

## B Rekonstruktion eines musiktheoretischen Lehrgangs nach Peter Cornelius

Textedition durch Stephan Zirwes (Kapitel 1), Nathalie Meidhof (Kapitel 2), Michael Lehner (Kapitel 3), Edition der Notenbeispiele durch Michael Lehner

### 1. Kapitel: Die Grundlagen und der Dreiklang

#### »Gesetz und Regel«

##### »Tonartsystem – Duraccord – Durtonart«

Im Sommer 1868, am Ende des ersten Schuljahres nach der Eröffnung der Königlich bayerischen Musikschule, verfasste Peter Cornelius zur Vorbereitung auf das am 1. Oktober neu beginnende Schuljahr ein vorlesungsartiges Skript zur Harmonielehre. Diese Aufzeichnungen, die sich im großen Arbeitsbuch (Cornelius *Ab1* und *Ab2*) befinden, legen in vereinfachter und kürzerer Ausführung die Grundlagen des hauptmannschen Harmoniesystems dar. Cornelius ergänzte das Skript ein Jahr später durch eine nochmals komprimierte Fassung, die vor allem aus stichwortartig kommentierten Notenbeispielen besteht und die in der vorliegenden Ordnung der Quellen direkt im Anschluss an das vorlesungsartige Skript folgt.

Diese Aufzeichnungen von 1868 und 1869 werden im Folgenden als Grundlage für Cornelius' Ausführungen zum »Tonartsystem«, zum Dreiklang und zum Septimenakkord verwendet.

Am Beginn seiner Betrachtungen steht die schrittweise Herleitung der Durtonart. Dazu wird zunächst aus der »Toneinheit« des Einklangs mit seiner Oktave, der »Tonzweiheit« der Quinte und der »verbindenden [großen] Terz« die Einheit des Durdreiklangs hergeleitet.

Ton nennen wir eine bestimmte Klanghöhe; die Verhältnisse der Töne untereinander nennen wir Intervalle.

Es gibt drei direkt verständliche Intervalle:

- 1) die Oktav
- 2) die Quint
- 3) die große Terz

Der Ton *C* für sich oder mit seiner Oktave erklingend, (der genauen Hälfte der erklingenden Saite,) ist ungestörte Einheit, Gleichheit mit sich selbst. Die Zweiheit als Gegensatz als Trennung *C* gegenüber. Durch die Terz *E* ( $\frac{4}{5}$  der Saitenlänge von *C* gegen das Ganze erklingen, wo also das Erklingende ein Vierfaches, ein zwei mal zwei faches gegen das Bruchteil des letzten Fünftel bilden) werden die getrennten Töne verbunden, die Leere zwischen ihnen ausgefüllt. Die ungestörte Ein-

heit des Tones C ist nach der Zweiheit in die er durch G gesetzt wurde und durch die Versöhnung welche die Terz E herbeiführt zur höheren Einheit, zur Akkordeinheit geworden.<sup>1</sup>

Die ein Jahr später hinzugefügte und nochmals konzentrierte Fassung kann hierzu als veranschaulichende Abbildung verstanden werden:

Toneinheit.  
Einklang. Octave.

Tonzweiheit.  
Grundton u. Quinte.

Die verbindende Terz  
macht die Tonzweiheit  
zur Akkordeinheit.

Abb. 1 Herleitung des Durdreiklangs (Cornelius *Ab1*, fol. 94v)

Der Grundton bzw. die Oktave und die Quinte werden stets als ganze unausgefüllte Noten dargestellt, die verbindende Terz dagegen als (kleinerer) ausgefüllter Notenkopf. Cornelius überträgt damit die schriftlichen Anweisungen Hauptmanns, der den Grundton bzw. die Oktave und die Quinte mit Großbuchstaben, die verbindende Terz hingegen mit Kleinbuchstaben darstellt, in die Notation.

Im Anschluss erläutert Cornelius die Erweiterung des Dreiklangs zur Tonart.

Der C duraccord ist wieder eine ungestörte und untrennbare Einheit, wie es der einzelne Ton C war. Er kommt aber durch die von ihm aus sich bildenden Dreiklänge auf G und F in den Zweifel, in das Gefühl der Trennung und Zweiheit in sich selbst, ob er Unterdominantaccord des G duraccords oder Oberdominante des F dur Akkords sei. Er gelangt aber aus diesem Zweifel zur Gewissheit der tonische Dreiklang zu sein und jene beiden Akkorde zu seinen Dreiklängen der Ober und Unterdominante zu haben. Zwischen die beiden sich völlig fremd gegenüberstehenden Akkorde auf F und G tritt der C dur Akkord als das bindende Glied, ganz wie früher die Terz zwischen Grundton und Quint trat, und es entsteht aus der gestörten und dann wieder hergestellten Einheit des C dur Akkords eine Dreiheit von Akkorden welche ebenso unlöslich zusammen gehören als die drei Intervalle des Einzelaccords. Diese unlösliche Dreieinheit von Akkorden ist die Tonart.<sup>2</sup>

Derselbe Inhalt wird in den Aufzeichnungen aus dem Jahr 1869 verkürzt folgendermaßen wiedergegeben.

1 Cornelius *Ab2*, fol. 38r.

2 Cornelius *Ab1*, fol. 82r.

Störung der Einheit durch quintverwandte Accorde. Ist C dur Unterdominante von G dur? oder Oberdominante von F dur?



Nein, es ist Hauptaccord einer Dreieinheit von Accorden, und hat G dur zur Oberdominante, F dur zur Unterdominante.

Diese unauflösliche Dreieinheit von Akkorden ist der Inhalt und das Wesen der Tonart.

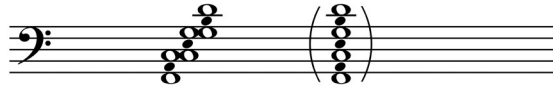


Abb. 2 Herleitung der Durtonart (Cornelius *Ab1*, fol. 94v)

1871 verfertigte Cornelius ein weiteres umfangreiches Skript zur Harmonielehre, das aus einzelnen »Tafeln« und darauf folgenden ausführlichen »Erläuterungen« besteht. Die Abbildungen sind teilweise fast wörtlich in einer freieren Zusammenstellung von Moritz Hauptmann übernommen, werden jedoch durch zusätzliche Notenbeispiele ergänzt (siehe exemplarisch Abb. 3)

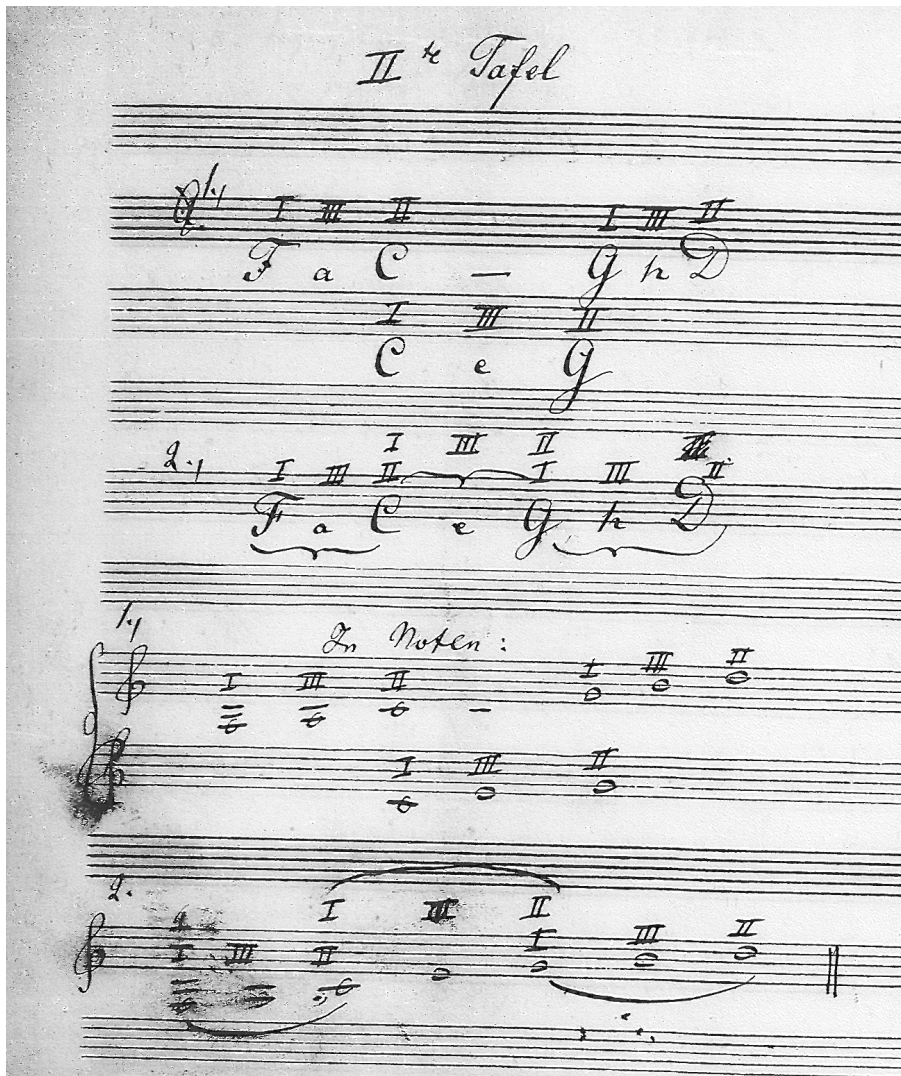


Abb. 3 Bezeichnung und Zusammenhang der drei Hauptdreiklänge (Cornelius *UbH*, fol. 7v)

Anschließend leitet Cornelius darauf aufbauend eine logische Erklärung für die Akkordfortschreibung ab.

Die Einheit des Akkordes kann sich gleichzeitig darlegen, die Dreieinheit von Akkorden aber, welche die Tonart bilden, schließt die Gleichzeitigkeit aus, denn Grundton und Quint des tonischen Akkords können nicht gleichzeitig dem Unter und Oberdominantaccord angehören, sie müssen in einer Folge der drei Accorde ihre verschiedenen Beziehungen zeigen: nur in der Akkordfolge kann sich also die Tonart harmonisch darlegen.<sup>3</sup>

Als letzter Schritt in der Auseinandersetzung mit dem Durdreiklang folgt die logische Erweiterung zum System der Nebentonarten.

Wir haben aus der Einheit des Tones C die höhere Einheit des C dur Akkords hervorgehen sehen.

Wir sahen die Einheit des C durakkords sich zu einer Dreieinheit von Tonika, Oberdominante und Unterdominante entfalten, zur Tonart werden.

Nehmen wir nun die Tonart wieder als Einheit, wie früher den Akkord, und vermitteln die Gegensätze von F dur und G dur durch C dur zur Einheit, so sehen wir nun wie früher drei Töne, dann drei Akkorde, nun drei Tonarten zur Einheit werden, in welcher C dur als die Haupttonart, F Dur und G dur als die Nebentonarten erscheinen. Und wieder bildet hier der C duraccord die Mitte, den Nerv des Ganzen, indem er der einzige ist, welchen alle drei Tonarten gemeinschaftlich haben, in welchem sie zusammentreffen, da er in seiner dreifachen Eigenschaft als Tonica, Dominante und Unterdominante die 3 Tonart Systeme zu einem einheitlichen System von Haupt und Nebentonarten verbindet.<sup>4</sup>

Diese »Dreieinheit von Tonalitäten« wird in den Aufzeichnungen von 1869 bzw. 1871 folgendermaßen als Abbildung dargestellt:

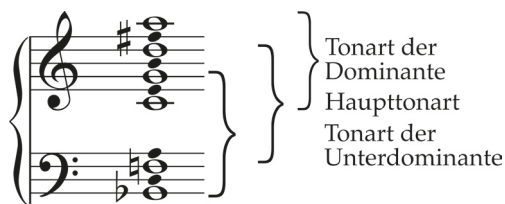


Abb. 4 Darstellung der Dreieinheit von Tonalitäten 1869 (Cornelius *Ab1*, fol. 94v)

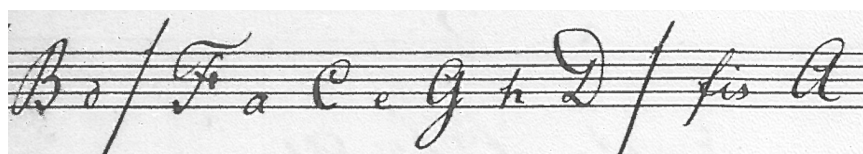


Abb. 5 Darstellung der Dreieinheit von Tonalitäten 1871 (Cornelius *UbH*, fol. 19v)

3 Cornelius *Ab1*, fol. 82r.

4 Ebd., fol. 82v.



»Mollakkord – Molltonart – Molldurtonleiter«

Der Mollakkord ist eine Negation, [eine] Verneinung; er entsteht durch eine negative Bildung von einem angenommenen Ton zu seiner großen Terz [und] reinen Quint abwärts, im Gegensatz zu dem Duraccord welcher das positive, bejahende Element vertritt und sich nach Oben bildet. Im Mollaccord ist nicht »aufwärts treibende Kraft sondern herabziehende Schwere, Abhängigkeit. Wie in den sinkenden Zweigen der Trauerweide, gegen den strebenden Lebensbaum, finden wir darum auch im Mollaccorde den Ausdruck der Trauer wieder.[«]<sup>5</sup>

Cornelius bezieht sich hier direkt auf Moritz Hauptmann, indem er nicht nur das Bild der Trauerweide und weiterer umschreibender Wesensmerkmale des Molldreiklangs wie die »herabziehende Schwere« und die »Abhängigkeit« übernimmt, sondern diesen bis auf eine Kürzung wörtlich zitiert. Man vergleiche hierzu die entsprechende Textstelle bei Hauptmann:

In dieser passiven Natur und indem der Molldreiklang, zwar nicht seinen realen, aber seinen zur Einheit bestimmten Ausgangspunkt in der Höhe hat und sich an diesem nach der Tiefe bildet, ist in ihm nicht aufwärts treibende Kraft, sondern herabziehende Schwere, Abhängigkeit, im wörtlichen wie im figürlichen Sinne des Ausdruckes ausgesprochen. Wie in den sinkenden Zweigen der Trauerweide, gegen den strebenden Lebensbaum, finden wir darum auch im Mollaccorde den Ausdruck der Trauer wieder.<sup>6</sup>

Nachdem nun die Existenz des Molldreiklangs hergeleitet worden ist, diskutiert Cornelius im Folgenden die Besonderheiten, durch die sich das Tongeschlecht Moll von dem in Dur unterscheidet. In der Argumentation sucht er dabei konsequent nach logischen Begründungen.

Das System der Molltonart entsteht aber daraus, daß ein Negatives, ein nach unten gebildeter Mollaccord *G es C* nicht ohne die Voraussetzung des Positiven entstehen kann. Das Positive ist aber in dem Dominant accord *G-h-D* enthalten, es wird durch den nach Abwärts gebildeten und sich als Hauptaccord geltend machenden Mollaccord verneint. Der Unterdominant accord ist eine abermalige Verneinung, der nach Unten gebildete Accord *F as C*. So geht das System der Molltonart von einem Geist des Widerspruchs[,] der Verneinung aus und kann deshalb auch nicht jene Dreieinheit von Tonalitäten bilden, welche wir beim System der Durtonart entstehen sahen. Eine Dreieinheit von *C moll*, *G moll*, *F moll* ist nicht möglich, denn *G moll* würde schon durch seinen Hauptaccord die Dominante von *C moll* aufheben und *F moll* würde um eine Dominante zu haben *C moll* selbst aufheben und zu *C dur* machen müssen. »Die Accordreihe der Durtonart setzt sich in einer gleichen Form unendlich fort als eine Kette von Dur Dreiklängen; die Akkordreihe der Molltonart geht von einem Momente des Widerspruchs aus und bildet nach der einen Richtung eine Kette von Durdreiklängen, nach der andern eine Kette von Molldreiklängen.[«]<sup>7</sup>

Die Molldurtonleiter beruht auf einem System, in welchem das Positive Element, der *C dur* accord, die Hauptsache, die *Tonica* bleibt, und auch seine Dominante *G h D* positiv bildet, wo aber die Negation auch vertreten ist und zwar im Unterdominantaccord, *F as C*. Dieses System wird zwar nicht ganzen Tonstücken förmlich zu Grunde gelegt, doch oft im Laufe eines solchen angewandt. Die Auflösung des verminderten Septimenaccords der Molltonart in den Dreiklang der Durtonart enthält alle Töne dieses Molldursystems.<sup>8</sup>

5 Cornelius *AbI*, fol. 83r.

6 Hauptmann 1853, S. 35.

7 Das von Cornelius markierte Zitat geht wiederum zurück auf Hauptmann 1853, S. 38 f.

8 Cornelius *AbI*, fol. 83r–83v.

»Die verminderten Dreiklänge«

Bevor Cornelius die verminderten Dreiklänge aus dem System heraus ableitet, fasst er die bisher erklärten »natürlichen Bestandtheile des Systems der Tonart« zusammen. 1871 widmet er ihnen sogar eine eigene Tafel, um anschließend die aus Sicht des gleichstufigen Stimmungssystems fremdartige Herleitung der verminderten Dreiklänge nach Hauptmann vorzubereiten.

Tafel III  
In Buchstaben

F a C e G h D

In Noten:

Die drei großen Durdreiklänge

Die zwischenliegenden Molldreiklänge

Die fünf Dreiklänge des unbeweglichen Systems

The image shows four staves of music on a treble clef. The first staff shows three major triads (F, C, G) with arcs connecting them. The second staff shows three minor triads (a, e, h) with arcs connecting them. The third staff shows five triads (F, a, C, e, G, h, D) with arcs connecting them. The fourth staff shows five triads (F, a, C, e, G, h, D) with arcs connecting them.

