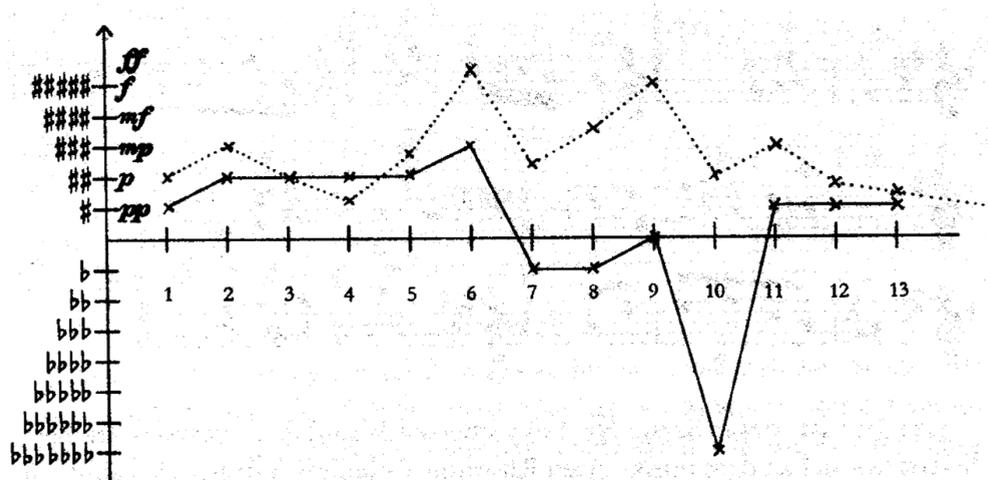


Abbildung 1: Robert Schumann, *Kinderszenen* op. 15, Tonartendisposition, Graphik von Thomas Koenig<sup>1</sup>

In der von Thomas Koenig in Anlehnung an Wolfgang Gertler<sup>2</sup> stammenden Graphik (Abb. 1) liegt die Intention darin zu zeigen, dass es sich bei der zyklischen Tonartenfolge der *Kinderszenen* von Robert Schumann um eine dreiteilige Form handelt, deren erster Teil im tonikalen bzw. dominantischen Bereich verbleibt, im Mittelteil »entlegener(e) harmonische Gebiete«<sup>3</sup> unter Ausklammerung der zykli-

1 Koenig 1982, 324.

2 Vgl. Gertler 1931, 121.

3 Ebd., 325.

schen Haupttonart G-Dur erschlossen werden und im Schlussteil die Tonika bekräftigt wird (die gestrichelte Linie bedeutet die mit der Tonartenfolge korrespondierende dynamische Kurve). Als ›entlegen‹ erscheint aber nur die von Koenig enharmonisierte Tonart as-Moll mit 7b-Vorzeichnung, die er der von Schumann gewählten Tonart gis-Moll unterstellt. Schumann notiert fünf Kreuze nicht aus vereinfachenden, lesetechnischen Gründen, sondern aufgrund der dem Stück Fast zu ernst angemesseneren Tonartencharakteristik hellerer, nicht zu ernstdunkler Vorzeichnung.<sup>4</sup> Der Verwandtschaftsgrad dieser ›entlegenen‹ Tonart zum vorangehenden C-Dur-Stück und zum nachfolgenden G-Dur erscheint in der Graphik nicht nur in die falsche Richtung zu weisen, sondern auch wesentlich ›entlegener‹ als er von Schumann beabsichtigt war. Dur- und Moll-Nivellierung sowie enharmonische Willkür verhindern eine differenzierende Darstellung der Verwandtschaftsgrade. Demgegenüber zeigt folgende Graphik ein differenzierteres Bild (Abb. 2).

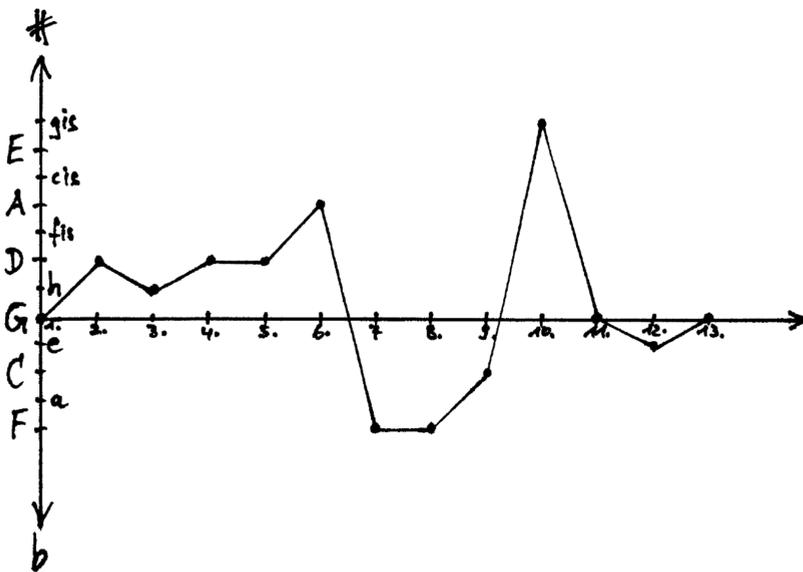


Abbildung 2: Robert Schumann, *Kinderszenen* op. 15, Tonartendisposition, Graphik vom Verfasser

4 Für Schumann bestand ein charakterlich wesentlicher Unterschied zwischen enharmonischen Tonarten. In einem Brief an Wilhelm Schüler schreibt er: »Antworten Sie mir bald, aber nicht aus dem grimmigen Cis dur, sondern aus dem milden Des dur. Auch im Leben lassen sich viele und die meisten Dinge enharmonisch drehen und verwechseln« (Brief vom 14. September 1835, zitiert nach: Jansen 1886, 65).

Erstens erscheint diese Verlaufskurve in ihrem Dur- und Molltonarten unterscheidenden Auf und Ab nicht so geradlinig wie in der Skizze von Koenig. Zweitens wird durch Verschiebung der x-Achse von der vorzeichenneutralen Tonart C-Dur (Koenig) auf die zyklische Grundtonart G-Dur von Schumanns op.15 der relative Subdominant- und Dominantbereich deutlicher. Und drittens zeigt meine Skizze überhaupt erst Schumanns Intention, die hinter der Wahl der stark in den Dominantbereich ausschlagenden Tonart gis-Moll steht: Vom neunten zum zehnten Stück in op.15 findet kein erneuter subdominantischer Einbruch ins ›dunkle Reich der Träume‹ statt wie von der *Wichtigen Begebenheit* (Nr.6) zur *Träumerei* (Nr.7), sondern ein komplementärer Aufbruch in den hellen Dominantbereich; das humoristische *Fast zu ernst* kann in seiner synkopisch-aufgeregten Satzstruktur unmöglich ein dumpf-ernsthaftes Versinken nach as-Moll (wie Koenig vorgibt) meinen.

Eine zweite, gegenüber Koenig etwas differenziertere Möglichkeit, Tonartenverwandtschaften graphisch darzustellen, ist die oben bereits aufgezeigte Kombination von kontinuierlich auf- und absteigenden quint- und terzgereihten Dur- und Molltonarten, wie sie von Alfred Lorenz an Richard Wagners *Ring*<sup>5</sup>, oder, wie im folgenden Beispiel (Abb.3), von Gerhard Wilcke am a-Moll-Scherzo aus Mendelssohns op.81 für Streichquartett vorgenommen wurde.