Abb. 6 Zusammenstellung der Dur- und Moll-Dreiklänge innerhalb der Durtonart (Cornelius *UbH*, fol. 11v)

Wenn wir bisher die drei großen Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe der Tonart, und zwischen ihnen liegend die weichen Dreiklänge der dritten und sechsten Stufe als natürliche Bestandtheile des Systems der Tonart gefunden haben

*F a C e G h D*

so sehen wir dagegen auf der zweiten und siebten Stufe der Tonart zwei Dreiklänge, welche keinen festen Platz in dem System haben, sondern aus den Grenztönen desselben zusammengesetzt werden; es sind dies die verminderten Dreiklänge *h D / F* [Abb. 7a] und *D / F a* [Abb. 7b]. Beide sind aus Bestandtheilen des Ober und Unterdinantaccords zusammengesetzt, sie haben eine Zweiheit der Basis, *F* und *G*, die Unter und Oberdominant.

Der Akkord Groß *DF*, klein *a* [Abb. 7c] ist nicht zu verwechseln mit dem Akkord klein *d* Groß *F* klein *a* [Abb. 7d], welcher dem System der *F* dur Tonart angehört. Bei der enharmonischen Beschaffenheit unsrer Claviere und ihrer nothgedrungenen Temperatur fällt die Dissonanz zwischen klein *D*

und Groß *d* [sic] nicht auf, doch ist sie mathematisch nachweisbar vorhanden. Besser verständlich ist der verminderte Dreiklang auf der zweiten Stufe von C moll, *D F a s*, der im späteren Verlauf der Akkordbildungen ganz dieselbe Bedeutung hat als *D F a* in C dur. Wir lernen, die Motivierung dieser Akkorde, den Grund ihrer Entstehung und ihre sinnige Bedeutung erst in der Folge, bei Bildung der Vierklänge kennen, hier sind dieselben nur im Zusammenklänge an sich zu betrachten. Demnach enthält das Dursystem: 3 Dur, zwei Moll und zwei verminderte Dreiklänge; das Mollsystem: zwei Moll, zwei Dur, zwei verminderte Dreiklänge und den übermäßigen Dreiklang, dessen herbe Dissonanz darin ihren Grund findet, daß er halb dem nach Oben gebildeten positiven Dominantaccord *G h D*, halb dem nach unten gebildeten negativen Mollaccord *G es C* angehört.<sup>9</sup>

Die folgenden Notenbeispiele entstammen erneut der Zusammenfassung aus dem Jahr 1869.<sup>10</sup> Die Verbindung der beiden Grenzen des Systems zur Bildung der verminderten Dreiklänge werden auch in der folgenden Abbildung verdeutlicht:

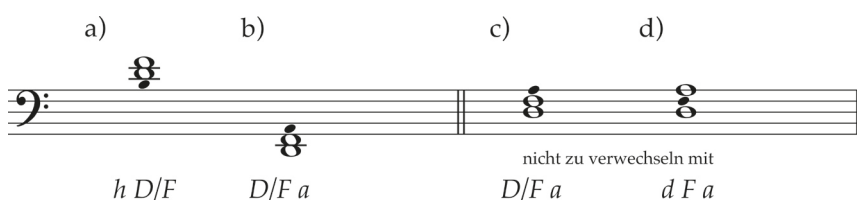


Abb. 7 Darstellung der verminderten Dreiklänge in a) bzw. b) und Gegenüberstellung des verminderten Dreiklangs *D F a* und des Molldreiklangs *d F a* in c) und d) (Cornelius *Ab1*, fol. 95)

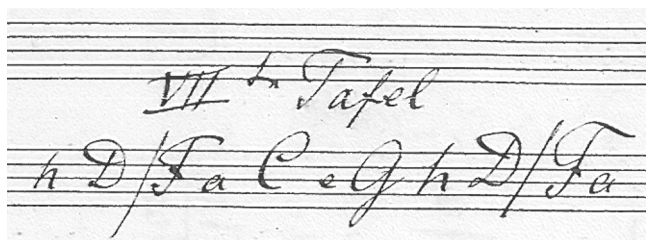


Abb. 8 Herleitung der verminderten Dreiklänge (Cornelius *UbH*, fol. 34v)

#### »Das übergreifende System und seine verminderten Dreiklänge«

Durch die »Dreieinheit der Tonalitäten« wurde das zur Verfügung stehende Tonmaterial in C-Dur bereits nach oben hin durch den D-Dur-Dreiklang, nach unten durch den B-Dur-Dreiklang ausgedehnt. Im Folgenden wird nun der in der Praxis wichtige Ton der erhöhten vierten Tonleiterstufe bzw. der Leitton zur fünften Stufe genauer thematisiert, durch den zusätzliche verminderte Dreiklänge generiert werden.

Wir begegnen häufig melodischen und harmonischen Bildungen durch welche *fis* in C dur eingeführt wird und sich also durch den Leitton der Oberdominante eine überwiegende Hinneigung

<sup>9</sup> Cornelius *Ab1*, fol. 84v–85r.

<sup>10</sup> Der Unterschied zwischen *D F a* und *d F a* (vgl. Abb. 7c und 7d) besteht sowohl in der Bezeichnung als auch in ihrer Qualität: *D F a* ist ein vermindertes Dreiklang und somit dissonant, was auch in der ungleichen Bezeichnung der äußeren Töne *D* und *a* (als verbindende Terzfunktion) deutlich wird; *d F a* hingegen ist ein Molldreiklang und konsonant, bei dem die äußeren Töne dieselbe »Funktion« aufweisen, wodurch eine reine Quinte entsteht.

zu deren Tonart ausgesprochen ist, ohne daß deshalb die Tonart C dur wirklich verlassen würde. Solchen Bildungen liegt ein System zu Grunde, welches wir das übergreifende nennen; in dem der Grundton der Unterdominant (in C dur *F*) aufgegeben und für die Terz der Dominante von *G, fis*, eingetauscht wird, so aber daß »klein *a*« des *F* dur Akkords beibehalten [wird] und »groß *A*« des *D* Dur akkords ausgeschlossen bleibt.

Seine Darstellung in Buchstaben ist folgende

	<i>a</i>	<i>C</i>	<i>e</i>	<i>G</i>	<i>h</i>	<i>D</i>	<i>fis</i>
oder für Moll	<i>as</i>	<i>C</i>	<i>es</i>	<i>G</i>	<i>h</i>	<i>D</i>	<i>fis.</i>

Aus diesem System ergeben sich abermals verminderte Dreiklänge als Gränzverbindungsakkorde. In Dur *D / fis a* und *fis a C*; in Moll *D / fis as* und *fis as C*, welche letztere wir als die sogenannten hartverminderten und weich verminderten Dreiklänge der empirischen Harmonielehre kennen gelernt haben.

Ein Übergreifen des Systems nach der Unterdominantseite können wir außer Acht lassen, da es nur solche Akkorde ergibt, wie sie beim Übergreifen von *F* dur nach seiner Oberdominantseite *C* dur entstehen.<sup>11</sup>

#### »Die Tonleitern des Dur und Mollsystems«

Genau wie in Hauptmanns Lehrbuch werden auch bei Cornelius die Erläuterungen zu den Tonleitern den Ausführungen zum »Tonartsystem« nachgeordnet, da die melodische Verbindung zweier Töne primär auf die Verbindung zweier Akkorde zurückgeführt wird. Die Tonleiter im Ganzen ist somit das Resultat einer Klangfortschreitung.

In dem Accordschema des Tonartsystems ist der harmonische Inhalt desselben dargelegt. Wir haben aber schon gesagt, daß dieser akkordliche Inhalt nicht zugleich erklingen, sondern in einer Folge von Akkorden sich entfalten muß. Jede solche Folge von Akkorden wird in der Oberstimme, d. h. fürs erste und am meisten ins Ohr fallend in dieser, eine wenn noch so einfache Melodie enthalten und diese Melodie wird für sich genommen in der Tonleiter enthalten sein, wie die Harmonien im Akkordsystem.

Die Tonleiter ist also die melodische Entfaltung des Inhalts der Tonart. Statt langer Beschreibung diene das Notenbeispiel, uns anschaulich zu machen, wie jeder Ton der Leiter harmonischer Bestandtheil der drei Hauptaccorde des Systems ist.<sup>12</sup>

11 Cornelius *Ab1*, fol. 85v.

12 Ebd., fol. 86r. Hauptmanns Lehrbuch beinhaltet keine Notenbeispiele. Cornelius adaptiert den entsprechenden Absatz von Hauptmann (vgl. Hauptmann 1853, S. 52f.). Ob Cornelius den vorletzten Akkord absichtlich oder versehentlich als Quartsextakkord notiert, ist nicht zu beantworten. Es fällt jedoch auf, dass er beim entsprechenden Beispiel in den praktischen Übungen an gleicher Stelle den dominantischen Grundstellungsakkord verwendet, dadurch den Quartsextakkord vermeidet und somit die Antiparallele zum vorigen Akkord akzeptiert.

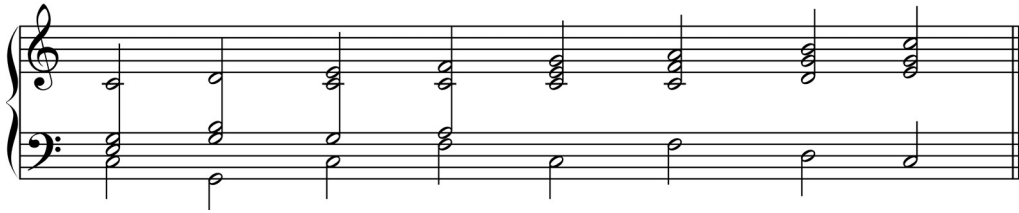


Abb. 9 Harmonisierung der Durtonleiter in der Oberstimme (Cornelius *Ab1*, fol. 86r)

Die Tonleiter ist eine Folge, ein »Nacheinander[«]; um dieser Folge inneren Zusammenhang zu geben, ist zu ihrer Verschiedenheit eine Einheit ein gemeinschaftliches bindendes Moment erforderlich. Dies Moment finden wir zu einer Folge von zwei Tönen in einem dritten entweder mit erklingendem oder hinzugedachtem Ton, der zu beiden Folgetönen in einem bestimmten Verhältniß steht, und das was er dem ersten Ton ist aufgibt um dem zweiten etwas andres zu werden.

So bestimmt sich die Folge *C D e* an dem Tone *G*. Für *C* ist er Quinte des tonischen Accordes, wird bei *D* Grundton des Dominantaccordes und kehrt bei *e* in die Quintbedeutung zurück.

Ganz in derselben Weise bestimmt sich die weitere Folge *F G a* an dem Tone *C*. Für die Folge *a h C* finden wir aber in den drei Hauptaccorden des Systems keine Vermittlung; *a* u. *h* sind Terzen der beiden Dominantaccorde, welche keinen gemeinschaftlichen Ton besitzen. Doch findet sich hier eine Vermittlung und zwar in der Terz der Tonart, welche den beiden zwischenliegenden Mollaccorden des Systems als gemeinschaftlicher Ton angehört. Zu *a* ist *e* Quinte des *A* mollaccords und bei *h* Grundton des *e* mollaccords und geht bei *C* zur Quintbedeutung zurück. So bestimmt sich also die ganze Durtonleiter an dem tonischen Accord, an *C e G*, wie das Beispiel zeigt.<sup>13</sup>

II	I	II	II	I	II	II	I	II
	G			C			e	
C	D	e	F	G	a	a	h	C
I	II	III	I	II	III	I	II	III

Abb. 10 Die Bestimmung der Dur-Tonleiter aus dem Akkord (Cornelius *Ab1*, fol. 87r)

Das »gemeinschaftlich bindende Moment« von jeweils drei aufeinander folgenden Tonleitertönen veranschaulicht Cornelius durch die schrittweise Aufeinanderfolge der römischen Zahlen von I bis III unter der Tonleiter. Die römische Zahl oberhalb der Tonleiter ordnet jeweils jedem Tonleiterton zu, ob der ebenfalls notierte verbindende Ton Quint- (II) oder Grundtonbedeutung (I) hat.<sup>14</sup>

In der weiteren Folge gelingt es auch, die sich unterscheidenden Versionen von steigender und fallender Molltonleiter aus den vermittelnden Tönen abzuleiten.

<sup>13</sup> Cornelius *Ab1*, fol. 86v.

<sup>14</sup> Bei der Abbildung handelt es sich um eine wörtliche Übertragung nach Hauptmann, vgl. Hauptmann 1853, S. 55.



In der Molltonleiter haben die ersten sechs Töne eine gleiche Folgevermittlung wie in Dur. Die übermäßige Sekund *as-h* ist aber melodisch unmöglich und gänzlich unvermittelt. Hier ist nun auch im System selbst keine Vermittlung zu finden, denn der e Moll akkord welcher dort aus- hält, ist hier zum übermäßigen Dreiklang *es G h* geworden, die einzig mögliche Vermittlung liegt in der Quint der Oberdominantquint in Groß A des D dur accords. Dieses vermittelt dann die Folge *G A h* in der Weise, daß die Quinte des Oberdominantaccords zu G Quinte, zu A Grund- ton ist, bei *h* wieder in die Quintbedeutung zurücktritt. Beim Herabgehen muß dann umgekehrt die Unterquint der Unterdominante helfen, B, so daß der Grundton des Unterdominantaccords zu dem absteigenden C Grundton, zu B Quinte ist, zu *as* wieder in die Grundtonsbedeutung zurücktritt. Das Beispiel veranschaulicht diese Folgevermittlung.<sup>15</sup>

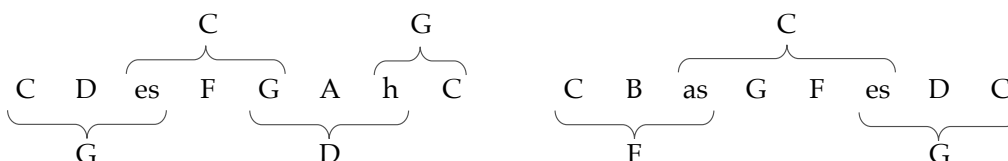


Abb. 11 Die Herleitung der Moll-Tonleiter (Cornelius *Ab1*, fol. 87r)

Auch bei dieser Folgevermittlung bekundet sich das Zwiespältige, die Trennungsnatur der Mollton- art; während die einheitliche Durtonleiter alles an dem Mittelpunkte des Systems dem tonischen Akkord vermittelt, so wendet sich die Molltonart nach ihren beiden Grenzen nach *D* u. *F* als Ver- mittlungstönen.

Die folgenden Beispiele enthalten eine Darstellung des melodischen Hergangs der Tonleiter in Bezug auf das feststehende Akkordsystem für Dur und Moll.<sup>16</sup>

Abb. 12 Zusammenhang von Akkordsystem und den Dur- und Moll-Tonleitern (Cornelius *Ab1*, fol. 87v)

15 Cornelius *Ab1*, fol. 87r.

16 Ebd., fol. 87v.

## Akkordfolge

Nachdem die Erklärung der Tonleiterbewegung in Dur und Moll durch das vermittelnde Element von Tönen nachvollzogen worden ist, spielt das Vorhandensein gemeinsamer Töne schließlich auch in der Erweiterung der Ton- zur Akkordfolge eine entscheidende Rolle.

Wie die melodische Folge nur an einem gemeinschaftlichen bindenden Moment verständlich und vermittelt wurde, so haben auch die Akkorde einen oder mehre[re] gemeinschaftliche Töne, welche bei der Folge ihre Bedeutung wechseln.

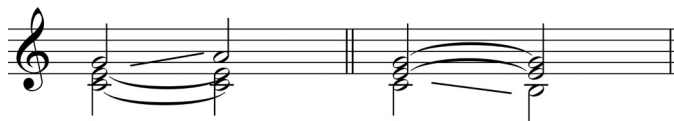
Zwei Dreiklänge können unterschieden sein: a) in einem Ton; b) in zwei Tönen; c) in allen drei Tönen. Von der Mitte des Dursystems, vom tonischen Dreiklange ausgehend, werden in einem Tone verschieden vom ersten sein: die beiden Mollaccorde der Tonart; in zwei Tönen: die beiden Dominantaccorde; in drei Tönen: die beiden verminderten oder Gränzverbindungsaccorde.

So sehen wir also in allen Accordfolgen einzelne oder mehrere Stimmen sich melodisch bewegen, andre verharren und dabei ihre harmonische Bedeutung verändern.

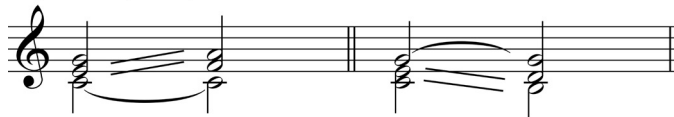
Bei den unverbundenen Accorden muß der im System zwischen ihnen liegende Akkord vermitteln; er enthält zwei Töne des Ausgangsaccords und einen Ton des zu erreichenden, er ist daher dem Ausgangsaccord gleichzusetzen, und die Fortschreitung aus den unverbundenen Akkorden geschieht als ginge sie aus dem vermittelnden vor sich.

Beispiele zu den Fortschreitungsarten a, b, c:

a., Verbundene Akkorde durch zwei Töne



b., durch einen Ton verbundene Akkorde



c. gänzlich unverbundene Akkorde und ihre Vermittlung

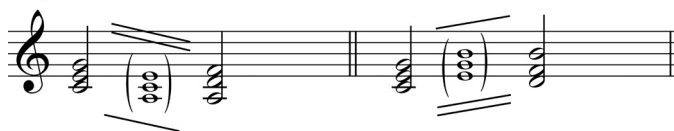


Abb. 13 Verbindung von Akkorden (Cornelius *Ab1*, fol. 88v)

Wir sehen, wie bei c) die Fortschreitung zu dem unverbundenen Akkord jedesmal durch den im System dazwischen liegenden vermittelt wird, und zwar so, als geschähe sie aus dem vermittelnden Akkorde selbst.

Wir sehen außerdem, daß diese bei regelmäßigen Fortschreitungen entstehenden zweiten Akkorde oder Folgeakkorde immer Sextenakkorde oder Quartsextenaccorde sind; die Lage dieser Akkorde ist keine selbstständige sondern eine folgebedingte. Nach einem secundären Akkord kann der Natur der Sache nach ein unverbundner Dreiklang nicht in primärer Form stehen, und es können der

Natur der Folge nach überhaupt nicht zwei Akkorde in primärer Form nebeneinander stehen.[.] Damit ist das Verbot offener oder verdeckter Quinten von selbst erklärt und überflüssig gemacht.