Die äquidistante Reihung von Terzen suggeriert jedoch auch gleiche Entfernungen, beispielsweise von a-Moll und e-Moll zu C-Dur. Andererseits erscheint die Varianttonart A-Dur in dem extremen Ausschlag der Kurve als sehr entfernte Tonart. Der Dur- und Moll-Differenzierung fällt die Feindifferenzierung der Verwandtschaftsgrade zum Opfer. Wilcke kommt es vielmehr darauf an, die von ihm so benannte »klangregionale Gewichtsverteilung«<sup>6</sup> sichtbar zu machen, d.h. den Tonartenanteil der Oberdominantseite (Plusregion) und den der Unterdominantseite (Minusregion): Modulationsrichtung geht vor Verwandtschaftsgrad.

Das Dur-Mollproblem kann dadurch umgangen werden, dass man beide Dimensionen trennt. Gunthard Born hat einen solchen Übergang zwischen Dur- und Mollquintreihen unter Ausschluss der Terzverwandtschaft an einem Rezitativ aus Mozarts *Figaro* veranschaulicht (Abb.4).

5 Vgl. Lorenz 1924, 48.

6 Ebd., 29.

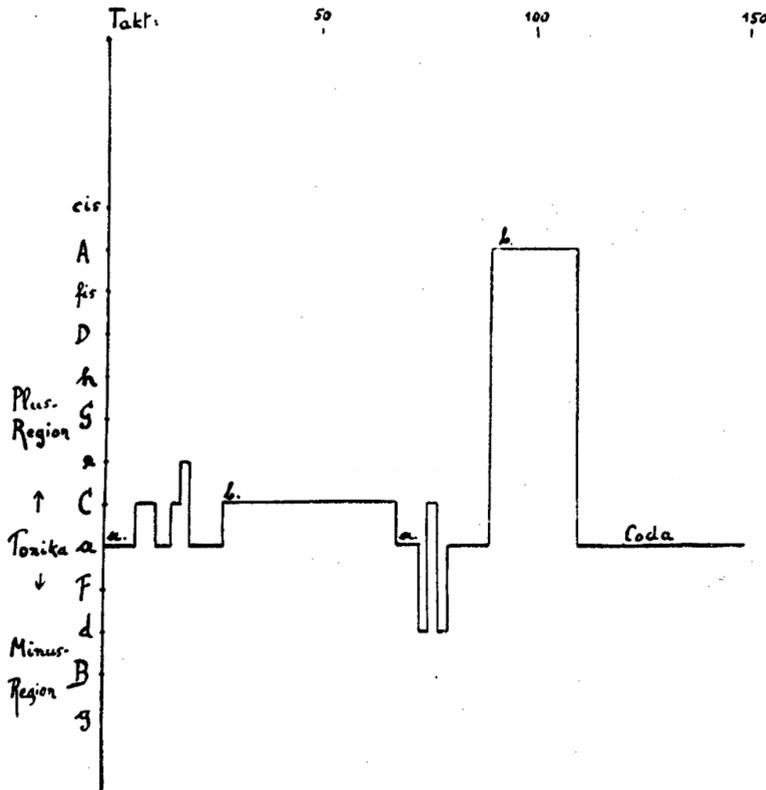


Abbildung 3: Felix Mendelssohn, op. 81, ii, Tonartenverlaufskurve von Gerhard Wilcke<sup>7</sup>

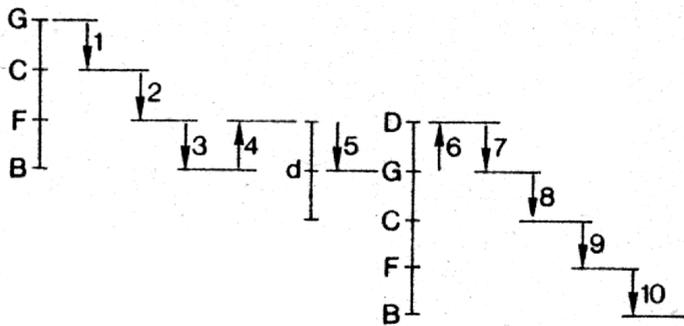


Abbildung 4: Wolfgang Amadé Mozart, *Le Nozze di Figaro* KV 492, Atto primo, Recitativo »Cosa stai misurando caro il mio Figaretto?«, tonaler Verlauf, Graphik von Gunthard Born<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Wilcke 1933, 31.

Das zu Beginn des 1. Akts zwischen dem ersten Duettino in G-Dur und dem zweiten Duettino in B-Dur vermittelnde Rezitativ durchmisst zunächst diesen Raum in drei Quintenschritten, um nach dem Rückschritt nach F-Dur durch d-Moll in die Mollquintreihe hinüberzuwechseln. Von dort wird wieder in die Dur-Dimension zurückgesprungen, um abermals quintfällig die Zieltonart B-Dur zu erreichen. Diese fallende Tendenz entspricht der Handlung des Rezitativs, in dem Susannes Laune mit jeder Bemerkung des naiven Figaro abfällt, der die hinterlistigen Absichten des Grafen nicht durchschaut. Die Absicht Borns, ein modulatorisches »Stimmungsbarometer«<sup>9</sup> zu visualisieren, geht jedoch auf Kosten der realen musikalischen Verhältnisse: Die drei Quintsäulen stehen in horizontaler Linie nicht auf gleichem Niveau; B-Dur liegt auf gleicher Linie mit d-Moll und G-Dur. Borns Darstellung folgt seiner Vorstellung, dass jeder Wechsel von Dur nach Moll und umgekehrt bei Parallel- wie bei Varianttonarten jeweils nur einen Abdunklungs- bzw. Aufhellungsschritt bedeutet (vgl. die Pfeile in seiner Graphik). Born will nur den qualitativen Stimmungswechsel im Steigen und Fallen anzeigen und nicht den absoluten Stand des erreichten Tonartenniveaus bzw. der relativen Entfernung der Tonarten untereinander. Die Differenzierung der Verwandtschaftsgrade wird der suggestiven Versinnlichung einer stetig fallenden Stimmungstendenz preisgegeben.

Die drei angeführten graphischen Darstellungsarten von Tonartendispositionen haben eines gemeinsam: Sie zeigen Tonartenverläufe aus unterschiedlichen Gründen stets auf Kosten einer differenzierten Veranschaulichung der Verwandtschaft. Als Hauptgrund kann das Problem der Vermittlung zwischen Dur- und Molltonarten in Verbindung mit der Quint- und Terzverwandtschaft verantwortlich gemacht werden. Gleich, ob der Dur- und Mollunterschied auf die gleiche Vorzeichenanzahl nivelliert wird, oder ob die Tongeschlechter kategorial behandelt werden, immer sind es die Verwandtschaftsgrade, deren Differenzierung unterschlagen wird. Die vergrößernde Darstellung der Verwandtschaftsverhältnisse spiegelt die heute gängige Praxis der Tonsatzlehre, das Problem auf die Akkordverwandtschaft zu reduzieren oder lediglich den Quintenzirkel zur Messung von Tonartenabständen als Vehikel für die Kategorisierung der verschiedenen Modulationsarten zu benutzen. Dies lässt vermuten, dass der Vergrößerung in der Beurteilung der Tonartenverwandtschaftsgrade ein allmählicher Verlust an Differenzierung vorausging. An sieben Stationen der deutschen Theoriegeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts wird demgegenüber zu zeigen sein, wie sich die

8 Born 1985, 155.

9 Ebd., 154.

Lehre von den Tonartenverwandtschaften entwickelte und welche Kriterien sie zu ihrer Differenzierung ausbildete.<sup>10</sup>

## David Heinichen

Es war Johann David Heinichen, der nach eigener Angabe als Erster in seiner Generalbassschule von 1728 die Dur- und Molltonarten in einen Zirkel (Abb. 5) integrierte. Dabei verschmolz er die Quint- bzw. Quartstruktur Athanasius Kirchers mit terzgereihten Anordnungen thüringerischer Theoretiker um 1700<sup>11</sup> zu einem »Musicalischen Circul, aus welchen man die natürliche Ordnung, Verwandtschaft, und Ausschweifung aller Modorum Musicorum gründlich erkennen, und sich dessen so wohl im Clavier als Composition mit vortrefflichen Nutz bedienen kann«.<sup>12</sup>

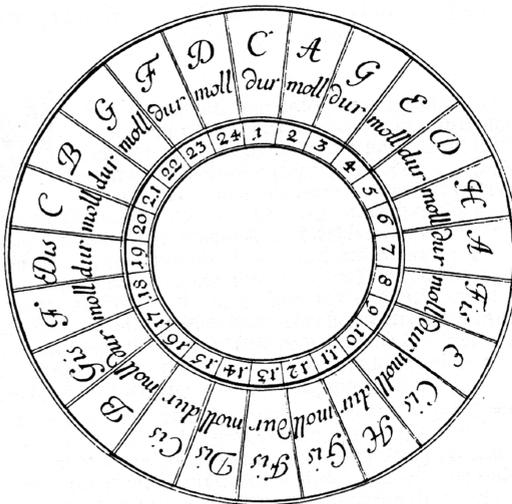


Abbildung 5: Johann David Heinichen, *Der General-Baß in der Composition*, »Musicalischer Circul«<sup>1</sup>

Verwandtschaft begründet Heinichen mit der schrittweise zu- bzw. abnehmenden Anzahl von Vorzeichen und damit gemeinschaftlichen Tönen zwischen den To-

10 Die Vorgeschichte der Lehre von den Tonartenverwandtschaften im modernen dur-molltonalen Sinne, die in England schon im späten 16. Jahrhundert unter anderem mit Thomas Morleys *Introduction* (1597) ansetzt, kann hier vernachlässigt werden (vgl. dazu Cooper 1986, 201).

11 Vgl. dazu Braun 1994, 161 f.

12 Heinichen 1728, 837.

narten. Bemerkenswert ist dabei, dass nach Heinichen die Tonarten gleicher Vorzeichnung, also die Paralleltonarten näher verwandt scheinen, als die Tonarten der nächsten Quinte.<sup>13</sup> Bezüglich des modulatorischen Gebrauchs seines Zirkels empfiehlt er, dass zwar ein Modus übersprungen werden darf<sup>14</sup>, jedoch die Paralleltonarten »niemahls unter sich selbst verwechselt werden können«<sup>15</sup>, da sonst ein Terzenzirkel entstünde, der vor allem wegen der Großterzabstände (z. B. C-e) »sehr unbequem und viel unbrauchbarer sey« als der reine Quintenzirkel.<sup>16</sup> Heinichens Behauptung, »daß aber diese in der Natur gegründete Ordnung aller Modorum, mit der heutigen praxi vollkommen wohl übereinstimmt«<sup>17</sup>, geht in seinem Zirkel nicht ganz auf: Die örtliche Nähe der Tonarten entspricht nicht ihrer tatsächlich musikalisch praktizierten. A-Moll und d-Moll stehen in Wirklichkeit zu C-Dur in weiterem Abstand als G-Dur und F-Dur. Auch das Argument, die Paralleltonarten dürfen wegen der Großterzrelationen nicht vertauscht werden, ist nicht triftig: Die Verbindung von C-Dur und e-Moll wäre ›in praxi‹ nicht weniger brauchbar als die Sekundrelation C-Dur und d-Moll, wie sie der Zirkel anzeigt. Die Widersprüche zwischen Theorie und Praxis ergeben sich durch Heinichens Anspruch, die Verwandtschaftsbeziehungen aller 24 Dur- und Molltonarten auf der Grundlage eines einzigen Kriteriums, dem der Vorzeichenanzahl, zu regeln. Festzuhalten bleibt, dass das Dur-Moll-Verwandtschaftsproblem als Folgeerscheinung der Verquickung beider Tongeschlechter durch den Heinichen-Zirkel erstmals in die Theoriegeschichte eintritt.

## Johann Philipp Kirnberger

Johann Philipp Kirnberger erweitert etwa 50 Jahre nach Heinichen in seiner *Kunst des reinen Satzes* die Begründung der Tonartenverwandtschaft neben den »gemeinschaftlichen Töne(n)«<sup>18</sup> um das Kriterium der »wesentlichen Sayte(n)«, d. h. wesentliche Töne.<sup>19</sup> Dies erlaubt ihm eine Differenzierung sogar innerhalb

13 Ebd., 842.

14 Ebd., 847.

15 Ebd., 846.

16 Ebd., 838 f.

17 Ebd., 846.

18 Kirnberger 1776, 105.

19 Ebd., 106.

eines Verwandtschaftsgrades: Da beispielsweise die Tonart F-Dur durch den Ton *b* das für C-Dur unentbehrliche Subsemitonium *h* auslösche, sei »F-Dur viel weiter von C-Dur entfernt, als die [Tonart], darin eine weniger wesentliche Sayte geändert wird«<sup>20</sup>, wie dies z. B. bei G-Dur der Fall sei. Noch weiter liegt demnach die Tonart d-Moll von C-Dur entfernt, da neben dem Leitton *h* auch noch der Grundton *c* eliminiert wird.<sup>21</sup> F-Dur und d-Moll sind also in genau umgekehrter Reihenfolge wie bei Heinichen zu C-Dur verwandt. Das Kriterium der »wesentlichen Töne« ermöglicht Kirnberger eine praxisbezogene Darstellung einer Rangfolge der ausweichenden Tonarten in den »fünf nächsten Graden der Verwandtschaft«<sup>22</sup>, deren rhythmischer Wert auch gleichzeitig die formal relative Dauer der Ausweichung anzeigt (Abb. 6).<sup>23</sup>



Abbildung 6: Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, die »fünf nächsten Grade der Verwandtschaft«<sup>24</sup>

Eine Gesamtübersicht über den Modulationsradius erstellt Kirnberger nach dem Modell fortschreitender Quintverwandtschaft und ihrer zugeordneten Paralleltonarten (Abb. 7).