Wohlzumerken: Jeder secundäre Akkord kann aus zwei verschiedenen primären hergeleitet sein. Erstens aus dem, der den höchsten Ton des sekundären Akkords zur Quint hat, Zweitens aus dem, der den tiefsten Ton des sekundären Dreiklangs zum Grundton hat.<sup>17</sup>

Hauptmann ergänzt an der entsprechenden Stelle ein erläuterndes Beispiel, das hier zur besseren Verständlichkeit ebenfalls zitiert werden soll: »so kann z. B. der Sextaccord *C-e-a* entstanden sein aus dem Dreiklange *C-e-G*, oder aus dem Dreiklange *D/F-a*;<sup>18</sup> der Quartsextaccord *h-e-G* aus dem Dreiklange *h-d/F*, oder aus dem Dreiklange *C-e-G*.«<sup>19</sup>

Richtige Folgen von Dreiklängen bringen oft die Form des Quartsextaccords hervor; die Quinte des primären Accords ist aber nur in seltenen wohleinzuführenden Fällen eine befriedigende Grundlage des Akkords. Deshalb verlangen solche Folgen von Dreiklängen eine Basis, eine begründende Stimme, welche den einzelnen Akkorden Selbstständigkeit verleiht. So wird auch schon die einfache Folge von Dreiklängen durch einen zugefügten Baß vierstimmig.<sup>20</sup>

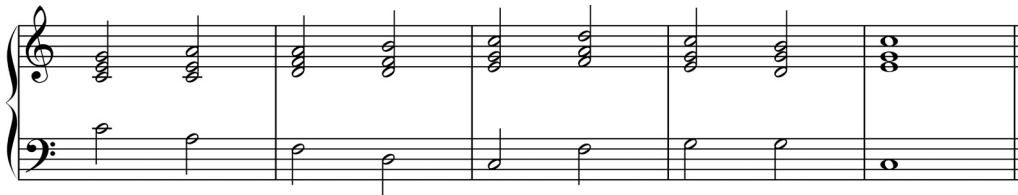


Abb. 14 Beispiel zu den Akkordfortschreitungen (Cornelius *Ab1*, fol. 89r)

Hier zeigt sich ein interessanter Punkt in Cornelius' Konzept der Mehrstimmigkeit. Die Bassstimme gilt als Ergänzung zum dreistimmigen Satz in den Oberstimmen. So lassen sich unerwünschte Quartsextakkorde, die zwangsläufig in den Akkordfolgen entstehen, abwenden. Da in dem eingefügten Notenbeispiel (Abb. 14) in den drei oberen Stimmen jedoch nur ein einziger Quartsextakkord entsteht, ist davon auszugehen, dass Cornelius das Beispiel vor allem nutzte, um die gebräuchliche Form des kadenzierenden Quartsextakkordes auf der fünften Tonleiterstufe zu veranschaulichen.

### »Übung und Beispiel«

Cornelius' Beispiele und Übungen zum Dreiklang sind am ausführlichsten in den Aufzeichnungen Cornelius *UbS* zum Schuljahr 1870/71 dokumentiert. Es handelt sich hierbei um Beispiele, die in der Vorbereitung zum Unterricht notiert wurden.<sup>21</sup> Als Vorlage für sein eigenes Unterrichtsmaterial dienten Ferdinand Hillers *Übungen zum Studium der Harmonie*. Diese hat Cornelius, wahrscheinlich in der Vorbereitung auf seine anstehende pädagogische Tätigkeit an der Königlichen Musikschule in München in den Jahren 1867 bis 1869, zu einem Großteil selbst ausgeführt.

17 Cornelius *Ab1*, fol. 88r–89r.

18 Hauptmann setzt im Gegensatz zu Cornelius stets senkrechte Striche zur Markierung der Grenze des Tonsystems. Zur besseren Lesbarkeit wurden sie hier und im weiteren Verlauf der Schreibweise Cornelius' angepasst.

19 Hauptmann 1853, S. 68.

20 Cornelius *Ab1*, fol. 89r.

21 Die ersten Übungen wurden bereits vor dem Schuljahresbeginn am 1. Oktober notiert; die mit Datum versehenen Fortsetzungen des Skripts fallen auf Wochentage, die nicht mit den angegebenen Unterrichtstagen (Mittwoch und Samstag) der vorliegenden Klasse übereinstimmen.

Im Folgenden sollen ein Überblick über Cornelius' eigene Übungen geben und Unterschiede in Bezug auf die Übungen Hillers zusammenfassend dargestellt werden.

Am Beginn seiner Übungen zu den Dreiklängen grenzt Cornelius das zur Verfügung stehende Akkordmaterial ein. Dafür listet er das in der Harmonielehre dargelegte »Tonartssystem« nach Hauptmann als sukzessive Folge der drei Hauptdreiklänge (*F a C e G h D*) auf. Er greift auf die Abbildung zurück, die schon zur Erläuterung der Durtonleiter angefertigt worden war und die zeigt, wie die stufenweise steigende C-Durtonleiter allein mit den drei Hauptdreiklängen harmonisiert wird.<sup>22</sup>

*F a C e G h D*

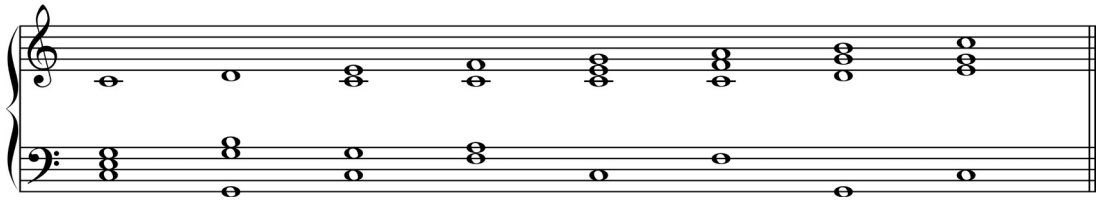


Abb. 15 »Tonartssystem« und Harmonisierung der Durtonleiter in der Oberstimme (Cornelius *UbS*, fol. 1v)

Anschließend listet er Beispiele für die mögliche Verbindung zweier Hauptdreiklänge auf.<sup>23</sup>



Abb. 16 Beispiele für die Verbindung zweier Hauptdreiklänge (Cornelius *UbS*, fol. 1v)

Bereits hier ist festzustellen, dass für Cornelius scheinbar die Gegenbewegung in den Außenstimmen eine höhere Priorität als das Liegenbleiben der gemeinsamen Töne zu haben scheint. Dies bestätigt sich in den folgenden Beispielen, bei denen erst drei und dann vier Akkorde in beliebiger Kombination miteinander verbunden werden. Exemplarisch sind hier nur jeweils die ersten Beispiele aus Cornelius' Aufzeichnungen wiedergegeben.

<sup>22</sup> Zur unterschiedlichen Harmonisierung in den beiden Beispielen vgl. Abb. 9 und Fußnote 12.

<sup>23</sup> Ob es sich bei der Zusammenstellung der Beispiele um eine lose Sammlung handelt oder um eine Aneinanderreihung, die entweder nach Bassfortschreitung oder nach Fortschreitung der Oberstimme geordnet ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Eine implizit streng systematische Vorgehensweise kann nicht festgestellt werden. Trotzdem fällt auf, dass in den Aussetzungen Cornelius' die Sopranlagen in den meisten Fällen mit denen in der vorher gelieferten harmonisierten Tonleiter übereinstimmen. Somit ist durchaus auch eine Ordnung nach Fortschreitungen in der Oberstimme denkbar.

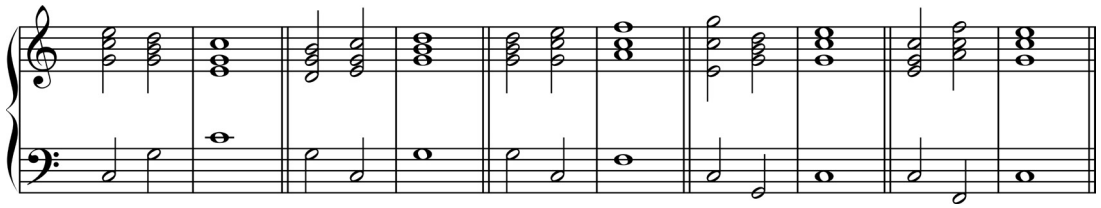


Abb. 17 Auswahl von Verbindungen von drei Akkorden (Cornelius *UbS*, fol. 1v)

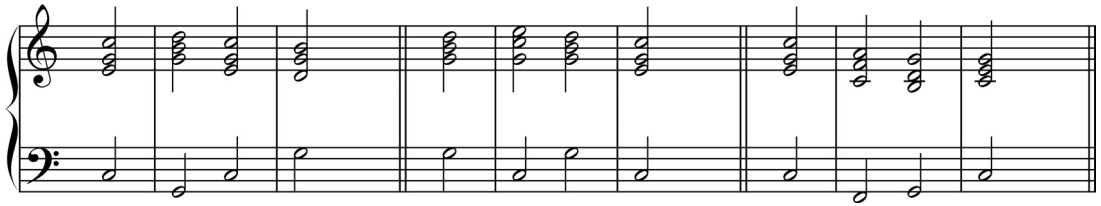


Abb. 18 Auswahl von Verbindungen von vier Akkorden (Cornelius *UbS*, fol. 2r)

Im Anschluss präsentiert Cornelius die drei Hauptdreiklänge mit ihren Umkehrungen, wobei er mit Ausnahme des Sextakkordes auf der V. Stufe, die eine Leittonverdopplung mit sich bringen würde, jeweils den Basston verdoppelt.

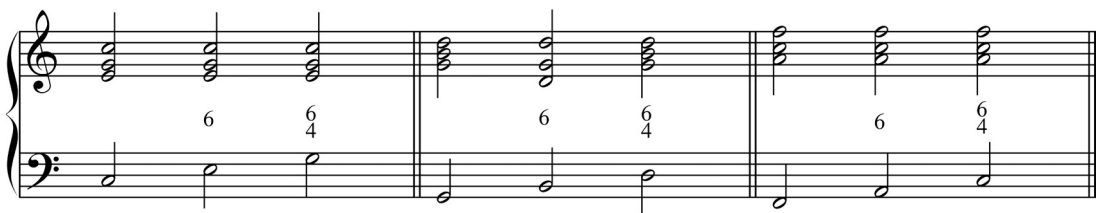


Abb. 19 Die Hauptdreiklänge mit ihren Umkehrungen (Cornelius *UbS*, fol. 2v)

Im Folgenden kommen Beispiele mit Akkordverbindungen von zwei, drei und schließlich vier Akkorden, die zunächst nur Grundstellungs- und Sextakkorde verwenden, dann vereinzelt auch den Quartsextakkord miteinbeziehen.

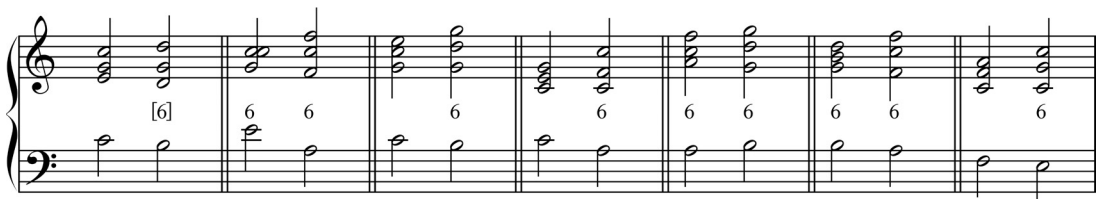


Abb. 20 Auswahl von Verbindungen von zwei bzw. drei Akkorden einschließlich Umkehrungen (Cornelius *UbS*, fol. 2v)





Abb. 21 Auswahl von Verbindungen von vier Akkorden (Cornelius *UbS*, fol. 3r)

Auffällig ist hier, dass Cornelius einen einzelnen Sextakkord immer als Gabelgriff verwendet. Bei zwei aufeinander folgenden Sextakkorden wird meistens der erste Sextakkord mit Terz- bzw. Basstonverdopplung (sogar wenn es sich dabei um den Leitton handelt, wie zu Beginn des zweiten Systems von Abb. 20) und der zweite als Gabelgriff verwendet.

Schließlich werden die Beispiele in der Länge erweitert.

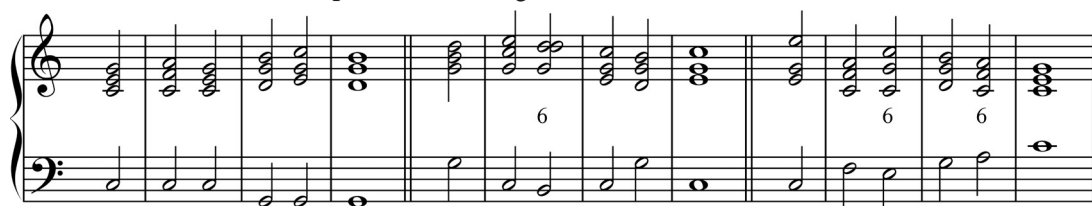


Abb. 22 Weitere Beispiele zu den Akkordverbindungen (Cornelius *UbS*, fol. 3r)

Am Ende stehen zwei choralartige Beispiele, die auch eine Gliederung in Verse erkennen lassen.

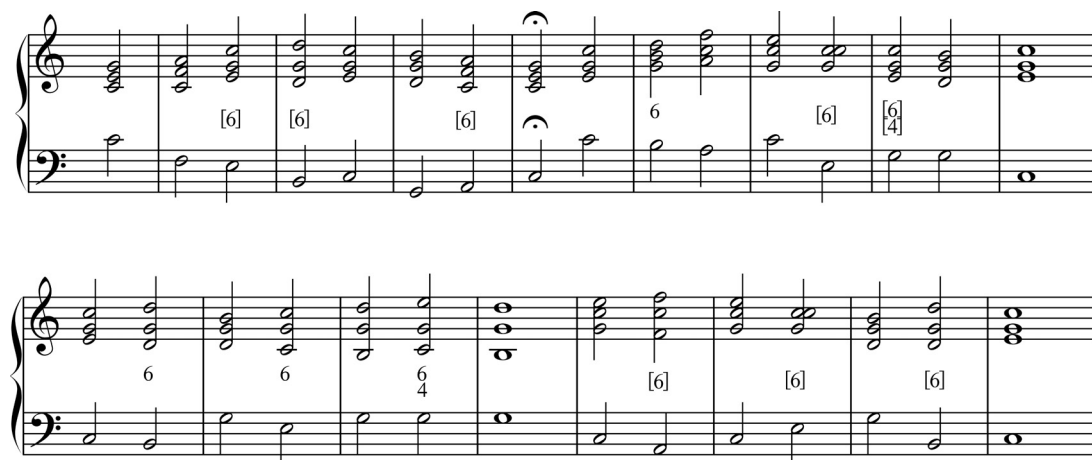


Abb. 23 Choralartige Beispiele (Cornelius *UbS*, fol. 3r)

Nach den zahlreichen Beispielen zur Verbindung der Hauptdreiklänge und ihrer Umkehrungen integriert Cornelius anschließend auf systematische, aber nicht vollständige Art und Weise die Dreiklänge der II., III. und VI. Stufe. Auf die »Tonica«, »Dominante« und »Unterdominante« und ihre Umkehrungen lässt er jeweils die »Parallelaccorde« in Grundstellung bzw. eine der Umkehrungen folgen. Exemplarisch sei dies an den Beispielen zur Verbindung der »Tonica« mit den »Parallelaccorden« veranschaulicht.

Tonica mit der II<sup>ten</sup> Stufe  
C dur mit dem unverwandten d moll

I II

Tonica mit der III<sup>ten</sup> Stufe

Tonica mit der VI<sup>ten</sup> Stufe

Abb. 24 Beispiele mit Verwendung der Nebendreiklänge (Cornelius *UbS*, fol. 3v)

Auffallend ist, dass Cornelius in den gesamten Beispielen zu den Dreiklängen ausschließlich die Tonart C-Dur verwendet. Seine Vorgehensweise unterscheidet sich hier von derjenigen Hillers, der einerseits von Beginn an auch das Tongeschlecht Moll mit seinen leitereigenen Akkorden integriert und andererseits auch schon sehr früh die Versetzung auf alle anderen Töne mit einbezieht.

Ein weiterer Unterschied zu Hiller ist das Auslassen des verminderten Dreiklangs. Während Hiller diesen von Beginn an integriert und als gleichberechtigten Akkord in der Tonart auffasst, wählte Cornelius wie gezeigt eine systematische Vorgehensweise, die zunächst nur die drei Hauptakkorde, anschließend deren Umkehrungen und zuletzt die »Parallelaccorde« mit deren Umkehrungen – also insgesamt nur Akkorde mit reiner Quinte – verwendet.

Scheinbar bereitete er sich in diesem Konvolut auf einen Kurs vor, der kaum musiktheoretische Vorkenntnisse hatte und daher die Beschränkung auf das Tongeschlecht Dur und weiter die akzidenzlose Tonart C-Dur erforderte. Im weiteren Verlauf der Quelle wird der Dominantseptakkord mit seinen Umkehrungen eingeführt. Inwiefern oder zu welchem Zeitpunkt Cornelius in diesem Kurs Moll und die Versetzung auf andere Grundtöne thematisierte, ist diesen Aufzeichnungen nicht zu entnehmen.

Diese unterschiedliche Vorgehensweise macht auch eine veränderte Auffassung des Akkordbegriffs deutlich. Hiller empfiehlt nach der Verbindung der Bassfortschreitungen mit ausschließlicher Verwendung des Dreiklangs die erneute Harmonisierung der Beispiele mit zwei sekundweise aufeinanderfolgenden Bassnoten, nun allerdings nach dem Schema Dreiklang – Sextakkord, Sextakkord – Dreiklang und Sextakkord – Sextakkord, bei den stufenweise fortschreitenden Basstönen auch mit Einbezug des Quartsextakkordes.<sup>24</sup> Bei Sextakkorden bzw. Quartsextakkorden steht also nicht die dazugehörige Fortschreitung von Grundstellungs-

24 Hiller 1860, S. 6.

akkorden im Vordergrund. Vielmehr zählt die Bassfortschreitung, die Klänge darüber sind variabel einsetzbar.

Für Cornelius ist die Hierarchisierung in die »drei großen Dreiklänge der Tonart« und deren drei »Parallelaccorde« auf der II., III. und VI. Stufe mit ihren Umkehrungen entscheidend, die wie gezeigt auch in dieser Reihenfolge systematisch eingeführt werden.

## 2. Kapitel: Dissonanz – Septimenakkorde – Dominantseptimenaccord

### »Gesetz und Regel«

Laut Peter Cornelius' Lehrplan (1867) sollte auf den »Dreiklang und seine beiden Verwechslungen« das Kapitel zum »Dominantseptimenaccord« folgen. Die Aufzeichnungen, die für dieses Kapitel relevant sind, zeigen allerdings, dass diesem Thema zur Akkordlehre ein grundlegender Abschnitt vorgeschaltet ist. Bevor Cornelius die Septakkorde und im Besonderen den Dominantseptakkord vorstellen kann, muss er auf das eingehen, was die Septakkorde von den Dreiklängen unterscheidet: die Dissonanz.

Das Prinzip, das Dissonanzen in ihrer satztechnischen Verwendung leitet, folgt den gleichen Gesetzmäßigkeiten des organischen Ganzen, die den anderen bereits besprochenen harmonischen Phänomenen zugrunde liegen. Bisher hat sich Cornelius der Harmonisierung von Tönen in der Melodie und der Folge und Verbindung von Dreiklängen gewidmet. Hier waren die »vermittelnden Töne« von immenser Bedeutung. Ein »vermittelnder Ton« spielt ebenso eine entscheidende Rolle, wenn Cornelius, in Anlehnung an Hauptmann, die Septakkorde und ihren Kern, die Dissonanz, vorstellt.

Hauptsächliche Quelle für die folgende Zusammenstellung ist der Fließtext aus Cornelius *Ab1*, fol. 89v–94r, datiert auf 25. Juni bis 6. Juli 1868.

### Definition der Dissonanz

Zunächst kommt Cornelius auf das Prinzip zu sprechen, das die Dissonanz als zweistimmiges satztechnisches Phänomen bestimmt. Cornelius übernimmt wörtlich die Definition, mit der Hauptmann sein Kapitel »Dissonanz«<sup>25</sup> einleitet.

Die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt ist die Dissonanz.<sup>26</sup>

»Die melodische Folge« bezeichnet zwei Töne, die eine Sekunde auseinander liegen. Anschließend werden die Gesetzmäßigkeiten der »melodischen Folge« auf den Zusammenklang zweier Töne in Form der Dissonanz übertragen. Die »umwandelnde Bedeutung eines dritten Tones« spielt auch in den Beschreibungen Hauptmanns die entscheidende Rolle bei der Vermittlung zweier sekundweise entfernter Töne, wenn auch in einer noch weiter gefassten Dimension. Beim Vergleich mit den Erläuterungen Hauptmanns, wird ein grundlegender Unterschied in der Herangehensweise klar. Während Cornelius hier in einem nüchternen, fast technischen Ton von einem Bedeutungs-»wechsel« spricht, betont Hauptmann den dynamischen, beinahe existenziell aufgeladenen »Uebergang« der harmonischen Bedeutung: »Die Fortschreitung aus der ersten Stufe der Tonleiter in die zweite bestimmt sich an der Dominant, indem diese aus der Quintbedeutung

25 Hauptmann 1853, S. 74.

26 Cornelius *Ab1*, fol. 89v.

in die des Grundtones übergeht.«<sup>27</sup> Dieses grundsätzlich unterschiedliche Vokabular ergibt in der Folge große Unterschiede in den Definitionen und Erklärungen.

Die melodische stufenweise Folge zweier Töne erkannten wir als durch einen dritten Ton vermittelt, welcher zu beiden in Beziehung steht und bei ihrer Folge seine Bedeutung wechselt. Ganz so verhält es sich nun, wenn wir die stufenweise Folge als Zusammenklang setzen. Jener dritte Ton wird für den Moment des Zusammenklangs zwei Bedeutungen auf einmal haben, statt wie früher bei der melodischen Folge nacheinander. Darin offenbart sich ein Widerspruch. Dieser Widerspruch wird aufgehoben indem der Ton aus der zweifachen Bedeutung in die einfache zurücktritt.<sup>28</sup>

Dargestellt ist dieser Bedeutungswechsel in einem Notenbeispiel, in dem Cornelius die »drei Momente« der typischen Vorhaltswendung darstellt. Diese erläutert er im Anschluss daran näher. Wichtig bleibt der gerade beschriebene »dritte Ton«, in diesem Beispiel (Abb. 25) das g.

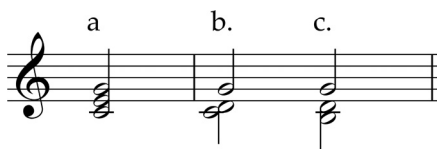


Abb. 25 Drei Momente der Vorhaltswendung  
(Cornelius *Ab1*, fol. 89v)

Unser Beispiel [Abb. 25] enthält in a. b. c. die drei Momente der Vorbereitung, des Eintritts und der Auflösung der Dissonanz wie sie bei jedem Vorhalt erscheinen. Der Ton g ist der auf den es ankommt; er ist Quint in der Vorhaltsharmonie bei a; tritt bei b in die widersprechende Bedeutung von Grundton und Quint zugleich und geht bei c in die einfache Grundtonbedeutung über.<sup>29</sup>

Cornelius' Rückbezug auf die »organische Lehre«, wie sie Hauptmann vorstellt, findet im Anschluss daran statt.

Wohlzumerken ist, daß diese Art der Vorhaltsauflösung die hauptsächlich geforderte ist, indem g bei diesem Hergang schließlich ein Andres wird als es Anfangs war, und somit der Idee der Folge, als einem Werden, Wechseln am besten entsprochen ist.<sup>30</sup>

#### Herleitung der »Septimenaccorde«

Dieses Prinzip des Zusammenklangs von aufeinanderfolgenden Einzeltönen in der Dissonanz überträgt er auf die Akkordbildung und dort auf den »Zusammenklang einer Folge von Dreiklängen«.<sup>31</sup> Hierin liegt, laut Cornelius, der Hauptmann hier wörtlich zitiert,<sup>32</sup> der Ursprung der »Septimenaccorde«.

27 Hauptmann 1853, S. 75. Hierbei ist zu beachten, dass er seine Bedeutung als Grundton und Quint immer im Bezug auf die zugrunde gelegte terzgeschichtete Form des jeweiligen Dreiklangs erhält.

28 Cornelius *Ab1*, fol. 89v.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Ebd., fol. 90r.

32 Vgl. Hauptmann 1853, S. 76.

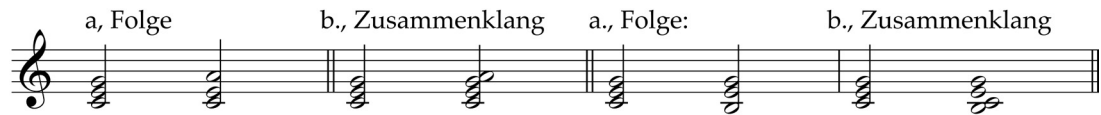
Ganz so, wie aber nun hier die Folge von zwei Tönen als Zusammenklang gesetzt die Vorhaltsdissonanz ergab, so bildet der Zusammenklang einer Folge von Dreiklängen wie wir sie im letzten Capitel veranschaulicht haben den Septimenaccord.

Der Septimenaccord ist der Zusammenklang zweier durch ein gemeinschaftliches Intervall verbundener Dreiklänge: Er bildet sich durch den Übergang aus dem einen in den andren indem der erste mit dem zweiten noch fortbesteht.<sup>33</sup>

Zwei Dreiklänge, die in ihrem Zusammenklang den Vierklang bilden sollen, haben demnach zunächst zwei Töne gemeinsam.

Ein Beispiel [Abb. 26] in welchem wir die Dreiklangsfolgen des vorigen Capitels und den Zusammenklang dieser Folgen als Septimenaccorde nebeneinanderstellen mache den Hergang der Accordbildungen ohne lange Erklärung deutlich.<sup>34</sup>

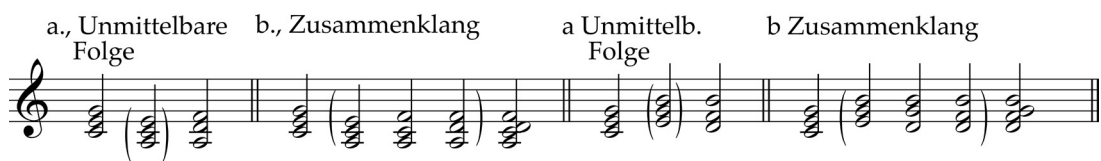
1., Terzverwandt



2. Quintverwandt



3., Unverbunden.



oder 3., ohne Dreiklangsvermittlung



Abb. 26 Bildung der Septimenaccorde aus Akkorden, als Folge und Zusammenklang (Cornelius *Ab1*, fol. 90r)

Bei der Verbindung von zwei terzverwandten Klängen (Abb. 26, Zeile 1), mit zwei gemeinsamen Tönen und jeweils einem unterschiedlichen Ton, ergeben alle vier Töne der beiden Akkorde zusammen den Vierklang. Während bei terzverwandten Klängen dieses additive Verfahren direkt anwendbar ist, ist dies bei einer Verbindung von quintverwandten (Abb. 26, Zeile 2), d. h. zwei Dreiklängen mit nur einem gemeinsamen Ton und jeweils zwei unterschiedlichen Tönen, und den unverbundenen Dreiklängen (Abb. 26, Zeile 3–4) nicht ohne Umweg möglich. Die vier Töne des Vierklangs ergeben sich in diesen Fällen mit Hilfe der verbindenden Akkorde, die zwischen den Dreiklängen ergänzt werden. (Sie sind im Notenbeispiel mit Klammern

33 Cornelius *Ab1*, fol. 90r.

34 Ebd.



gekennzeichnet.) Sie haben jeweils zwei gemeinsame Töne mit dem vorhergehenden und dem folgenden Akkord. Der letztendliche Vierklang besteht dann aus den Tönen der letzten beiden Dreiklänge in dieser (hypothetischen) Folge. Anders als Hauptmann, der diesen Vorgang erläutert, beschränkt sich Cornelius auf Notenbeispiele, in denen er die jeweiligen Fälle vorstellt. Hauptmann bezeichnet den »Uebergang« als einen »zusammengesetzte[n]«, in dem »beide Fortschreitungen [...] zugleich geschehen [können], aber es würde nicht die zweite vor der ersten oder ohne die erste geschehen können, [...] wie die erste vor der zweiten oder ohne die zweite geschehen kann.«<sup>35</sup> Cornelius' Beispiele entsprechen denen Hauptmanns.<sup>36</sup>

Diese letzten beiden Möglichkeiten der Herleitung von Septakkorden aus zwei unverbundenen Dreiklängen sind bei Cornelius nicht näher spezifiziert. Hauptmann hingegen ergänzt eine Erläuterung, die den Unterschied zwischen beiden Vorgängen deutlich macht. Im ersten Fall (Abb. 26, Zeile 3) sind beide Dreiklänge »[d]urch den zwischenliegenden Dreiklang vermittelt«. Das heißt, dass hier ein terzverwandter Molldreiklang in Grundstellung (in C-Dur a-Moll oder e-Moll) zum Ausgangspunkt genommen wird. Im zweiten Fall (Abb. 26, Zeile 4) befinden sie sich »[i]n der Dreiklangssuccession ohne vermittelnd substituirten Accord«.<sup>37</sup> Hiermit bezieht er sich auf die Folge der terzverwandten Dreiklänge, die zum Zielklang führen. Sie startet mit dem initialen Durdreiklang, auf den der Molldreiklang als Sext- bzw. Quartsextakkord folgt. Dadurch ergeben sich für die letztlichen Septakkorde unterschiedliche Umkehrungen, was sich wiederum auf die Stimmführung der Septime (bezogen zum Ausgangsklang) auswirkt.

Bei näherem Anschauen des Beispiels [Abb. 26] drängt sich uns die Bemerkung auf, daß die Septime immer entweder vorbereitet ist, oder stufenweise abwärtssteigend eintritt, nicht aber aufwärtssteigend zu einem Grundton herantritt. Dies kann sie nur im Hauptseptimenakkord und den andern Vierklängen an denen die verminderten Dreiklänge Theil haben, wie wir ja aus der Praxis wissen, daß der Dominant- und verminderte Septimenaccord frei und ungebunden eintreten können.<sup>38</sup>

Anders als Hauptmann, führt er die »organische Forderung« dieser »empirischen Regel« nicht näher aus.<sup>39</sup> Diese Randbemerkung zur Stimmführung der Septime wird bei Cornelius später erneut aufgegriffen und als »harmonisches Gesetz« bezeichnet.<sup>40</sup> Auch auf die genannten Lizenzen in Bezug auf die dominantischen Klänge, allen voran des »Dominantseptimenaccords«, wird er später nochmals zu sprechen kommen.<sup>41</sup>

#### Fortschreitung der »Septimenaccorde«

Auf die Bildung der Septakkorde folgt die Beschreibung der Akkordfortschreitung. Zunächst wird die Fortschreitung vom Septakkord zum folgenden Klang vorgestellt. Diese erfolgt über das »gemeinschaftliche Intervall«, das die beiden zum Septakkord zusammengesetzten Dreiklänge gemeinsam haben; zunächst muss der zwischen der Terz liegende Einzelton ermittelt werden.<sup>42</sup> Erst danach wird die Auflösung der Septime in einen den vermittelnden Ton beinhaltenden Dreiklang möglich.

35 Hauptmann 1853, S. 78.

36 Ebd., S. 85 f.

37 Ebd., S. 86.

38 Cornelius *AbI*, fol. 90v.

39 Hauptmann 1853, S. 80.

40 Cornelius *AbI*, fol. 93v.

41 Ebd., fol. 94r.

42 Ebd., fol. 90v.

Wie es bei der melodischen Folge ein einzelner Ton war, der sie vermittelt und andre Bedeutung mache, so ist es bei der Akkordfolge ein Intervall, das andre Bedeutung annimmt und beiden Dreiklängen eigen ist. Für dieses Intervall doppelter Bedeutung muß erst der Ton doppelter Bedeutung eintreten, damit die Septime in ein bestimmtes Verhältniß tritt; dieser vermittelnde Ton wird auch hier zu dem einen der dissonirenden Töne Grundton, zum andren Quint sein müssen.<sup>43</sup>

Cornelius stellt vor, wie diese beiden Schritte zusammengenommen die Auflösung des Akkords ergeben.

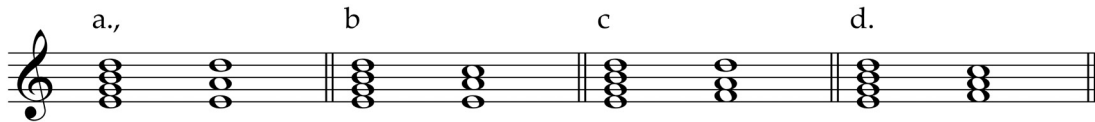


Abb. 27 Beispiel für die Auflösung mit Hilfe des »gemeinschaftliche[n] Intervall[s]«  $g-h$  (Cornelius *Ab1*, fol. 90v)

Wir sehen das gemeinschaftliche Intervall  $g-h$  zu dem Einzelton  $a$  zusammentreten welches dann entweder Grundton zu  $e$  ist wie bei b. oder Quinte von  $D$  wie bei c) oder er wird Terz wie bei d. Der Hergang der Auflösung stellt einen zusammengezognen [dar] indem der vermittelnde Ton und die [...] Auflösung der Septime nach Oben oder unten oder auch beides zugleich mit dem vermittelnden Ton zusammen eintritt.<sup>44</sup>

#### »Folgen von Septimenaccorden«

Darüber hinaus erläutert Cornelius weitere Möglichkeiten der Auflösung. Im Mittelpunkt steht jeweils der Umgang mit dem »mittleren Intervall«. Diese Darstellungen bilden den Einstieg in das Kapitel »Folgen von Septimenaccorden und Stimmfortschreitung in den Septimenharmonien«.

Es gibt noch eine andre Art der Dissonanzvermittlung und Auflösung im Septimenaccord als die im vorigen Capitel beschriebene. Statt daß wie dort für die beiden mittleren Töne der vermittelnde Ton eintrat, das  $a$ , für  $g$  u.  $h$  welches dann in die Doppelbestimmung von Quint oder Grundton zu  $e$  und  $d$  trat, kann die Auflösung so geschehen daß einer von den Tönen des mittleren Intervalls verharret, und aus der zweifachen Bedeutung die er im dissonirenden Akkord einnimmt in die einfache des Auflösungsaccords tritt, wobei der andre Ton des mittleren Intervalls um auch zur Auflösung zu gelangen in den Auflösungston der Septime oder des Basses treten muß, oder auch verharren kann, so daß das ganze mittlere Intervall liegen bleibt und eine neue Septimenharmonie entsteht, durch welchen Vorgang dann also eine Folge von Septimenaccorden ihre Erklärung findet.<sup>45</sup>

Diese drei Möglichkeiten, wie das »mittlere Intervall« an der Akkordfortschreitung beteiligt ist, werden anhand des folgenden Beispiels illustriert. Später wird sich Cornelius ein weiteres Mal auf dieses Beispiel beziehen und erläutern, welche der Fälle unter welchen Voraussetzungen gebräuchlich und wohlklingend sind.

43 Cornelius *Ab1*, fol. 90v.

44 Ebd.

45 Ebd., fol. 91r.

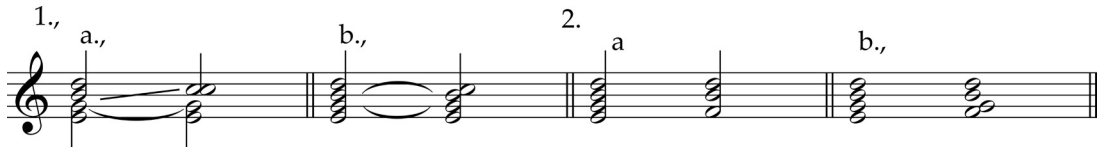


Abb. 28 Beispiel 1) und 2) für die Auflösungen des Septimenaccords (Cornelius *Ab1*, fol. 91r)

Beispiel 1.,a [Abb. 28] zeigt G in der Doppelbedeutung als Terz des Emoll akkords und Grundton des G dur accords; in dem es bei der Auflösung liegen bleibt, erhält es die einfache Bedeutung der Quint im C dur akkord. *h* wird aber gezwungen nach *C* zu treten wie es bei 1a geschieht oder liegenbleibend wie bei 1.,b in eine andre Doppelbedeutung zu treten.