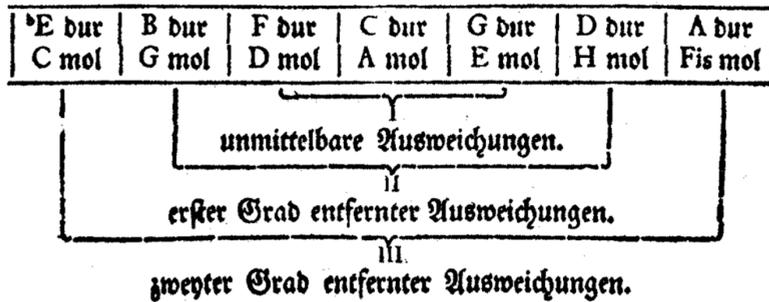


Abbildung 7: Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Tabelle der »weitläufigste[n] Modulation«<sup>25</sup>

20 Ebd.

21 Vgl. dazu auch Kirnberger 1792, 285.

22 Kirnberger 1776, 107.

23 Kirnberger 1792 präsentiert dasselbe Notenbeispiel, jedoch mit dem Hinweis auf dessen Urheber-schaft durch Jean-Jaques Rousseau (286).

24 Kirnberger 1776, 109.

Kirnberger unterscheidet dabei drei Verwandtschaftsgrade (römische Ziffern): die Tonarten der fünf leitereigenen Stufendreiklänge bezeichnet Kirnberger als »unmittelbare Ausweichungen«, die oben bereits in ihrer graduellen Rangfolge unterschieden wurden; die »entfernten Ausweichungen« sind in einen »ersten« (zwei Quinten Entfernung) und »zweiten Grad« (drei Quinten Entfernung) untergliedert; schließlich ist bei minus bzw. plus drei Quinten Abstand vom Zentrum für Kirnberger die Grenze des Modulationsambitus erreicht, »weil eine noch grössere Entfernung vom Hauptton gar zu weit führen wird. Denn diejenigen Stücke, wo man im Kreis herum durch alle Tonarten moduliert, dienen blos zur Curiosität und können sonst nirgend gebraucht werden«. <sup>26</sup>

Kirnberger klammert zwar im Gegensatz zu Heinichen das Verwandtschaftsproblem zwischen Dur und Moll aus, erreicht aber durch den Verzicht auf umfassende Systematisierung aller Tonarten eine engere Bindung an die Praxis. Des Weiteren wird Kirnbergers Bestreben deutlich, die Feindifferenzierung der Verwandtschaftsgrade voranzutreiben.

## Heinrich Christoph Koch

Wenige Jahre später erscheint mit Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* die bis dahin umfassendste Auseinandersetzung mit dem Problem der Tonartenverwandtschaft. Aus der Erörterung über den ersten Verwandtschaftsgrad gewinnt Koch weitere Kriterien zur graduellen Feindifferenzierung. Die Frage, welcher von den Tonarten der 4., 5. und 6. Stufe der Vorzug gebühre, kann für Koch »aus verschiedenen Gesichtspuncten betrachtet werden«. <sup>27</sup> Er führt insgesamt vier Verwandtschaftskriterien an, womit sich deren Anzahl gegenüber Kirnberger verdoppelt: Zu den Aspekten der gemeinsamen Töne und der wesentlichen Dreiklänge (statt der »wesentlichen Sayten« Kirnbergers) treten noch die Verwandtschaft von Tonarten »gleicher Linie« <sup>28</sup> – gemeint ist dasselbe Tongeschlecht – und die Obertonreihe als Kriterien hinzu. Der Vorzug gebührt jedoch allein der 5. Stufe, nicht nur, weil man ihn »ihr

25 Ebd., 122.

26 Ebd. Eine Beziehung zwischen dem Modulationsradius und dem in drei Klassen abnehmenden Reinheitsgrad »wohltemperierter« Tonarten (ebd., Teil 2, 72) stellt Kirnberger nicht her.

27 Koch 1787, 179.

28 Ebd., 180.

auch in Praxi zuerkennt«<sup>29</sup>, sondern weil sie alle vier Kriterien in sich vereint, während auf die 6. und 4. Stufe nur jeweils zwei Kriterien zutreffen. G-Dur, a-Moll und F-Dur stehen zwar alle im ersten Verwandtschaftsgrad zu C-Dur, doch kann Koch aufgrund seiner differenzierten Argumentation auch innerhalb dieses Grades nochmals abtufen. Die Graduierung aller weiteren Tonarten erfolgt auf zweierlei Weise (Abb. 8).

**c** —  
**a** —  
**d** —  
**g** —  
**C** dur  
**f** —  
**b** —  
**es** —  
**as** —

Beispiel 8a: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, ›Grade der Verwandtschaft gleichgeschlechtlicher Tonarten‹<sup>30</sup>

<b>fis</b> moll	<b>h</b> dur
<b>h</b> moll	<b>e</b> dur
<b>e</b> moll	<b>a</b> dur
<b>a</b> moll	<b>d</b> dur
<b>c</b> dur	<b>g</b> dur
	<b>c</b> dur
	<b>a</b> moll

Beispiel 8b: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, ›Grade der Verwandtschaft ungleicher Linie‹<sup>31</sup>

29 Ebd.

30 Ebd.,186.

Zum einen werden die Tonarten »gleicher Linie« durch »auf- und absteigende Quinten« abgezählt, wobei »der aufsteigende[n] vor der absteigenden jederzeit der Vorzug zu geben ist«. <sup>32</sup> Interessant erscheint hier zum einen, dass Koch hier wohl zum ersten Mal in der Theoriegeschichte den Quintenzirkel als vertikale Linie darstellt. Zum anderen muss man bei Tonarten »ungleicher Linie« <sup>33</sup> zunächst in die um einen Verwandtschaftsgrad entfernte Paralleltonart umsteigen, bevor man in Quinten weiterzählt. So ist – wie Bsp. 8b zeigt – z.B. fis-Moll im vierten Grad mit C-Dur, H-Dur im sechsten Grad mit a-Moll verwandt, während wir heute im Quintenzirkel jeweils einen Grad weniger zählen würden. Dies ist auch der Grund, warum Koch von den üblichen leitereigenen fünf Nebentonarten in Dur nur die 4., 5. und 6. Stufe als mit der 1. Stufe im ersten Grad verwandt betrachtet: Die 2. und 3. Stufe gehören nach obiger Darstellung bereits dem zweiten Verwandtschaftsgrad an.

Koch empfindet die Frage nach den entfernteren Tonarten »mehr speculativ als practisch, weil mit dem dritten Grade der Verwandtschaft der Rang der zu wählenden Tonart aufhört«. <sup>34</sup> Er versteht den dritten Grad nicht wie Kirnberger als Grenze des Modulationsradius, sondern als eine ›Schallmauer‹, jenseits derer die graduelle Differenzierung kaum noch sinnvoll ist. Zum Spekulativen gehört für Koch auch die Tatsache, dass Varianttonarten nach obiger Quintensäule (Abb. 8b) im vierten Grad verwandt seien. »Der Gebrauch«, so Koch, habe »dennoch diese beyden Tonarten in eine nähere Verwandtschaft gebracht, als sie dem Schema zu Folge haben. Kurz, man braucht in den modernen Tonstücken diese beyden Tonarten (als eine Ausnahme der allgemeinen Regel) dergestalt, als ob sie in einem der nächsten Grade der Verwandtschaft unter einander stünden«. <sup>35</sup> Koch geht noch weiter: Wenn beispielsweise in einem a-Moll-Rondo das Thema in der um einen Grad entfernten Variante A-Dur erscheint und darauf die um eine weitere Quinte entfernte Tonart E-Dur auftritt, so betrachtet er a-Moll und E-Dur als »im zweiten Grade« <sup>36</sup> verwandt, statt wie im Quintenzirkel um vier Grade entfernt. Aus diesem Grund legitimiert er auch Satzschlüsse in der Varianttonart. <sup>37</sup>

31 Ebd., 187.

32 Ebd., 185.

33 Ebd., 186.

34 Ebd., 187.

35 Ebd., 195 f.

36 Ebd., 199.

37 Vgl. ebd., 200.

Neben dem deutlichen Vorzug der Praxis vor der spekulativen Theorie ist es also vor allem die fortschreitende Differenzierung der Verwandtschaftskriterien, die Kochs Abhandlung kennzeichnet. Gegenüber Kirnberger treten vier neue Aspekte hinzu: die Einbeziehung der später für das 19. Jahrhundert so wichtigen Naturtonreihe, die harmonische Akkordverwandtschaft, die spezifische Verwandtschaft von Parallel- und von Varianttonarten.