Bei 2a., geschieht die Auflösung an dem oberen Ton des mittleren Intervalls. *h* tritt aus der Doppelbedeutung von Quint oder Terz in e moll oder G dur in die einfache des Grundtons im verminderten Dreiklang *h D F*. Dabei wird *G* gezwungen in den Auflösungston des Basses abwärts zu treten, oder auch liegen zu bleiben, wie bei 2b. gezeigt ist, so daß ein neuer Septimenaccord entsteht.<sup>46</sup>

Nachdem nun mit der Form und der Fortschreitung der Septakkorde zwei der »drei Momente« der Septakkorde vorgestellt sind, wird noch die fehlende Phase, der Eintritt des Septakkords, beschrieben. Hierbei wiederholt er die bereits vorgebrachten Erläuterungen. Anders als in der ersten Erwähnung, werden die aus der Fülle der möglichen Akkordbildungen herauskristallisierten zwei konventionellen Fortschreitungen als »natürliches Gesetz« bezeichnet.

Ehe wir aber auf eine solche Folge von Septimenaccorden näher eingehen, wie sie in den Beispielen 1b und 2b [Abb. 28] entstehen wollen wir uns im Notenbeispiel noch einmal die Bildung des Vierklangs als zusammenklingende Fortschreitung von einem Dreiklang zum andren gegenwärtigen und uns dabei des natürlichen harmonischen Gesetzes bewußt werden daß die Septime wo sie unvorbereitet ist immer nur aus dem Grundton eines Dreiklangs oder aus dessen Octave stufenweise nach abwärts tretend hervorgehen kann, daß sie aber nie aufwärts zu einem liegenden Grundton herantreten darf, während der Grundton bei vorbereiteter Septime frei eintreten kann.<sup>47</sup>

Diese Ausführungen werden in der Folge in Form von kommentierten Notenbeispielen gegeneinander abgewogen (im Hinblick auf Wirkung und Satzfehler wie beispielsweise »Quintenfolgen«, im heutigen Sprachgebrauch als Quintparallelen bezeichnet) und mit Anmerkungen zur metrischen Stellung versehen.

46 Cornelius *Ab1*, fol. 91r–91v.

47 Ebd., fol. 91v.

The image contains three musical staves, labeled I, II, and III, each in treble clef. Staff I is divided into four measures labeled a, b, c, and d. Measure a shows a C major triad (C-E-G) with a G7 chord (G-B-D-F) appearing below it. Measure b shows a C major triad with an A note (the 7th of C major) appearing above it. Measure c shows a C major triad with a G7 chord appearing below it, and a G note appearing above it. Measure d shows a C major triad with a G7 chord appearing below it, and a G note appearing above it. Staff II shows a sequence of five measures: C major triad, C major triad with G7 below, C major triad with G7 below, C major triad with G7 below, and C major triad with G7 below. Staff III shows a sequence of five measures: C major triad, C major triad with G7 below, C major triad with G7 below, C major triad with G7 below, and C major triad with G7 below.

Abb. 29 Beispiel I, II und III zum Eintritt von Septimenaccorden (Cornelius *Ab1*, fol. 91v)

Im Beispiel I [Abb. 29] sehen wir bei den zusammengefaßten Folgen terz und quintverbundener Dreiklänge das natürliche Gesetz walten daß die unvorbereitete Septime aus dem Grundton des ersten Akkordes nach unten tritt; es ist dies ja die einzig richtige Art, wie dem unterliegenden C dur Dreiklang der oberliegenden E mol [sic] Dreiklang melodisch verbunden wird. Wir sehen aber auch das A bei Ib und das f bei Id frei nach Oben hinzutreten. Diese Übergangstöne nach der Unterdominantseite sind eben Grundton des neu hinzutretenden Akkordes, d. h. ein primäres, erstes, durch nichts bedingtes, und treten daher sowohl frei zu jeder Stimme heran, als sie auch meist rhythmisch den guten Takttheil haben, während die frei eintretende Septime als zusammenfassender Ton nach der Oberdominantseite Quint des neuen Akkordes, also ein Sekundäres, bedingtes ist und deshalb auch rhythmisch regelmäßig nur den schwachen Takttheil bekommt.

Aus dem Beispiele II hören wir daß die zusammengefaßte Folge von unverbundenen Dreiklängen nach der Oberdominantseite gut klingen trotz der darin enthaltenen Quintenfolgen, und bemerken auch daß der Grundton des Septimenakkords frei nach Oben schreitend eintritt, während die Septime schon vorbereitet ist; bei III hören wir, daß von den unverbundenen Dreiklängen nach der Oberdominantseite nur der erste wohlklingend ist, die andren dagegen etwas Gefühlswidriges haben; wir bemerken auch, daß die Septime nicht wie erforderlich aus dem Grundton, sondern aus der Quint des Ausgangsakkords eintritt.<sup>48</sup>

Diese Erläuterungen zu den drei Phasen des Dissonanzgebrauchs, Vorbereitung – Eintritt – Auflösung, werden auf die Folge mehrerer Septakkorde übertragen. Hierbei werden alle möglichen Fortschreitungen vorgestellt und gegeneinander in ihrer Wirkung abgewogen. Cornelius überträgt hier die Zusammenstellung Hauptmanns in Notenbeispiele, wobei er Beispiel 1c – wohl der Leserlichkeit wegen – oktaviert.<sup>49</sup>

Kehren wir nun zum Anfang dieses Capitels zurück und bilden uns Folgen von Septimenaccorden aus dem tonischen Dreiklang, so würden sich uns aus dem Anhören und Anschreiben derselben von selbst die resultierenden Beobachtungen aufdrängen.<sup>50</sup>

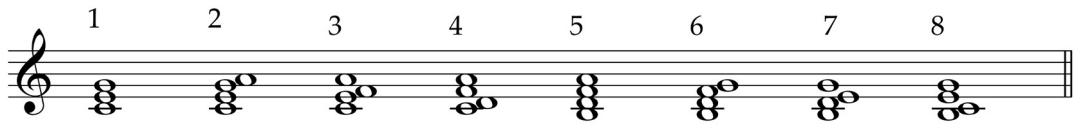
48 Cornelius *Ab1*, fol. 92r.

49 Hauptmann 1853, S. 109 f.

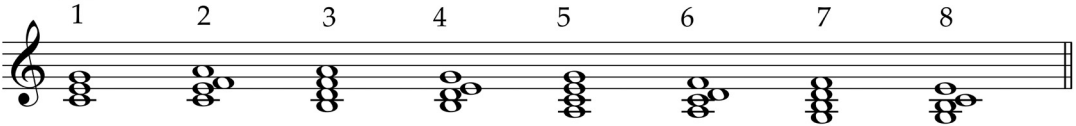
50 Cornelius *Ab1*, fol. 92v.

I

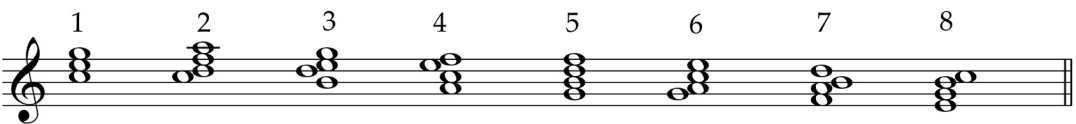
a. Terzverwandt



b., Quintverwandt

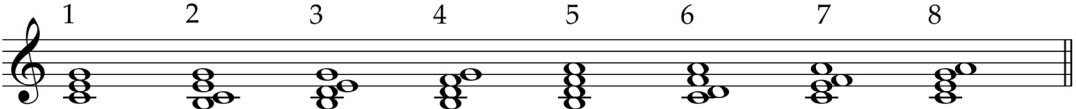


c. Unverbunden.



II

a., Terzverwandt



b., Quintverwandt



c., Unverbunden:

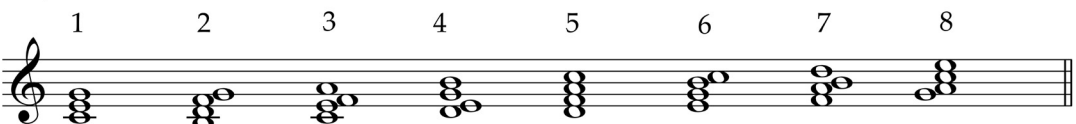


Abb. 30 Beispiel I für »Vierklangsreihen nach der Unterdominantseite« und II für »Vierklangsfolgen nach der Oberdominantseite« (Cornelius *Ab7*, fol. 92v)

Prüfen wir die vorstehenden sechs Beispielreihen [Abb. 30] durch aufmerksames Anhören, so werden wir finden, daß nur die beiden ersten Reihen wohlklingende Folgen enthalten, weil die Septime hier immer vorbereitet ist. Natürlich! es wird ja immer der oberhalb [...] liegende Dreiklang [mit] dem unterhalb liegenden verbunden und die Septime ist also schon da, der neue Dreiklang bringt jedesmal nur den Grundton hinzu, und dieser kann in jeder Weise frei zu den übrigen Stimmen hinzutreten. Doch schon die dritte Reihe ist nicht mehr zu brauchen, obwohl auch hier die Septime immer vorbereitet ist, die übrigen Stimmen schreiten öfters in Quinten [gemeint sind Quintparallelen] aus einem unverbundenen Dreiklang in den andren. – Ganz unmöglich werden wir aber die Reihen des Beispiels II [Abb. 30] finden. In ihnen wird der unterhalb liegende Dreiklang jedesmal [mit] dem unterhalb liegenden verbunden, und die Septime ist der neu hinzukommende Ton, die Quint des oberliegenden Dreiklangs. Sie ist also unvorbereitet und tritt fort-



während nach oben zu dem liegenden Grundton heran, was gegen das natürliche harmonisch melodische Gesetz geschieht und deshalb auch unserem Gefühl, unserem Ohr zu wider ist.<sup>51</sup>

Diese Beurteilung nach dem »natürliche[n] harmonisch melodische[n] Gesetz« und dem »Gefühl« wendet er auch auf das eingangs gesetzte Beispiel der unterschiedlichen Septakkordfortschreitungen an (vgl. Abb. 28, nochmals abgebildet in Abb. 31).

Um den Unterschied zwischen den Akkordfolgen der Beispiele I und II [Abb. 30] recht zu erkennen, wenden wir uns zu dem Beispiel zurück mit welchem wir di[e]s achte Kapitel begonnen haben.<sup>52</sup>



Abb. 31 Beispiel 1. und 2. für die Auflösungen des Septimenaccords (Cornelius *Ab1*, fol. 91r; entspricht Abb. 28, anders als im Original hier erneut abgedruckt)

Die ersten wohlklingenden Reihen unsres jetzigen ersten Beispiels [Abb. 30] folgen der dortigen Auflösung bei 1,b) [Abb. 31]. Die übelklingenden Reihen unseres jetzigen zweiten Beispiels [Abb. 30] folgen der dortigen Auflösung bei 2b) [Abb. 31] in welcher die Septime zu einem liegenden Grundton aufwärts schreitend herantritt, was in diesem Falle wohlklingend ist, weil wir es hier mit dem Dominantseptimenaccord zu thun haben [...]. Für eine Folge von Septimenaccorden in welchen nothwendig auch die Nebenakkorde, die Akkorde des unveränderten Systems eine Stelle finden müssen ist ein solches fortgesetztes Eintreten der unvorbereiteten Septime nach oben dem Gehör zuwider.

Die Reihen des Beispiels II [Abb. 30] sind aber umgekehrte Folgen, was sich erkennen läßt wenn man sie in Rückbewegung vom Schluß zum Anfang spielt. Dann sind sie aber Akkordreihen nach der Unterdominantseite, und IIa ist eine vollkommen krebsgängige Wiederholung von Ia, woraus schließlich noch einmal zu erhärten ist, daß nur nach der Unterdominantseite richtig klingende Folgen von Vierklängen naturgemäß sind, wie wir dies auch an allen praktischen Anwendungen in den Meisterwerken bestätigt finden werden.<sup>53</sup>

Zusammenfassend geht Cornelius auf die Klangwirkung des Übergangs vom C-Dur-Dreiklang in den F-Dur-Dreiklang mit großer Septime und den G-Dur-Dreiklang mit kleiner Septime ein. Hier erläutert er auch nochmals, mit einem direkten Zitat Hauptmanns,<sup>54</sup> die Besonderheiten des Dominantseptakkords.

Es bleibt uns nun noch eine wichtige Schlussbeobachtung an unsren letzten Beispielen [Abb. 30] übrig [...]. [In] Beispiel Ia) sehen wir von Glied eins bis vier die Folge der Akkorde *C e G* und *C D F a* durch eine richtige gesetzliche Reihe von Vierklängen vermittelt, die uns das *D* als durch *e* hervorgehend zeigt und uns erklären mag, warum auch mit Auslassung der Glieder 2 u. 3 der Schritt von 1 bis 4 trotz seiner Quinten nichts quintenhaftes für unser Ohr hat. [In] Beispiel IIa)

51 Cornelius *Ab1*, fol. 93r.

52 Ebd. Gemeint ist das Kapitel »VIII. Folgen von Septimenaccorden und Stimmenfortschreitungen in den Septimenharmonien« (ebd., fol. 91r).

53 Ebd., fol. 93r–93v.

54 Hauptmann 1853, S. 112.

sehen wir vom ersten bis zum vierten Glied den Akkord *C e G* und *h D F G* durch eine unrichtige und ungesetzliche Folge vermittelt. Dennoch klingt auch mit Auslassung der Mittelglieder die Folge *C e G* und *h D F G* dem Ohr befriedigend, trotzdem daß die Septime des Akkords *G h D F* in seiner Quintsextlage, daß also *F* aus *e* aufwärts schreitend an das *G*, den liegenden Grundton herantritt. Es beruht dies auf der Natur des Dominantseptimenaccords den wir jetzt nebst den beiden andren Vierklängen in welchen die Gränzen des Tonartsystems verbunden erscheinen, im nächsten Capitel näher betrachten wollen.<sup>55</sup>

»Die Natur des Dominantseptimenaccords«<sup>56</sup>

Das angekündigte folgende Kapitel zur »Natur« des Dominantseptakkords ist in dieser Heftung nicht zugänglich. Man kann und muss davon ausgehen, dass Cornelius dort die Behandlung dieser Vierklänge in Gesetz und Regel darstellt und in ihrem Gebrauch mit Notenbeispielen illustriert. Es ist anzunehmen, dass Cornelius sich auch hier an den Ausführungen Hauptmanns orientiert, die im Folgenden stattdessen auszugsweise wiedergegeben werden.

Die »Natur« des Dominantseptakkords baut in der Theorie Hauptmanns auf der »Doppelbestimmung« des »dritten« Tones auf, die bei dem »Zusammenklang zweier gegen einander dissonirender Töne« auftritt. In diesem Falle wird sie

in der Grundeinheit der Tonart selbst gesetzt, wenn ihre beiden Dominanten zugleich erklingen; denn es ist dann die *Tonica* zugleich *Quint* der *Unterdominant* und *Grundton* der *Oberdominant*.

$$\begin{array}{ccc} & \text{I} & - & \text{II} \\ F & C & & G. \\ & \text{I} & - & \text{II} \end{array}$$

Dies ist die *Quintbeziehung* dieser beiden Töne, welche sie im *Grundtone* haben, und die *Spaltung* dieses *Grundtones* in entgegengesetzte Bedeutung. Die *Terzbeziehung*, den *Accordzusammenhang*, finden die *dissonirenden Töne* aber in der gleichzeitigen Verbindung des *Oberdominantdreiklanges* mit dem *verminderten Dreiklange* der *Oberdominantseite*, *G-h-D-h-D-F*, als *Dominantseptimenaccord*,

$$\begin{array}{cccc} \text{I} & - & \text{III} & - & \text{II} \\ G & & h & & D & & F, \\ & & \text{I} & - & \text{III} & - & \text{II} \end{array}$$

der zu seiner Auflösung eben jene *Quintbeziehung* der Töne *F* und *G* im *Grundtone C* erst fordert.<sup>57</sup>

Der *Dominantseptakkord* erhält durch diesen Bezug zur *Tonika* eine besondere Stellung innerhalb der *Tonart*.

Diesem *Septimenaccorde* kommt als *Dissonanz* in der *Tonart* die Bedeutung zu, welche der *tonische Dreiklang* als *Consonanz* in ihr hat. Er bezieht sich unzweideutig auf diesen; denn es ist eben der *Grundton* des *tonischen Dreiklanges* selbst, welcher hier durch die beiden *Dissonanztöne*

55 Cornelius *AbI*, fol. 93v–94r.

56 Ebd., fol. 94r.

57 Hauptmann 1853, S. 113 f.

in sich entzweit, und dessen Einheit durch die Auflösung wieder hergestellt wird. Daher führt dieser Septimenaccord auch zu vollkommenem Schlusse.<sup>58</sup>

In Folge kommt Hauptmann auf das Intervall zu sprechen, das den Dominantseptakkord eindeutig auszeichnet.

Characteristisch ist im Dominantseptimenaccorde [...] das Intervall der verminderten Quint, welches in dieser Harmonie zwischen der Terz des Oberdominantaccordes und dem Grundtone des Unterdominantaccordes [in C-Dur *F*] enthalten ist. Wenn in der C-Dur- oder C-Molltonart die Töne *h* und *F* zusammentreten, so wird *h* nach *C*, *F* nach *e*, in der Molltonart nach *es* sich bewegen wollen. Eine Dreiklangs-Einheit ist zwischen *h* und *F* nicht vorhanden; eine solche auf nächstem Wege im Zusammenklange herzustellen, ist die Forderung in beiden Tönen. Jeder von ihnen sucht aber sich selbst geltend zu machen, und so ist es der Ton *F*, welcher *h* nötigt nach *C* zu treten, und der Ton *h* ist es, welcher *F* nach *e* sich zu bewegen drängt, und in der Molltonart nach *es* nöthigen wird [...].<sup>59</sup>

Unter den Septimenakkorden *G h D / F*, *h D / F a*, *D / F a C*, die »das verwendete System bezeichnen«, indem sie »die äussersten Töne des unverwendeten Systems, *D* und *F*, verbunden enthalten«, kommt dem Dominantseptimenakkord eine besondere Bedeutung zu.<sup>60</sup>

Den Bezug auf den Grundton, *C*, hat aber, in der Dissonanz *G–F*, der Septimenaccord *G–h–D/F*, sowohl in der Dur-, wie in der Molltonart; weshalb nicht der erstgenannte [*h D / F as*], sondern dieser letztere die Bedeutung als Hauptseptimenharmonie in Anspruch zu nehmen berechtigt ist.<sup>61</sup>

Die satztechnischen Lizenzen, auf die Cornelius eingeht, ergeben sich aus der in Folge beschriebenen »Natur« des Dominantseptimenakkordes und der speziellen Funktion seiner Septime.

Wenn wir die Septimenharmonie allgemein nur im Begriffe einer Dreiklangs-Zweiheit fassen können und die Dissonanzdreiklänge in diesem Begriffe organische Existenz haben, gleich den Consonanzdreiklängen, so haben sie dieselbe doch eben nur als dissonante, als in ihrer Natur entzweite Accorde, die in ihren Bestandtheilen sich nicht in sich zusammenschliessen. Im ersten der obigen drei Septimenaccorde, in *G–h–D/F*, der in der Verbindung der Dreiklänge *G–h–D* und *h–D/F* besteht, wird der verminderte Dreiklang *h–D/F* den Bestandtheil des *G*-Durdreiklanges, *h–D*, an diesen, mit ihm verbunden, völlig abtreten: man vernimmt den Septimenaccord *G–h–D/F* als Zusammenklang des Oberdominantaccordes *G–h–D* mit dem Unterdominantgrundtone *F*. [...] In der Dominantseptimenharmonie, *G–h–D/F*, steht die Septime getrennt und ausser aller wirklichen Dreiklangsbeziehung zu dem Accorde. [...]

Da die Septime des Oberdominantaccordes aber keinem Tone des unter ihm liegenden Dreiklanges verbunden ist, da sie ferner entschieden Grundton ist (des Unterdominantaccordes), ein Primäres, an sich selbst Gültiges, nicht Quint, wie es die Septimen im unverwendeten Systeme sind, die als Secundäres ihre Herleitung aus dem Primären, aus dem Grundtone erhalten mussten, so wird dieses Intervall hier zu dem Dreiklange auch eben sowohl aufsteigend als absteigend, überhaupt frei hinzutreten können, wie der Grundton eines jeden Septimenaccordes in auf- oder absteigender

58 Ebd., S. 114.

59 Ebd., S. 114f.

60 Ebd., S. 119.

61 Ebd., S. 117.

Bewegung, oder als neu hinzukommende Stimme zu dem Dreiklange treten konnte. Zu dem Dreiklange *G-h-D*, als Oberdominantaccord, wird, abgesehen von einer besonderen Art melodischer Herleitung, *F*, der Grundton des Unterdominantaccordes, kommen können, eben wie zu demselben Dreiklange *e*, der Grundton des mit ihm Terz-verwandten e-Molldreiklanges eintreten kann.<sup>62</sup>

### »Übung und Beispiel«

An mehreren Stellen in Cornelius' Aufzeichnungen sind Beispiele zur Vorbereitung und Fortschreitung von Septimenakkorden im Allgemeinen und dem Dominantseptakkord im Speziellen zu finden. Die im Folgenden verwendeten Dokumente (Cornelius *Ab1*, fol. 64v–72v und Cornelius *UbK*) tragen Datierungen zwischen März 1869 und Januar 1871. Cornelius bezieht viele seiner Notenbeispiele direkt aus den *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes* von Ferdinand Hiller. Er hält sich allerdings unterschiedlich streng an die von Hiller vorgegebene

**III.**

**Die Nebenseptimenakkorde und alterirten Akkorde.**

**Anmerkung.** Nur wenigen dieser wichtigen Akkorde ist bisher die Ehre besonderer Namen zu Theil geworden. Ich erlaube mir folgende Bezeichnungen vorzuschlagen,

- 1.) Für den Durdreiklang mit grosser Septime:  
der grosse Septimenakkord.
- 2.) Für den Molldreiklang mit kleiner Septime:  
der kleine Septimenakkord.
- 3.) Für den verminderten Dreiklang mit kleiner Septime:  
der halb verminderte Septimenakkord.
- 4.) Der verminderte Dreiklang mit verminderter Septime ist unter seinem Namen: vermindertes-Septimenakkord bekannt, und berühmt genug.
- 5.) Für den doppelt verminderten Dreiklang mit verminderter Septime:  
der doppelt verminderte Septimenakkord.
- 6.) Für den Dominantseptimenakkord mit übermässiger Quinte:  
der übermässige Dominantseptimenakkord.
- 7.) Für den übermässigen Dreiklang mit grosser Septime:  
der übergrosse Septimenakkord.

**Die Vorbereitung der Septime im grossen Sept.-Akk.**

Abb. 32 Nebenseptimenakkorde und alterierte Akkorde in Hiller 1860 (S. 14)

62 Ebd., S. 119–121.

Reihenfolge. In den hier herangezogenen Materialien sind verschiedene Absichten erkennbar, den Beispiel- und Übungsteil zu strukturieren. Im Folgenden sollen ausschnittshaft zwei der überlieferten Vorgehensweisen dargestellt werden.

Zunächst soll die zeitlich frühere der beiden Abschriften vorgestellt werden, sie ist auf November 1869 datiert. Dort übernimmt Cornelius die bezifferten Basstimmen Hillers zum Thema »Nebenseptimakkorde und alterierte Akkorde« streng nach der vorgegebenen Reihenfolge und versieht sie mit einer vierstimmigen Aussetzung. Das erste Beispiel, Abbildung 33, zeigt die Aussetzung der Übungen zur »Vorbereitung der Septime im grossen Sept-Akk.«. Sie leitet eine längere an Hillers Lehrbuch orientierte Abschrift ein. Der Übung vorgeschaltet ist eine Zusammenstellung der verschiedenen Septakkordtypen mit ihren Bezeichnungen wie sie Hiller vorstellt. Abbildung 32 zeigt die Darstellung im Lehrbuch Hillers, Abbildung 33, im Vergleich dazu, den Aufschrieb Cornelius’.

1. I großer Septimenaccord  
 2. IV kleiner Septimenaccord  
 3. II kleiner Septimenaccord  
 4. III kleiner Septimenaccord  
 5. VI kleiner Septimenaccord  
 6. VII halbverminderter Septimenaccord  
 7. VII Moll verminderter Sept. accord  
 8. VII doppelt verm. Septimacc.

6. Übermäßiger Dominantsept. acc.  
 7. od. Übergroßer Septimenacc.

Die Vorbereitung der Septime im großen Septimenaccord

Abb. 33 Beispiele für Nebenseptimenakkorde und Übung »Die Vorbereitung der Septime im großen Septimenaccord« (Cornelius *Ab1*, fol. 65v)

Cornelius ergänzt dabei in seiner Abschrift zu den Akkordtypen jeweils römische Ziffern. Sie geben die jeweilige Tonleiterstufe an, auf der der Akkord in der Tonart zu finden ist. Bei Hiller findet sich dieser Bezug auf die Tonart nicht.



Auf die Übungen zur Vorbereitung der Septim in den verschiedenen Arten von Septakkorden folgt die Aussetzung der »Sequenzen mit Septimenacc.« (Abb. 34).<sup>63</sup> (Man beachte die zum Lagenwechsel in den Oberstimmen eingefügten Achtelnoten in Takt 5.)

Abb. 34 »Sequenzen mit Septimenacc.« (Cornelius *Ab1*, fol. 66v; Auswahl)<sup>64</sup>

Diese beiden Übungen finden sich ebenfalls in dem später datierten Konvolut (Cornelius *UbK*) wieder. Beim Vergleich fällt zunächst auf, dass sie dort nicht ausgesetzt sind, sondern nur eine Abschrift der Bassstimme und Generalbassbezeichnung Hillers enthalten. Des Weiteren ist die Einbettung in den Kontext bemerkenswert. Auf die Übungen folgen nicht, wie im früheren Lehrgang Cornelius' oder im Lehrbuch Hillers, die Sequenzbeispiele, sondern eine Zusammenstellung, die bei Hiller so nicht zu finden ist. Es handelt sich um eine systematische Auflistung der Fortschrittmöglichkeiten von Akkorden in Kombination mit dem Dominantseptakkord. In Abbildung 35 ist der Beginn dieser Beispiele zum Thema »Der Dominantseptimenaccord löst sich in alle leitereigenen Dreiklänge auf; In die zweite Stufe« wiedergegeben.

C V<sup>7</sup> II

Abb. 35 Auflösung des Dominantseptakkords in die II. Stufe (Cornelius *UbK*, S. 61)

Cornelius geht in Folge systematisch »alle leitereigenen Dreiklänge« sowie die »leiterfremden Dreiklänge der sechs leitereigenen Tonarten« (in C-Dur: d-Moll, e-Moll, F-Dur, G-Dur, a-Moll), die »Dreiklänge der gleichnamigen Molltonart und deren Paralleltone« (in C-Dur: c-Moll und Es-Dur) und »jeden Accord der sechs leiterverwandten Tonalitäten von Es-Dur«, der Paralleltone von C-Dur, durch, in die der Dominantseptakkord von C-Dur inklusive seiner

<sup>63</sup> Hiller 1860, S. 14f.

<sup>64</sup> Die Takte 5–6 im oberen System wurden von Cornelius mehrfach geändert, eine eindeutige Lesart ist im Manuskript nicht erkennbar.



Umkehrungsformen weitergeführt werden kann.<sup>65</sup> Zudem zeigt er, wie der Dominantseptakkord »aus den leitereigenen Dreiklangsharmonien der Tonart hervor« gehen kann.<sup>66</sup> Er schließt diese Auflistung mit einer »Übersicht der verschiedenen Auflösungen der Dominantseptimharmonien« ab (Abb. 36).

Abb. 36 »Übersicht der verschiedenen Auflösungen der Dominantseptimharmonien« (Cornelius *UbK*, S. 70; Auswahl)

Es folgen Beispiele, die zeigen, wie der Dominantseptakkord in alle Dreiklänge der leitereigenen Tonarten fortschreiten kann. Diese systematischen, scheinbar praxisfernen Akkordverbindungslisten schließt Cornelius mit einer Übung ab, die mit »Folgen von Nebenseptimen« überschrieben ist.<sup>67</sup> Es zeigt sich, dass sie der Aufgabenstellung entspricht, die er auch schon in dem früheren Dokument Cornelius *AbI* benutzt hat (vgl. Abb. 34): Hillers »Sequenzen mit Septimenakkorden«.<sup>68</sup> Wie hier beispielhaft dargestellt, verdeutlicht auch der Aufbau des ganzen Lehrgangs, dass die systematischen Zusammenstellungen, die in den späteren Dokumenten eingefügt sind, eine Ergänzung zu den Übungen Hillers darstellen. Beide Arten der Auflistung greifen direkt ineinander.

Aber diese Verknüpfung zeigt sich nicht nur in der Abfolge der Übungen. Auch die Beschaffenheit der Abschriften weist diese Beziehung nach. Dies zeigt sich beispielsweise in der folgenden Passage, in der Cornelius Hillers Auflistung der verschiedenen Auflösungen des Dominantseptakkords wiedergibt (Abb. 37).

Abb. 37 »Verschiedene Auflösungen des V7 Acc.« (Cornelius *AbI* fol. 69r; Auswahl)

65 Cornelius *UbK*, S. 61 f., 67, 68 und 69. Die erste Seite zur Auflösung »in die Dominantdreiklänge der sieben leitereigenen Tonarten« ist gestrichen (S. 65). Dopplungen dazu finden sich auf S. 123–133, dort zeigt er zusätzlich die Auflösungen in dissonante Klänge.

66 Ebd., S. 63 f.

67 Ebd., S. 126.

68 Cornelius *AbI*, fol. 66v.

Die Übung ist zunächst einmal im früheren Konvolut Cornelius *AbI* zu finden, in dem Cornelius streng der Reihenfolge Hillers folgt.<sup>69</sup> Dort schließt sie an die Anwendung der »Nebenseptimakkorde« und ihrer Umkehrungen an und dient dazu, verschiedene Auflösungen des Dominantseptakkordes vorzustellen. Eine weitere Systematisierung und Analyse sind in den Noten nicht vermerkt. Im späteren Dokument Cornelius *UBK* enthält das Notenbeispiel dahingehend einige Ergänzungen:<sup>70</sup> Der Vergleich der späteren Abschrift mit der im früheren, ersten Dokument (Abb. 37) zeigt, dass Cornelius Unterüberschriften (z. B. Auflösung »in Dreiklänge«) in die Übung Hillers einfügt. Diese Unterteilung macht zum einen die Systematik deutlich, die Hillers Übung implizit zugrunde liegt. Sie knüpft aber zum andern an das Notenbeispiel mit den systematischen Tabellen an, die er in diesem späteren Dokument ergänzt hat.

Die systematischen Darstellungen aller Fortschreitungsarten vom Dominantseptakkord weg und zu ihm hin, wie wir sie im späteren Dokument ergänzt vorfinden, löst also keineswegs die Übungen in Form der Hiller-Beispiele ab. Die Hiller-Übungen schließen vielmehr den systematischen Teil ab, sie stellen die Anbindung an die Praxis dar. Und diese bleiben bei allen Versuchen der Systematisierung weiterhin die unumstößliche Grundlage von Cornelius' Lehrgang.

### 3. Kapitel: Weitere Akkordformen

Mehrere Quellen – vor allem das Dokument Cornelius *UbK*, das bereits für die Ausführungen über Septakkorde zentral war, und die Modulationslehre – dokumentieren teilweise ausführlich Cornelius' fortgeschrittenen Harmonielehreunterricht. Nachdem er seine Schülerinnen und Schüler zunächst Satzaufgaben und Übungen ausschließlich unter Verwendung von Dreiklängen schreiben ließ und dann sukzessive Septakkorde einführte, wurden gegen Ende des Theorieunterrichts weitere Akkorde und deren Verwendung behandelt. Jedoch ist die konkrete Unterrichtssituation noch schwieriger zu rekonstruieren als bei den vorangegangenen Kapiteln, da sich Cornelius' im Lehrplan vorgestelltes Konzept von »Gesetz, Regel, Übung und Beispiel« in den vorliegenden Unterlagen nicht auffinden lässt. Vielmehr stellt er mehrere Akkordbildungen mit Erklärungen und Literaturbeispielen nachfolgend vor, Übungen finden sich so gut wie keine mehr. Der Lehrplan legt nahe, dass diese in Form kleiner Stilkopien erprobt wurden: »Nun erweitert sich ihm [dem Schüler] mit jedem Accord das Vermögen einer mannichfaltigen Harmonisierung, reicher Modulation. Er soll Chöre zu geistlichen Texten setzen, er soll einfache Lieder mit accordlicher Begleitung schreiben, Recitative in alter Weise, Melodien für Geige mit Clavier begleiten.«<sup>71</sup> Der größte Teil der Materialien widmet sich mit Abstand dem übermäßigen Dreiklang und seinen »mannichfaltigen Fortschreitungen«.<sup>72</sup> Deshalb nimmt der Passus auch in dieser Zusammenstellung und Auswahl den größten Raum ein. Hier wie auch bei den anderen Akkordtypen fällt auf, dass Cornelius viele Beispiele aus zeitgenössischen Werken, vor allem Wagners und Liszts, als Referenz anführt.<sup>73</sup> Hochaktuelle Werke fanden somit Eingang in seinen Theorieunterricht, bedenkt man, dass die in München stattfindenden Uraufführungen

69 Ebd., fol. 69r.

70 Cornelius *UbK*, S. 127.

71 Siehe den Abschnitt I.A in diesem Band (S. 24f.).

72 Cornelius *UbK*, S. 76.

73 Dies lässt sich nicht nur aus Cornelius' Biografie, sondern auch aus der Geschichte der Münchner Lehranstalt erklären: Zunächst als Ausbildungsstätte für Sängerinnen und Sänger wagnerscher Opern geplant, entfernte sie sich mehr und mehr von der von Wagner gewünschten Gestalt. Cornelius sah sich nach eigenem Bekunden als zeitweise in Ungnade gefallener Vertrauter Wagners (der sich mehrfach von Cornelius' vereinnahmendem Wesen geradezu erdrückt fühlte) zwischen den Fronten der Wagner-Gegner und -Befürworter.

wagnerscher Werke der späten 1860er-Jahre (*Tristan* [1865], *Meistersinger* [1868]) sowie die von Wagner nicht autorisierten Aufführungen von *Rheingold* [1869] und *Walküre* [1870]) genau in die Zeit von Cornelius' Unterrichtstätigkeit bzw. deren unmittelbarer Vorbereitung fallen.<sup>74</sup> Inwieweit die Beispiele jedoch im Unterricht erörtert und analysiert wurden, muss abermals offenbleiben, Cornelius führt sie unkommentiert an.