## Jacob Gottfried Weber

Die umfangreichste und ausführlichste Auseinandersetzung mit dem Thema Tonartenverwandtschaft findet sich in dem 1817–21 erstmals erschienenen *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* von Jacob Gottfried Weber. Gegenüber Koch treten folgende Neuerungen auf: Varianttonarten werden nicht mehr als Ausnahme, sondern aufgrund ihrer »Identität im Ganzen«<sup>38</sup>, d. h. der Funktionsgleichheit der Stufen dem ersten Verwandtschaftsgrad zugerechnet. Dieses Kriterium tritt an die Stelle des ansonsten wirksamen Prinzips der »Ähnlichkeit der Tonleitern«<sup>39</sup>, d. h. der gemeinsamen Töne, und erweitert damit den Tonartenkreis der bei Koch im ersten Grad Verwandten um eine weitere vierte Tonart (in C-Dur: G, F, a, c). Die Varianttonart ist nicht zuletzt wegen der komponierten Praxis im Umfeld des mittleren und späten Beethoven auch theoretisch voll legitimiert und integriert. Nach dem Vorbild der Einteilung menschlicher Verwandtschaften in gerader Linie und Seitenlinie erweitert der Jurist Weber die in Quinten »auf- und absteigenden Verwandtschaftsgattungen« um die zweite Art der »Seitenverwandtschaft«<sup>40</sup>, die in horizontaler Linie Parallel- und Varianttonarten anordnet.<sup>41</sup> Zusammen mit den vertikal verlaufenden Quintachsen entsteht ein dichtes Verwandtschaftsnetz, an dem die unterschiedlichen Verwandtschaftsgrade und Entfernungen abgelesen werden können (Abb. 9).

Ein Verbindungsstrich bedeutet jeweils einen Verwandtschaftsgrad. Mit C-Dur im Zentrum des Netzes sind also G-Dur und F-Dur in auf- und absteigender Linie, sowie c-Moll und a-Moll in horizontaler Seitenlinie im ersten Grad verwandt (inneres Quadrat). Im zweiten Grad sind diejenigen Tonarten verwandt, die zwei

38 Weber 1830–1832, 74.

39 Ebd., 73.

40 Ebd., 75.

41 Vgl. auch Heinichen 1728, 842.



## Adolf Bernhard Marx

Bei Adolf Bernhard Marx findet sich nichts Neues gegenüber Weber. Im Gegenteil: Seine Darstellung erscheint als vereinfachte Version Webers, was darauf zurückzuführen ist, dass Marx das Thema Tonartenverwandtschaft aus seiner *Lehre von der musikalischen Komposition*<sup>45</sup> ausklammert und in seine *Allgemeine Musiklehre*<sup>46</sup> integriert. Das Wissen um Tonartenrelationen wird nicht mehr für Eingeweihte in differenzierter Form abgehandelt, sondern einem breiteren Adressatenkreis allgemein verständlich verfügbar gemacht. Andererseits ist der zunehmende Einbezug der Kompositionspraxis zu konstatieren. In seinem Artikel »Verwandtschaft der Tonarten« aus dem *Universal-Lexicon der Tonkunst* von Gustav Schilling versucht Marx mit Blick auf Beethoven mediantische Tonartenrelationen ästhetisch zu legitimieren. Er attestiert diesen »verborgenen Beziehungen ein[en] tieferen Sinn und eigentümliche Kräfte« zumindest in Meisterwerken, ohne dass damit »nach dem Fremden und vermeintlich Neuem«<sup>47</sup> gegriffen werde.

## Hugo Riemann

Ab etwa 1850 sind zwei Tendenzen zu spüren: Zum einen verliert man allmählich das Verwandtschaftsproblem zwischen Dur und Moll aus den Augen. Das von Moritz Hauptmann postulierte »Moll-Dur«<sup>48</sup>, die gegenseitige Durchdringung von Dur- und Moll-Elementen lässt eine Differenzierung überflüssig erscheinen. Zum anderen versucht man, der kompositorischen Praxis nachfolgend, immer entferntere Tonarten auch theoretisch als verwandt zu legitimieren. Hauptmanns Diktum, dass nicht nur die Quinte, sondern auch die Terz ein »direkt verständliches Intervall«<sup>49</sup> sei, förderte die nähere Verwandtschaft von Medianten ebenso wie Hugo Riemanns integrierende Funktionstheorie.

45 Vgl. Marx 1837–47.

46 Vgl. Marx 1839.

47 Marx 1837, 762.

48 Vgl. Hauptmann 1853, 36.

49 Ebd., 19 und 173.

Hugo Riemann übernimmt in seiner *Systematischen Modulationslehre* die »Tabelle der Terz- und Quintverwandten« aus Arthur von Oettingens Harmoniesystem in dualer Entwicklung<sup>50</sup> (Abb. 10).

his <sup>4</sup>	fisis <sup>4</sup>	cisis <sup>4</sup>	gisis <sup>4</sup>	disis <sup>4</sup>	aisis <sup>4</sup>	eisis <sup>4</sup>	his <sup>4</sup>	3 <sup>h</sup> f
gis <sup>3</sup>	dis <sup>3</sup>	ais <sup>3</sup>	eis <sup>3</sup>	his <sup>3</sup>	fisis <sup>3</sup>	cisis <sup>3</sup>	gisis <sup>3</sup>	disis <sup>3</sup>
e <sup>2</sup>	h <sup>2</sup>	fis <sup>2</sup>	cis <sup>2</sup>	gis <sup>2</sup>	dis <sup>2</sup>	ais <sup>2</sup>	eis <sup>2</sup>	his <sup>2</sup>
c <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	fis <sup>1</sup>	cis <sup>1</sup>	gis <sup>1</sup>
as	es	b	f	c	g	d	a	e
1fes	1ces	1ges	1des	1as	1es	1b	1f	1c
2deses	2asas	2eses	2heses	2fes	2ces	2ges	2des	2as
3 <sup>h</sup>	3fes	3ceses	3geses	3deses	3asas	3eses	3heses	3fes

Abbildung 10: Hugo Riemann, *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*, Tabelle der Terz- und Quintverwandten<sup>51</sup>

Es zeigt sich aber auch eine verblüffende Ähnlichkeit der Darstellung zu Webers Tonnetz mit den Unterschieden, dass es sich bei Riemann 1. zunächst nur um Töne, nicht um Tonarten handelt und 2. die vertikale auf- und absteigende Quintverwandtschaft Webers hier zur Horizontalen wird (aus Webers Seitenverwandtschaft mit Variant- und Paralleltonarten wird zudem eine auf- und absteigende Großterzverwandtschaft). Riemann weist darauf hin, dass »die nächstverwandten Töne [...] nicht in der fortlaufenden Reihe, sondern im nächsten Umkreise jedes Tones zu suchen sind«. <sup>52</sup> Er gibt ausschnittsweise folgendes »Modulationstäfelchen« an (Abb. 11), in dem die Töne die »Toniken direkt verwandter Tonarten« zu C-Dur darstellen (die Töne erhalten die Klangzeichen >+< für Dur und >o< für Moll).