### Der verminderte Septakkord

Den verminderten Septakkord stellt Cornelius wegen seiner modulatorischen Flexibilität als zentrale Klangbildung vor, er folgt Hauptmanns Theorie der Grenzakkorde, die die in Terzen geschichteten »Tonartssysteme« an den Extremen verbinden. Diese Eigenschaft teilt der verminderte Septakkord mit dem Dominantseptakkord und dem halbverminderten Septakkord. Während der verminderte Septakkord jeweils zwei Grenztöne enthält, lassen sich die übrigen als überlappende Akkorde bilden, die sich aus drei plus einem Grenzton pro Seite zusammensetzen. Im Moll- und im Moll-Dur-System<sup>75</sup> entstehen somit die für Cornelius wesentlichen drei Grenzverbindungsakkorde:

Das hauptmannsche Moll-Dur-System	F	as	C	e	G	h	D	F	as	C	e	G	h	D
1) Dominantseptakkord					G	h	D	F						
2) Verminderter Septakkord						h	D	F	as					
3) Halbverminderter Septakkord							D	F	as	C				

Abb. 38 Vierklänge als Grenzverbindungsakkorde in C-Moll-Dur nach Moritz Hauptmann<sup>76</sup>

Der zweite Haupt-Vierklang, welcher gleich dem Dominant-Sept.-Accord aus dem tonischen Dreiklang hervorgeht u. frei in ihm zurückkehrt, ist der verminderte Sept.-Accord auf der VII. Stufe des  $\underline{C}$  Dur-moll-Systems; er [ist] zu gleichen Teilen aus Ober- und Unter-Dominante zusammengesetzt, Grundton und Terz gehören dem Dom. Dreiklg. als Terz und Quinte an, Quinte u. Septime sind Grundton u. Terz des Unterdom.-Dreiklanges. Auch bei diesem Accord tritt die Spaltung der Mitte des Systems, in die beiden Grenztöne ein.<sup>77</sup>

Beisp.  $\underline{C}$  Dur-moll System:  $D | F \text{ as } C \text{ e } G \text{ h } D | F$  

Abb. 39 »Der verminderte Sept. Accord u. die Auflösung in die Dur-Tonika, enthält sämtliche Töne des Dur-Moll-Systems.« (Cornelius *MI*, S. 105)

74 Cornelius hatte engen Kontakt zu Wagner wie zu Liszt, er war auf Bitten Wagners an den Vorbereitungen der nicht zustande gekommenen Wiener Uraufführung des *Tristan* aktiv beteiligt und kannte das Werk (trotz eigener kritischer Distanz) bereits seit 1861 genau, vgl. Wagner 1861, S. 149, 151. Bei den Münchner Uraufführungen von *Rheingold* und *Walküre* assistierte er dem Dirigenten Franz Wüllner.

75 Hauptmann spricht konsequent von »Moll-Dur«, wohingegen Cornelius meist die Wörter vertauscht.

76 Vgl. Hauptmann 1853, ab S. 113. Hauptmann unterscheidet prinzipiell in der theoretischen Herleitung und im Intervallaufbau den halbverminderten Septakkord  $h D F a$  im »Durtonart-Systeme« von  $D F a C$  im Moll- und Moll-Dur-System. Auch die jeweils enthaltenen verminderten Dreiklänge werden als Grenzverbindungsakkorde geschieden, sowohl in Moll ( $h D/F$  versus  $D/F a$ ), als auch in Dur ( $h D/F$  versus  $D/F a$ ). Auch der letzte Klang ist für Hauptmann kein d-Moll Akkord, sondern ein vermindertes Grenzverbindungsakkord. Die beiden Akkorde »beruhen auf der doppelten Basis der Unter- und Oberdominant, differieren aber unter sich im Mehrgehalte aus dem einen oder andern Dreiklange dieser zwei Basen«. Ebd., S. 46.

77 Cornelius *MI*, S. 105.

Cornelius erwähnt ebenfalls die enharmonische Flexibilität des verminderten Septakkordes und seine daraus folgende Eignung für Modulationen, warnt jedoch vor zu häufigem Gebrauch. Ähnlich wie Carl Friedrich Weitzmann scheint er dessen Wirkung bereits als abgenutzt zu empfinden und sieht zukünftige harmonische Kreativität in anderen Bereichen, z. B. bei übermäßigen Klangbildungen (s. u.). Für Moritz Hauptmann ist die Moll-Dur-Tonart, im Besonderen die dort typische Auflösung des verminderten Septakkords in die Dur-Tonika »im sentimental Genre der modernen Musik« beheimatet.<sup>78</sup>

Was die vermind. Sept.-Harmonie betrifft, so haben wir gesehen, dass durch den Einschluss von vier verschieden verminderten Septimen in einem und demselben vermind. Accord die Zahl der zwölf vermind. Septimen-Harmonien unseres Tonsystems auf drei reduziert wird. Da nun C E G, ausser I in C Dur, auch IV in G Dur u. V in F Dur ist, so können die drei verm. Sept. Accorde, welche wir mit 1, 2 u. 3 bezeichnen, unmittelbar aus dem C Dur Accord hervorgehen.<sup>79</sup>

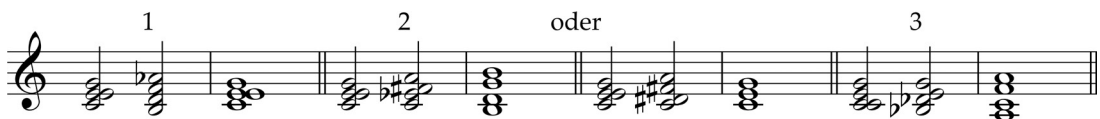


Abb. 40 Die drei verminderten Septakkorde in der Tonart C-Dur<sup>80</sup> (Cornelius *MI*, S. 107)

Wir besitzen also in diesem Beispiel, [ein] sehr ergiebiges Mittel zur Ausweichung, werden aber sehen, dass derselbe (verm. Sept. Accord) mit Vorsicht und nicht zu häufig gebraucht werden darf.<sup>81</sup>

An späterer Stelle betont er die Flexibilität des Akkordes, die es ihm nicht nur ermöglicht, »sich an jeden Dur- u. Mollklang« anzuschließen. Auch können mehrere verminderte »Septimen-Harmonien« – »weil keine reine Quinte in ihren Intervallen daran hindert« – auch direkt aufeinanderfolgen.<sup>82</sup> In insgesamt 13 Beispielen zeigt Cornelius in seiner Modulationslehre Verwendungsmöglichkeiten des verminderten Septakkordes. Dabei moduliert er immer von der Ausgangstonart C-Dur in sämtliche Kreuztonarten in Moll und Dur, ein abschließendes Beispiel moduliert von C nach Ges und wieder zurück. Cornelius achtet darauf, alle drei der oben vorgestellten Akkordmöglichkeiten in verschiedenen enharmonischen Verwechslungen zu verwenden. Die Beispiele sind zunächst schlichte homophone Übungssätze, schließlich erscheinen auch etwas aufwendiger gestaltete Exempla.<sup>83</sup>

### Der halbverminderte Septakkord

Die Besonderheit dieses Akkordes liegt ebenfalls in seiner Position an den Grenzen des Systems. Cornelius stellt ihn, wie schon den verminderten Septakkord, im Moll-Dur-System vor, seine zweite Möglichkeit der Herleitung als VII. Stufe im Dur-System mit jeweils zwei Grenztönen pro Seite erwähnt er – im Gegensatz zu Hauptmann – nicht.<sup>84</sup>

78 Vgl. Hauptmann 1853, S. 40.

79 Cornelius *MI*, S. 107.

80 Die dritte Klangverbindung erscheint hier in korrigierter Form. Im Manuskript der Modulationslehre, die in der Handschrift von Cornelius' Schüler Carl Wagner überliefert ist, stehen bei 3) die Töne *h des es g*.

81 Ebd., S. 107.

82 Ebd., S. 122.

83 Vgl. ebd., S. 113–118.

84 Dass der halbverminderte Septakkord im 19. Jahrhundert in seiner Ambiguität vielfache Verwendung fand, als Klang eine Aufwertung erfahren hat und Ausdruck zeitgenössischer avancierter Harmonik (Chopin, Spohr, Liszt, Wagner etc.) war, führt Cornelius im Gegensatz zum übermäßigen Dreiklang nicht aus. Seine vielfältige Verwendung z. B. bei Wagner wird in den Unterlagen nicht thematisiert.

Wir haben noch einen dritten Accord im Dur-Moll-System, welcher die beiden Grenztöne vereinigt enthält, es ist der halbverminderte Sept. Accord auf der II. Stufe der Moll-Tonleiter. Wir denken uns ihn als den Unterdom.-Dreiklang, zu welchen die Quinte des Dominant-Dreiklanges als Bass hinzu tritt. Auch hier wiederholt sich die Spaltung in der Mitte des Systems, in die beiden Grenztöne und freie Rückkehr der letzteren in die anfängliche Terz.<sup>85</sup>



Abb. 41 Auflösung des halbverminderten Septakkordes in die Tonika (Cornelius *MI*, S. 105)

### Der übermäßige Sextakkord

Cornelius erwähnt den übermäßigen Sextakkord nur am Rande, insbesondere in seiner Modulationslehre. Im »großen Arbeitsbuch« wird nur seine Akkordbasis als »weich vermindert[e]« Terzschichtung benannt.<sup>86</sup> Eine theoretische Erklärung des Klanges wird sich demnach, falls sie erfolgte, eng an Hauptmanns Deutung als Grenzakkord im übergreifenden Mollsystem angelehnt haben, die daher im Folgenden wiedergegeben wird. Als Vierklänge lassen sich bei anderer Verteilung der Grenztöne im selben System der übermäßige Quintsext- und Terzquartakkord bilden:

Durch das Uebertreten nach der Oberdominantseite ergeben sich [...] zwei Accorde, die ein vermindertes Terzintervall enthalten. In der Reihe B [*F as C es G h D*], z. B. werden, wenn der über die Quint der Dominant hinausliegende Ton *fis* in das C-Mollsystem aufgenommen und *F* als Grundton des Unterdominantaccordes dadurch ausgeschlossen wird, die Grenzverbindungsaccorde sein: *D-fis/as, fis/as-C*; Combinationen, aus denen der sogenannte übermäßige Sextaccord hervorgeht, der auch seinen Leitton entschieden als Terz der Quint eines Oberdominantaccordes empfinden lässt.<sup>87</sup>

Hauptmanns Bildung des Akkordes als Terzschichtung auf dem *fis*, dem erhöhten vierten Skalenton, erscheint konsequent innerhalb des Systemdenkens. Er muss jedoch durch die Konstruktion der angeblichen Akkordbasis *fis* die historische Entstehung des Klanges als Sext- bzw. Quintsextakkord mit hochalterierter Sexte auf dem (leitereigenen) sechsten Skalenton einer Molltonart vernachlässigen, wie überhaupt seine Theorie skalare Zugänge weitestgehend ausschließt. Hauptmann ist sich durchaus bewusst, dass im musikalischen Satz die übermäßige Sexte den Normalfall darstellt, die verminderte Terzgestalt habe »etwas Unnatürliches, wenigstens Gezwungenes«.<sup>88</sup> Diesen Umstand muss er allerdings als »Ausdruck eines in sich entzweiten Tones« aufwendig theoretisch begründen, um die Akkordbildung in sein Systemdenken zu integrieren.<sup>89</sup>

Cornelius belässt es bei einem knappen Kommentar in seiner Modulationslehre,<sup>90</sup> womöglich empfand er Hauptmanns theoretische Erklärung für eine praktisch ausgerichtete Satzlehre als wenig zielführend und umging sie ganz. Vielmehr argumentiert er dort stufentheoretisch,

85 Cornelius *MI*, S. 105.

86 Vgl. Kapitel 1, S. 36.

87 Hauptmann 1853, S. 51.

88 Ebd., S. 100.

89 Vgl. ebd., S. 152 f. Ebenso in der posthum von Oscar Paul veröffentlichten und komplementierten Schrift Hauptmann/Paul 1868, S. 100–102.

90 Vgl. Cornelius *MI*, S. 107.

wenn er den kadenzierenden Quartsextakkord als » $\frac{6}{4}$  Accordform des tonischen Dreiklangs« bezeichnet. Beispiele für Modulationen mittels des übermäßigen Sextakkordes finden sich ebenfalls dort.<sup>91</sup>

### Der übermäßige Dreiklang

Der übermäßige Dreiklang nimmt für Cornelius eine Schlüsselstellung für das Erlernen einer zeitgenössischen Harmonik ein. Er beruft sich zwar in der Herleitung auf das hauptmannsche System, argumentiert aber vielmehr historisch im Sinne der Schriften Carl Friedrich Weitzmanns.<sup>92</sup> Zunächst übernimmt er die Herleitung des Akkordes auf der III. Stufe in Moll aus der theoretischen Literatur der Zeit. Der Akkord scheint sehr ausführlich in den fortgeschrittenen Kursen thematisiert worden zu sein, offenbar wollte er seine Studierenden gegen Ende des Kurses auch mit neuen, weniger als zwanzig Jahre alten Kompositionen vertraut machen.<sup>93</sup>

- 1., Dieser Akkord auf der dritten Stufe der Molltonleiter nimmt gemäß seiner Vieldeutigkeit dieselbe Stellung unter den Dreiklängen ein, wie der verminderte Septimenaccord unter den Vierklängen.
- 2., Sowie die Intervalle des verm. Septimenaccords in allen Umkehrungen dieselben bleiben, immer kleine Terzen unter einander bilden, also anderthalb Töne aus einander liegen, so bleiben auch die Intervalle des übermäßigen Dreiklangs immer dieselben, behalten immer zwei ganze Töne von einander entfernt und bilden immer große Terzen, oder in veränderter Bedeutung verminderte Quartan.
- 3., der verminderte Septimenaccord ist zu gleicher Zeit Quintsext, Terzquart und Secund accord, jenachdem man dieselben Töne zu verschiedenen Intervallen bestimmt.
- 4., der übermäßige Dreiklang ist zugleich Grundform, Sextaccord und Quartsextaccord, jenachdem dieselben Töne verschiedene Bedeutung haben können.
- 5., Notenbeispiel:



Abb. 42 Die symmetrische Struktur des übermäßigen Dreiklangs und seine enharmonische Flexibilität (Cornelius *UbK*, S. 74 f.)

Diese drei Akkorde sind identisch; sie enthalten dem Klang nach dieselben Töne, nur daß diese in ihren enharmonischen Verwechslungen verschiedene Bedeutung annehmen.

- 6., der Akkord kann vermöge der dreifachen Bedeutung die er besitzt in Dur oder Molldreiklänge aller zwölf Töne unsres chromatischen Systems fortschreiten ebenso in die zwölf Dominantharmonien, wie wir sogleich sehen werden.

91 Cornelius *MI*, S. 116 f.

92 Vgl. Weitzmann 1853. Auch in Cornelius' Modulationslehre nimmt der Akkord als »noch wenig erschöpftes Mittel zur Ausweichung« breiten Raum ein (vgl. Cornelius *MI*, S. 118–121).

93 Im Gegensatz zu vielen konservativen Ausbildungstraditionen im späten 19. Jahrhundert – man denke an Richard Strauss, der beinahe zeitgleich (und ebenfalls in München) in privater musikalischer Ausbildung beim Kapellmeister Friedrich Wilhelm Meyer und unter dem Einfluss seines Vaters mit der Musik Wagners und Liszts gar nicht in Berührung kam und diese erst in Meiningen in den 1880er-Jahren kennenlernte – vermittelte Cornelius seinen Schülerinnen und Schülern aktuelle kompositorische Tendenzen.



7., diese Beweglichkeit und Mannichfaltigkeit seiner Fortschreitung und Auflösung erlangt der Akkord durch die Fähigkeit der übermäßigen Quint, sich sowohl oben als unten aufzulösen, welche Fähigkeit sie ihrer Umkehrung der verminderten Quarte auftheilt.<sup>94</sup>



Abb. 43 Die Auflösungen der übermäßigen Quinte bzw. verminderten Quarte (Cornelius *UbK*, S. 75)

Im Folgenden führt Cornelius aus, wie der Akkord sich aufgrund seiner symmetrischen Struktur flexibel auflösen lässt. In dieser Vielfalt der Auflösungsmöglichkeiten sieht er Gestaltungsspielraum für zeitgenössisches Komponieren.

8., Nun kann aber jeder Ton des Akkords vermöge seiner drei Bedeutungen übermäßige Quint oder verminderte Quart sein, und also nach oben oder unten stufenweise schreiten. Die große Terz wird drum immer auf oder abwärts schreiten, wie es bei der Folge harter oder weicher Dreiklänge der Fall war.

9., das folgende Beispiel zeigt unsren Akkord in seinen drei Bedeutungen als Grundform, Sextaccord und Quartsextaccord.

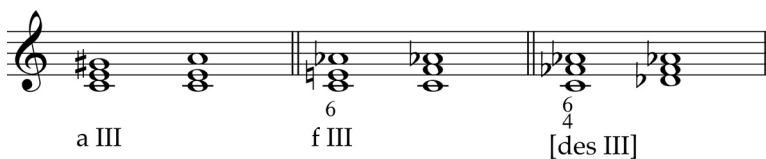


Abb. 44 Die enharmonischen Varianten mit ihren »regelmäßigen Auflösungen« (Cornelius *UbK*, S. 76)

10., die nächsten Beispiele zeigen die mannichfachen Fortschreitungen, deren der Akkord durch seine drei Bedeutungen fähig ist.

11., der Akkord *c e gis* schreitet in alle Stufen der A moll tonart fort, welchen er angehört; die Richtigkeit der Fortschreitung bedingt, wie immer auch hier daß statt der Grundform eine Umkehrung angewendet wird.



Abb. 45 Fortschreitungen des Akkordes *c e gis* in alle Stufen von a-Moll (Cornelius *UbK*, S. 76)

12., der Sext Akkord *c-e-as* schreitet als erste Umkehrung von *as-c-e* in alle Stufen von f moll fort.



Abb. 46 Fortschreitungen des Akkordes *c e as* in alle Stufen von f-Moll (Cornelius *UbK*, S. 77)

94 Cornelius *UbK*, S. 75.

13., der Quartsextaccord *his-e-gis*, schreitet als zweite Umkehrung von *e-gis-his* nach allen Dreiklängen der Cis moll tonart fort.<sup>95</sup>

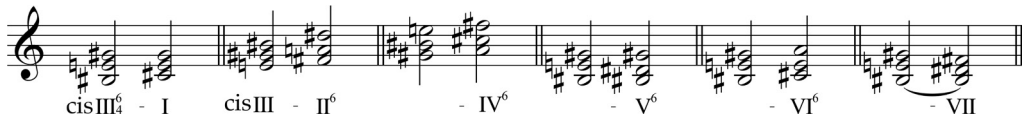


Abb. 47 Fortschreitung von *his e gis* in alle Stufen von cis-Moll (Cornelius *UbK*, S. 77)

Neben der Herleitung als III. Stufe in Moll übernimmt Cornelius von Hauptmann dessen Bildung des Akkordes als VI. Stufe im Moll-Dur-System.<sup>96</sup> Dadurch vervielfachen sich die Möglichkeiten, Cornelius stellt im Folgenden systematisch weitere Verbindungsmöglichkeiten vor.