50 Oettingen 1866, 184–192 (»Verwandtschaftsordnung«).

51 Riemann 1887a, 172–174.

52 Ebd., 172.

a <sup>+</sup>	<sup>o</sup> e <sup>+</sup>	<sup>o</sup> h <sup>+</sup>
f <sup>+</sup>	<sup>o</sup> c <sup>+</sup>	<sup>o</sup> g <sup>+</sup>
des <sup>+</sup>	as <sup>+</sup>	es <sup>+</sup>

Abbildung 11a: Hugo Riemann, Hugo Riemann, *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*, ›Modulationstäfelchen‹<sup>53</sup>

A	a/E	e/H
F	f/C	c/G
Des	As	Es

Abbildung 11b: Hugo Riemann, Hugo Riemann, *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*, ›Modulationstäfelchen‹ in ›monistischer‹ Übersetzung der ›dualistischen‹ Klangzeichen

Aus der Tafel geht hervor, dass sich der »Kreis nächstverwandter Tonarten«<sup>54</sup> gegenüber Weber von vier auf zwölf erheblich erweitert hat; der Tonartenradius spannt sich dabei von Des-Dur bis H-Dur. In der Kompositionslehre von 1902 – Riemann entwickelte inzwischen seine Funktionstheorie – werden die Verwandtschaften nach funktionalen Kriterien in zwei Gruppen (›A‹ und ›B‹) eingeteilt:

A.

1. Die Tonart der Dominante (C-dur–G-dur).
2. Die Tonart der Subdominante (C-dur–F-dur).
3. Die Tonart der Parallele (C-dur–A-moll).
4. Die Tonart der Variante (C-dur–C-moll).
5. Die Tonart der <sup>o</sup>Subdominante (C-dur–F-moll)
6. Die Tonart der Dominantparallele (C-dur–E-moll) [= Leittonwechsel der Haupttonart].
7. Die Oberterztonart (C-dur–E-dur) [Variante des Leittonwechsels Dominant-oder Dominante der Parallele].
8. Die Unterterztonart (C-dur–As-dur) [Parallele der <sup>o</sup>Subdominante].
9. Die Unterkleinterztonart (C-dur–A-dur) [Variante der Parallele].
10. Die Oberkleinterztonart (C-dur–Es-dur) [Parallele der Variante].

Sind schon 7–10, wie die in [ ] gegebenen Erläuterungen verraten, der auf melodischer Grundlage aufgebauten Modulation fremder, so gilt das in erhöhtem Maße von den noch weiter möglichen:

53 Ebd., 173.

54 Ebd., 174.

B.

11. Dominante der Dominante (C-dur – D-dur).
12. <sup>[o]</sup>Subdominante der Subdominante (C-dur – B-dur [B-moll]).
13. Parallele der Subdominante (C-dur – D-moll).
14. Tonart des Leittonwechselklangs der Dominante (C-dur – H-moll).
15. Tonart des Oberleitklangs der <sup>o</sup>Subdominante (D-dur – Des-dur [= Tonart des Akkords der neapolitanischen Sexte]).
16. Tonart des Unterleitklangs (C-dur – H-dur).<sup>55</sup>

Obwohl Riemann es nicht explizit ausspricht, scheinen die Gruppen in sich in gradueller Rangfolge – Riemann spricht von ›Ordnung‹ – angeordnet: Die ersten vier Tonarten der Gruppe A entsprechen dem ersten Verwandtschaftsgrad bei Weber; es folgen die Tonart der Mollsubdominante und die der Dominantparallele. Zu den Medianten von Nr. 7–10 merkt Riemann deren fernere (›fremdere‹) Verwandtschaft an.

Die drei Riemann'schen Verwandtschaftskriterien – die räumliche Nähe vertikaler bzw. horizontaler Quint- und Terzverwandtschaften, die Tonikaverwandtschaft (gemeinsame Töne zwischen zwei Toniken) und die Funktionskreise – ergeben ein nicht immer widerspruchsfreies Gesamtbild (vgl. die Tonartenauswahl des »Modulationstäfelchens« in der *Systematischen Modulationslehre* mit der Gruppe ›A‹ in der *Kompositionslehre*). Hervorstechendes Merkmal der Riemann'schen Tonverwandtschaftstheorie ist die Fortführung der geschichtlichen Tendenz einer stetigen Erweiterung des tonverwandtschaftlichen Ambitus. Die Integration vieler Tonarten in den engsten Verwandtschaftskreis geht jedoch auf Kosten ihrer graduellen Feindifferenzierung.

Die integrativen Bestrebungen sind auch auf die fortgeschrittene kompositorische Praxis zurückzuführen. Die sich schon bei A.B. Marx ankündigende theoretische Legitimation mediantischer Tonarten wird bei Riemann vollends verifiziert. »Seit Beethoven, Schubert und Liszt«, schreibt Riemann, »ist die Terzverwandtschaft der Tonarten in der praktischen Komposition zu unbedingter Anerkennung gelangt.«<sup>56</sup> »Der nachhinkenden Theorie zum Trotz« hätten »unsere Komponisten« die »Terztonarten der Haupttonart wiederholt direkt gegenübergestellt.«<sup>57</sup> Riemann spricht von einer der Enharmonik vergleichbaren »Doppel-

<sup>55</sup> Riemann 1902, Bd.1, 481 f.

<sup>56</sup> Ebd., 481.

<sup>57</sup> Riemann 1887b, 133. Das Kapitel »Tonartenverwandtschaft« (§ 44) wird in späteren Auflagen, in denen Riemann die neue Funktionsbezeichnung einführt (ab 1893), ausgelassen.

deutigkeit«<sup>58</sup> gleichnamiger Töne, die sowohl als Terz – als auch als quintverwandt identifiziert werden können. So kann beispielsweise in der Haupttonart C-Dur die Tonart E-Dur zunächst »als nahe Terzverwandte direkt eingeführt«<sup>59</sup> werden und dann quintfällig zurück zur Haupttonart modulieren. In diesem Fall handelt es sich um eine Verwandtschaft vierten Grades, in jenem um nur einen Verwandtschaftsgrad. Bei der Einstufung des Verwandtschaftsgrads, so könnte man folgern, kommt es also auf die konkrete Vermittlung zweier Tonarten im musikalischen Satz an und weniger auf eine absolute theoretische Graduierung.

## Arnold Schönberg

Schließlich soll noch eine repräsentative Theorie der Tonartenverwandtschaft aus dem 20. Jahrhundert vorgestellt werden. Arnold Schönberg unternimmt in seinen *Structural Functions of Harmony* (1948) einen Versuch, die Tonarten, welche er als Regionen einer herrschenden Haupttonart betrachtet, nach »ihrem Verwandtschaftsgrad«<sup>60</sup> zu ordnen. Das Ordnungsprinzip entspricht dabei exakt dem Webers, mit dem einzigen Unterschied, dass die Horizontalachse umgekehrt ist (Abb. 12).

Ebenso wie bei Weber sind es bei Schönberg die gleichen vier Tonarten (Kreuz in der Mitte), welche »die nächsten verwandten Regionen«<sup>61</sup> zur Tonika bilden. Schönberg klassifiziert »gemäß der Praxis von Komponisten der tonalen Periode, einschließlich des größten Teils des 19. Jahrhunderts« die Verwandtschaft in fünf Rubriken nach den Kriterien der gemeinsamen Töne, der gemeinsamen Dominanten, der funktionalen Beziehung zur Tonika und der Beziehung zur jeweils nächst tieferen Klasse. Schönberg exemplifiziert seine allgemeine Tabelle anhand einer zweiten, welche die Regionen von C-Dur aufführt.<sup>62</sup> Diese seien hier ihrer Klassen nach nochmals gesondert aufgelistet:

- Klasse 1: F, G, a, e
- Klasse 2: c, f, g, A, E, Es, As
- Klasse 3: es, as, Gis, gis, Fes, fes
- Klasse 4: Des, d, D, B, b
- Klasse 5: Cis, cis, des, H, h, Ces, ces, Fis, fis, Ges, ges

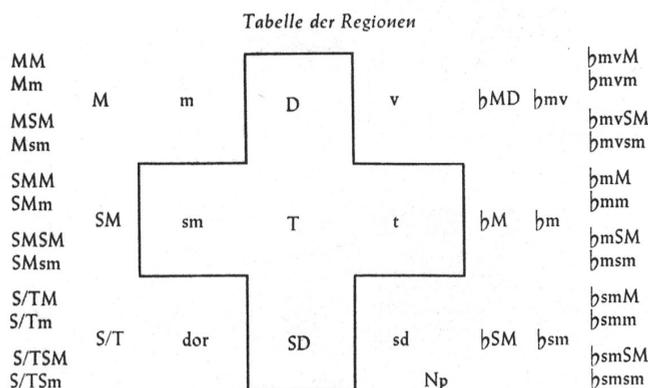
58 Riemann 1887a, 171.

59 Ebd.

60 Schönberg 1957, 19.

61 Ebd., 21.

62 Ebd., 20.



Abkürzungen:

<b>T</b> bedeutet Tonika <b>D</b> „ Dominante <b>SD</b> „ Subdominante <b>t</b> „ Moll auf der Tonika <b>sd</b> „ Moll auf der Subdominante <b>v</b> „ Moll auf der fünften Stufe <b>sm</b> „ Moll auf der Submediante <b>m</b> „ Moll auf der Medianten <b>SM</b> „ Dur auf der Submediante <b>M</b> „ Dur auf der Medianten	<b>Np</b> bedeutet Neapolitanisch (erniedrigte zweite Stufe) <b>dor</b> „ Dorisch (Moll auf der zweiten Stufe) <b>S/T</b> „ Supertonika (Dur auf der zweiten Stufe) <b>bM</b> „ Dur auf der erniedrigten Medianten <b>bSM</b> „ Dur auf der erniedrigten Untermediante <b>bMD</b> „ Dominante der erniedrigten Medianten <b>bM</b> „ Moll auf der erniedrigten Medianten <b>bsm</b> „ Moll auf der erniedrigten Submediante <b>bmv</b> „ Moll auf V der erniedrigten Medianten
--	--

Abbildung 12: Arnold Schönberg, »Tabelle der Regionen«<sup>63</sup>

Die Klassen eins bis fünf sind in abnehmendem Verwandtschaftsgrad angeordnet:<sup>64</sup> »Klasse 1 heißt ›direkt und nahe‹, weil alle diese Regionen fünf (oder sechs) Töne mit T [Tonart der Tonika] gemeinsam haben«. Sie umfasst die Tonarten F-Dur, G-Dur, a-Moll und e-Moll. Hier ergibt sich übrigens eine Unstimmigkeit zur obigen Tabelle: Dort gehört c-Moll anstelle von e-Moll zu den engsten Verwandten. »Klasse 2 heißt ›indirekt aber nahe‹, weil alle diese Regionen mit den Regionen der Klasse 1 oder mit der Molltonika nahe verwandt sind und drei oder vier Töne mit T gemeinsam haben«. Hierzu zählen die Tonarten der drei Mollhauptfunktionen c-, f- und g-Moll und die Medianten A-, E-, Es- und As-Dur. »Klasse 3 heißt ›indirekt‹, weil alle diese Regionen weiter entfernt sind als Klasse 2, auf welcher ihre Verwandtschaft beruht, und die Zahl gemeinsamer Töne gering ist«. Dazu gehören die mediantischen Mollvarianten es- und as-Moll sowie

63 Ebd., 20.

64 Vgl. für das Folgende ebd., 67 f. (Hervorhebungen original).

die enharmonischen Medianten Gis-Dur, gis-Moll, Fes-Dur und fes-Moll. »Klasse 4 heißt ›indirekt und entfernt‹, weil diese fünf Regionen in folgender Weise mit T in Verbindung stehen«. Es folgen die mit Schönberg'scher Funktionsbezeichnung versehenen Tonarten Des-Dur, d-Moll, D-Dur, B-Dur und b-Moll. Schönberg fügt hinzu, dass »in der Musik des 19. Jahrhunderts [...] diese weit entfernten Regionen, und die der Klasse 5 (›entlegen‹), gewöhnlich in den *Durchführungen*« auftreten. Der Klasse 5 gehören die restlichen, enharmonischen Tonartenpaare an: zum einen die einen Halbton entfernten Tonarten Cis-Dur und cis-Moll bzw. Des-Dur und des-Moll sowie H-Dur und h-Moll bzw. Ces-Dur und ces-Moll; zum anderen die Tritonustonarten Fis-Dur und fis-Moll bzw. Ges-Dur und ges-Moll.

Insgesamt wird bei Schönberg die Tendenz der Theorie des 19. Jahrhunderts fortgesetzt, immer mehr und weiter entfernte Tonarten in den engeren Verwandtschaftskreis aufzunehmen. Gegenüber Riemann, der der Enharmonik noch skeptisch gegenüberstand und nur »die wirklich ohne solche Täuschungen vom Ohr anerkannten Verwandtschaften«<sup>65</sup> in seine Ordnung aufnahm, bezieht Schönberg aus größerer historischer Distanz heraus acht enharmonische Dur- und Molltonarten ein, die nicht nur der entlegenen 5. Klasse, sondern auch der viel näheren 3. Klasse angehören (Gis-Dur, gis-Moll, Fes-Dur und fes-Moll). Diese erscheinen zwar »auf der Tabelle weit von T entfernt, aber enharmonisch wechselt klingen sie wie näher verwandte Regionen«. <sup>66</sup> So kommt es, dass Tonarten am äußersten Rand der Tabelle der 3. Klasse zugeordnet werden, die teilweise wie die aus der 2. oder 1. Klasse klingen (z.B. Fes-Dur = E-Dur oder fes-Moll = e-Moll). Die Kehrseite dieser fortschreitenden Integration ist jedoch ein Mangel an innerer Differenzierung der Verwandtschaftskriterien, wie schon bei Riemann festzustellen ist. Zwar herrscht bei Schönberg eine klarere, übersichtlichere Klassifizierung der Verwandtschaftsgrade vor, aber es kommen keine neuen Kriterien zu ihrer Feindifferenzierung hinzu.

\*

\*\*

An der hier skizzierten, sich über 200 Jahre spannenden Geschichte der Tonartenverwandtschaft konnten zwei Entwicklungen abgelesen werden:

Erstens führte die Orientierung der Theorie an der kompositorischen Praxis zu einer stetig sich erweiternden Legitimierung entfernter Tonarten als Verwandte.

65 Marx 1887, 481 (im von Riemann verfassten »Anhang«).

66 Schönberg 1957, 67.

Zusammenschauend sei dies noch einmal an einem Beispiel gezeigt: Die medianische Tonartenrelation C-Dur–E-Dur bedeutet für Heinichen, sieben Tonarten in seinem Zirkel zu überspringen (wo er nur eine für regulär hält); für Kirnberger führt E-Dur schon zu weit, weil seine Grenze bei drei Quinten liegt; Koch misst vier Quintenzirkelgrade, jedoch liegt für ihn alles über drei Grade hinaus jenseits des sinnvoll Differenzierbaren; bei Weber ist E-Dur von C-Dur bereits im dritten Grad verwandt; für Riemann gehört E-Dur zwar schon zum Kreis nächstverwandter Tonarten, die Verwandtschaft gilt jedoch noch als doppeldeutig: Einerseits liegt E-Dur vier Quinten von C-Dur entfernt, andererseits ist E-Dur die nächste Medianten. Schließlich ordnet Schönberg Medianten in die zweite von insgesamt fünf Verwandtschaftsklassen ein.

Zweitens ist bis Weber eine Zunahme an Verwandtschaftskriterien zu konstatieren, deren Differenzierung danach zugunsten einer wachsenden Integration fremder Tonarten wieder zurückgeht. Differenzierung der Kriterien und Integration von Tonarten verhalten sich gegenläufig zueinander.

Aus der Erkenntnis dieser geschichtlichen Entwicklung können für die heutige Analyse-Praxis drei Folgerungen gezogen werden:

Erstens geht aus den zeitgeschichtlich unterschiedlichen Einordnungen von Verwandtschaftsgraden hervor, dass kein allgemeingültiger, absoluter Maßstab für deren Beurteilung existieren kann. Einzig übergeordnetes Kriterium wäre stattdessen die historische Angemessenheit der Bewertungen (um anachronistische Fehleinschätzungen zu vermeiden).

Zweitens sollte daher auf die heute übliche vergrößernde und simplifizierende Darstellung von Tonartenbeziehungen im Quintenzirkel zugunsten einer reicher differenzierten Bewertung verzichtet werden.

Und drittens existiert Verwandtschaft nicht nur theoretisch-abstrakt, sondern sie realisiert sich erst konkret im musikalischen Satz, d. h. in Wechselwirkung mit dem zeitlich-formalen Verlauf und der modulatorischen Vermittlung. So können an sich nah verwandte Tonarten beispielsweise durch enharmonische Modulation weit entfernt wirken und umgekehrt können theoretisch entfernte Tonarten durch einen unkompliziert-geschmeidigen Übergang eng vermittelt werden. Verwandtschaften sind so eng oder locker, wie man sie pflegt. Sie dürfen nicht nur auf Genetisches reduziert, sie müssen darüber hinaus als etwas Ausgeformtes betrachtet werden. Der wirkliche Grad einer komponierten Tonartenrelation ist also letztlich nur über eine Analyse der musikalischen Gesamtfaktur zu erkennen.

Die Tatsache aber, dass Musiktheorie idealtypische Konstruktionen im geschichtlichen Wandel bereitstellt, derer sich der Analytiker bedienen sollte, will

er nicht um den Preis totaler Individuation im geschichtsfreien Raum schweben, lässt das Wissen um die historisch differenzierte Betrachtung von Tonartenverwandtschaften als unabdingbare Voraussetzung von Analyse erscheinen.

## Literatur

- Born, Gunthard (1985), *Mozarts Musiksprache*, München: Kindler.
- Braun, Werner (1994), *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson* (= Geschichte der Musiktheorie 8/II), hg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Darmstadt: WBG.
- Cooper, Barry (1986), »Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich. England* (= Geschichte der Musiktheorie 9), hg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Darmstadt: WBG, 141-314.
- Gertler, Wolfgang (1931), *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Diss. Freiburg i.B., Wolfenbüttel: Kallmeyer.
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Baß in der Composition*, Dresden: Selbstverlag.
- Jansen, F. Gustav (1886), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kirnberger, Johann Philipp (1776), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Bd. 1, Berlin und Königsberg, G. J. Decker und G.L. Hartung.
- Kirnberger, Johann Philipp (1792), »Ausweichung. (Musik.)« in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, neue vermehrte zweite Auflage, hg. Johann Georg Sulzer, Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung, 282–287.
- Koch, Christoph Heinrich (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
- Koenig, Thomas (1982), »Robert Schumanns ›Kinderszenen‹ op.15«, in: *Robert Schumann II* (= Musik-Konzepte, Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 299–342.
- Lorenz, Alfred (1924), *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen* (= Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner 1), Berlin: Hesse.
- Marx, Adolf Bernhard (1837), »Verwandtschaft der Tonarten«, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6: Riesenharfe–Zyka, hg. von Gustav Schilling, Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 761–762.
- Marx, Adolf Bernhard (1837–1847), *Die Lehre von der musikalischen Composition*, 4 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Marx, Adolf Bernhard (1839), *Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Marx, Adolf Bernhard (1887), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 9. Auflage, neu bearbeitet von Hugo Riemann, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Morleys, Thomas (1597), *A plaine and easie introduction to practicall musicke* [...], London: Peter Short.
- Oettingen, Arthur von (1866), *Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik*, Dorpat und Leipzig: W. Gläser.
- Riemann, Hugo (1887a), *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*, Hamburg: J.F. Richter.
- Riemann, Hugo (1887b), *Handbuch der Harmonielehre* [vormals: *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, 1880], Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (1902), *Große Kompositionslehre*, Bd. 1: *Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*, Leipzig: Speemann.
- Schönberg, Arnold (1957), *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, aus dem Englischen übertragen von Erwin Stein, Mainz: Schott.
- Weber, Jacob Gottfried (1832/1832), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, dritte, neuerdings überarbeitete Auflage, Bd. 2, Mainz: B. Schott's Söhnen.
- Wilcke, Gerhard (1933), *Tonalität und Modulation im Streichquartett Mendelssohns und Schumanns*, Leipzig: C. Merseburger.

© 2022 Hubert Moßburger

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart [University of Music and Performing Arts Stuttgart]

Moßburger, Hubert (2022), »Kriterien der Tonartenverwandtschaft von Heinichen bis Schönberg« [Criteria of key relationship from Heinichen to Schönberg], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 47–70. <https://doi.org/10.31751/p.217>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022