14., Außer der Stellung auf der 3ten Stufe der Molltonart steht aber der übermäßige Dreiklang auch noch auf der sechsten Stufe in drei Dur-Mollsystemen, in E dur moll, in C dur moll und in Gis dur moll oder As dur moll.



Abb. 48 Der übermäßige Dreiklang im Moll-Dur System (Cornelius *UbK*, S. 78)

15., Vermöge dieser Stellung schreitet der Akkord noch in folgende weitere Akkorde fort.

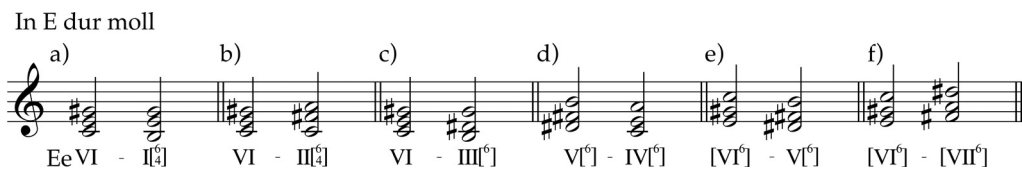


Abb. 49 Weitere Fortschreitungen des übermäßigen Dreiklangs (Cornelius *UbK*, S. 78)

a u. d sind bereits in A moll vorgekommen, die übrigen Fortschreitungen sind neu.

<sup>95</sup> Cornelius *UbK*, S. 76 f.

<sup>96</sup> Hauptmann 1853, S. 155.

In C dur moll

a) b) c) d) e) f)

Cc VI - I VI - II VI - III<sup>[4]</sup> VI - IV<sup>[4]</sup> VI - VI<sup>[6]</sup> VI - VII<sup>[6]</sup>

Abb. 50 Fortschreitungen in C-Moll-Dur, (Cornelius *UbK*, S. 78)

a u. d sind bereits in F moll vorgekommen, die übrigen Fortführungen sind neu.

In Gis dur moll

a) b) c) d) e) f)

Gisgis VI - II<sup>[6]</sup> VI - III<sup>[6]</sup> VI - III VI - IV VI<sup>6</sup> - V<sup>6</sup> VI<sup>6</sup> - VII<sup>6</sup>

Abb. 51 Fortschreitungen in Gis-Moll-Dur (Cornelius *UbK*, S. 78)

a u. d sind in C moll dagewesen, die übrigen Beispiele bringen Neues.<sup>97</sup>

Anschließend folgen systematische Auflistungen, die sämtliche Auflösungen des übermäßigen Dreiklanges in alle Dur-, Moll- und verminderten Dreiklänge, in alle Dominantsept- und verminderten Septakkorde sowie in alle übermäßigen Sextakkorde darstellen.<sup>98</sup> Inwieweit diese im Unterricht als Exerzitien erprobt wurden, muss wiederum offenbleiben. Cornelius orientiert sich in Vollständigkeit und Vielfältigkeit der Auflösungsmöglichkeiten an den von Weitzmann vorgestellten Auflösungsübersichten.<sup>99</sup>

16., Es ergibt sich aus den bisherigen Beispiele[n] die Möglichkeit der Fortschreitung unsres Akkordes in folgende dur oder Moll accorde des Quintencirkels.<sup>100</sup>

C c G d A a

E e H fis Cis cis

Gis Dis Es b F f

Abb. 52 Fortschreitungen in Dur und Mollakkorde (Cornelius *UbK*, S. 79)

<sup>97</sup> Cornelius *UbK*, S. 77 f.

<sup>98</sup> Der Hang zur systematischen Auflistung aller Auflösungsmöglichkeiten findet sich bei Cornelius hier ebenso wie beim Dominantseptakkord.

<sup>99</sup> Weitzmann 1853, S. 24–31.

<sup>100</sup> Im Dokument finden sich ab hier Dopplungen und Auslassungen in der Nummerierung der Abschnitte, die nachträglich, aber nur partiell, wieder korrigiert wurden. Sie werden hier korrigiert wiedergegeben.

17., Außerdem ergibt sich die Fortschreitung in die 12 verminderten Dreiklänge des Quintencirkels.

Abb. 53 shows 12 diminished triads arranged in three rows of four. The first row contains C VII<sup>[6]</sup>, G VII<sup>[4]</sup>, D VII, and A VII<sup>[6]</sup>. The second row contains E VII<sup>[6]</sup>, H VII<sup>[6]</sup>, Fis VII<sup>[4]</sup>, and Cis VII. The third row contains As VII<sup>[6]</sup>, Es VII, B VII<sup>[6]</sup>, and F VII<sup>[6]</sup>. Each chord is represented by a treble clef staff with a single chord symbol above it.

Abb. 53 Fortschreitungen in verminderte Dreiklänge (Cornelius *UbK*, S. 79)

18., Daraus ergibt sich von selbst die Fortschreitung des übermäßigen Dreiklangs in die zwölf Dominantharmonien des Quintencirkels.

Abb. 54 shows 12 augmented triads arranged in three rows of four. The first row contains C V<sup>[3]</sup>, G V<sup>[2]</sup>, D V<sup>[3]</sup>, and A V<sup>[3]</sup>. The second row contains E V<sup>[7]</sup>, H V<sup>[3]</sup>, Fis V<sup>[2]</sup>, and Cis V<sup>[3]</sup>. The third row contains As V<sup>[3]</sup>, Es V<sup>[3]</sup>, B V<sup>[3]</sup>, and F V<sup>[2]</sup>. Each chord is represented by a treble clef staff with a single chord symbol above it.

Abb. 54 Fortschreitungen in Dominantseptakkorde (Cornelius *UbK*, S. 80)

19., Ebenso ergibt sich die Fortschreitung des Akkords in die 12 verminderten Septimenharmonien des Quintencirkels.

c VII<sup>7</sup>      g VII<sup>5</sup>      d VII<sup>2</sup>      a VII<sup>6</sup>  
 e VII<sup>2</sup>      h VII<sup>6</sup>      fis VII<sup>5</sup>      cis VII<sup>7</sup>  
 as VII<sup>6</sup>      es VII<sup>2</sup>      b VII<sup>5</sup>      f VII<sup>5</sup>

Abb. 55 Fortschreitungen in verminderte Septakkorde (Cornelius *UbK*, S. 80)

20., Der übermäßige Dreiklang schreitet durch die zwölf übermäßigen Sextakkorde [im Notenbeispiel: übermäßige Terzquartakkorde] in die zwölf Dominantdreiklänge des Quintencirkels.

C                      G                      D  
 v c II<sup>3</sup>    c V                      v g II<sup>3</sup>    g V                      v d II<sup>3</sup>    d V  
 A                      E                      H  
 v a II<sup>3</sup>    a V                      v e II<sup>3</sup>    e V                      v h II<sup>3</sup>    h V  
 Fis                      Des                      As  
 v fis II<sup>3</sup>    fis V                      v des II<sup>3</sup>    des V                      v as II<sup>3</sup>    as V  
 Es                      B                      F  
 v es II<sup>3</sup>    es V                      v b II<sup>3</sup>    b V                      v f II<sup>3</sup>    f V

Abb. 56 Fortschreitungen in übermäßige Terzquartakkorde (Cornelius *UbK*, S. 81)

Auch die Fortführung von einem übermäßigen Dreiklang in einen weiteren gestattet er, wenn auch mit einer Warnung verbunden:

21., da der übermäßige Dreiklang dreimal er selbst ist, so wird er im Ganzen nur viermal im Quintencirkel vorkommen können. Wir haben also dem Klang nach, wie wir nur drei verminderte Septimenaccorde hatten, auch nur vier übermäßige Dreiklänge.

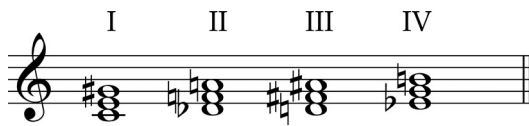


Abb. 57 Die vier möglichen übermäßigen Dreiklänge (Cornelius *UbK*, S. 82)

22., da das äußerste Intervall des Akkordes, die übermäßige Quint, einer kleinen Sexte gleichkommt, so hat auch die Folge von zwei oder mehr übermäßigen Dreiklängen wenn auch einen herben, doch keinen das Ohr verletzenden Klang, und eine Folge von übermäßigen Dreiklängen wird in ähnlicher Weise, wie Folgen von verminderten Septimenaccorden anzuwenden sein.

23., Unser Akkord ist in seiner Selbstständigkeit zuerst durch das System von Moritz Hauptmann und durch die historische Darstellung des Akkords von dem Musikgelehrten Weizmann [sic] festgestellt worden.<sup>101</sup>

### Literaturbeispiele zum übermäßigen Dreiklang

Eine Vielzahl von Literaturbeispielen in den Unterrichtsaufzeichnungen<sup>102</sup> legt die Vermutung nahe, dass relativ neue Werke zum besseren Verständnis und zur Legitimation avancierter Harmonik eingehender behandelt wurden. Liszts *Faust-Symphonie*, die Cornelius gut kannte und deren Entstehungsprozess er in seiner Weimarer Zeit erlebte, fehlt dabei als Fanal übermäßiger Klanglichkeit ebenso wenig wie Passagen aus Wagners *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg*.<sup>103</sup> Wie sehr ihm die hier angeführten Werke als höchster und maßgeblicher künstlerischer Ausdruck seiner Epoche galten, macht eine Münchener Rezension von 1867 deutlich: »[...] und wer Berlioz' Liebesscene aus seiner ›Romeosymphonie‹, wer Liszt's ›Faustsymphonie‹ und wer endlich R. Wagners ›Tristan und Isolde‹ kennt, für den kann wohl kein Zweifel darüber obwalten daß nur gedankenlose Trägheit immer von neuem die leere Tirade wiederkauen kann: unsere Epoche sei nun einmal eine sterile und künstlerisch gänzlich unfruchtbar.«<sup>104</sup>

24., Wir geben schließlich drei Beispiele von Beethoven, Liszt und Wagner, um die selbstständige Anwendung des Akkordes, welche durchaus erst der neueren Zeit angehört, und noch nicht in jeder Hinsicht Eigenthum der modernen Composition geworden ist, aus Meisterwerken nachzuweisen.<sup>105</sup>

101 Cornelius *UbK*, S. 82 f.

102 Cornelius' Klavierreduktionen weichen dabei mehrfach, insbesondere rhythmisch, von den Originalfassungen ab. Auch gegenüber den meisten Klavierauszügen stellen sie eine Vereinfachung und Konzentration auf die harmonischen Prozesse dar.

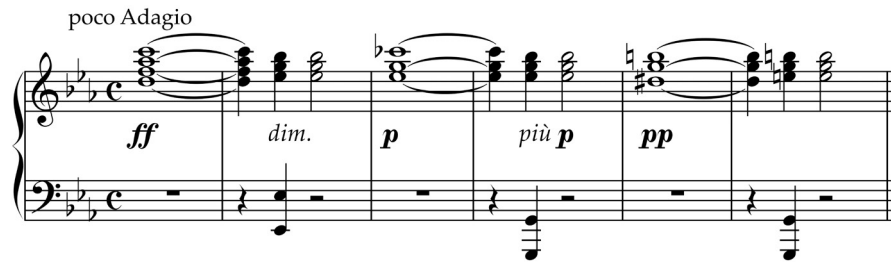
103 Das Werk wurde bereits von Zeitgenossen mit Weitzmanns Schrift in Verbindung gebracht, in der er – vor Erscheinen der Sinfonie – ein Plädoyer für die zukünftige Verwendung des Akkordes hielt (vgl. Todd 1988). Cornelius rezensierte die *Faust-Symphonie* mehrfach.

104 Cornelius 1867 S. 1 (Cornelius 2004, S. 451).

105 Cornelius *UbK*, S. 83.



poco Adagio



*ff* *dim.* *p* *più p* *pp*

Abb. 58 »I Beethoven: [Diabelli-Variationen] op. 120: 32<sup>e</sup> Variation, [T. 161 ff.]« (Cornelius *UbK*, S. 83)

Langsam



Oboe:

Fag:

Abb. 59 »II Liszt. Faust-Symphonie. Thema des Iten Satzes« (Cornelius *UbK*, S. 83)



*rit.*

Abb. 60 »IIb. Liszt. *ibid.*: [Buchstabe Z, T. 400–405]« (Cornelius *UbK*, S. 84)

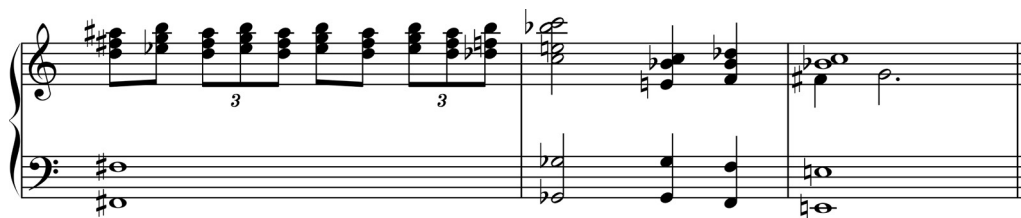


Abb. 61 »III Wagner. Tristan. 3ter Akt [Erste Szene, T. 794–796]« (Cornelius *UbK*, S. 84)

Abb. 62 »IV) Tristan, IIter Akt, erste Scene [T. 194–204]« (Cornelius *UbK*, S. 84)

Als weitere Beispiele führt Cornelius folgende, hier nicht abgebildete Passagen aus *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger aus Nürnberg* an: »V) Tristan: *ibid*: [2. Akt 1. Szene, T. 270–274]«; »VI) Tristan 2. Akt, IIte Scene, [T. 1222–1227]«; »VII) [Tristan 2. Akt, 2. Szene, T. 1162–1173]«; »VIII) Hans Sachs. Schusterlied, [Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*], IIter Akt, [6. Szene, T. 878–884]« (Cornelius *UbK*, S. 85)

#### Der »alterirte Dominantaccord«<sup>106</sup>

Cornelius übernimmt abermals Hauptmanns Ausführungen, um den »Dominantseptimenaccord der Durtonart mit chromatisch erhöhter Quinte«<sup>107</sup> zu erklären. Er verkürzt und vereinfacht Hauptmann einerseits, geht andererseits jedoch über ihn hinaus, indem er dessen konservative ästhetische Folgerungen nicht mehr teilt. Laut Hauptmann hat die dem Akkord enthaltene verminderte Terz von der Quinte zur Septime die Folge, dass »allezeit die Umkehrung dieses Intervalles« verlangt wird,<sup>108</sup> sodass er stets mit Sexte als übermäßiger Sekundakkord zu erscheinen habe, eine Möglichkeit, die Cornelius erst am Ende seiner Ausführungen erwähnt. Die von Hauptmann ausgeschlossene grundständige Verwendung stellt für Cornelius jedoch die Hauptform dar, die er mit der Autorität Beethovens im angeführten Beispiel unter Beweis stellt.

Der Dominantaccord mit übermäßiger statt reiner Quinte wird sehr häufig angewandt. Dieser Akkord wird von Moritz Hauptmann in folgender Weise systematisch begründet, so daß die Erhöhung der Quinte das Zufällige und Willkürliche verliert und der Akkord [in] eine selbstständige Stellung in einem festen Tonalitätssystem geführt wird.

106 Cornelius *UbK*, S. 86 f.

107 Hauptmann 1853, S. 158.

108 Ebd.

Denken wir uns, um uns den Akkord *g h dis f* in C Dur zu erklären, das System von E moll.

A c E g H dis Fis

Dieses System greift nach der Unterdominantseite über

f A c E G H dis

Dadurch entsteht ein Tonsystem, welches größtentheils in seinen Hauptbestandtheilen C dur entspricht. Es enthält den C dur Akkord als Hauptdreiklang, und dessen Unterdominantaccord *f A c*, nur die Oberdominante hat die übermäßige Quinte statt der reinen.

Es entstehen durch Umwendung der Grenztöne dieses Systems die Vierklänge *dis f A c* und *g H dis f*

*dis / f A c E g H dis / f*

der erste derselben, *dis f A c* bringt uns nichts neues, es ist der weichverminderte Vierklang der Paralleltonart A moll. Der zweite *g H dis f* ist aber der unter dem Namen alterirter Dominantaccord bekannte Vierklang.

Aus diesem Akkord ergibt sich eine dritte vierstimmige Form des übermäßigen Sextenaccords. Die erste war ein übermäßiger Akk, die andre ein übermäßiger akkord. Die 3<sup>te</sup> Umkehrung unseres Akkordes ergibt einen übermäßigen Sekundquartsextaccord.<sup>109</sup>

Abb. 63 »nach Beethoven 9<sup>te</sup>«, Sinfonie Nr. 9 d-Moll. III Adagio molto e cantabile – Andante moderato, T. 107–108 (Cornelius UbK, S. 87)<sup>110</sup>

- 109 Cornelius *UbK*, S. 86 f. Diese Bemerkung legt die Vermutung nahe, dass auch der übermäßige Quintsext- und Terzquartakkord theoretisch im Sinne Hauptmanns erörtert worden sein dürfte (s. o. Der übermäßige Sextakkord).
- 110 Cornelius zitiert rechts in Klammern das Hauptthema des Satzes (T. 3 ff.), links die relevante Stelle. Beide weichen metrisch und satztechnisch vom beethovenschen Original ab, eventuell hat er es aus der Erinnerung notiert (»nach Beethoven«). Links handelt sich um die Takte 107/108 des Satzes. Zum ersten Mal erklingt die Wendung im selben Satz in den Takten 10–12.

Der »Septimenaccord auf der siebten Stufe des übergreifenden Mollsystems«<sup>111</sup>

Im Kontext des übergreifenden Systems erklärt Cornelius auch das Zustandekommen des »Tristanakkordes«. Diesen bildet er als Septakkord auf der siebten Stufe<sup>112</sup> (in a-Moll: *gis h dis f*) des »übergreifenden« Mollsystems (nach Hauptmann: *f A c E gis H dis*). Auf die Klangidentität des Akkords mit dem halbverminderten Septakkord und seine mehrfache Verwendung als solcher im Verlauf der wagnerschen Oper geht Cornelius nirgends ein, ebenso wenig auf seine satztechnische Einbindung, die ihm hier zweitrangig erscheint.

Es ist ein Mollaccord mit verminderter Septime. Er ist noch ohne gangbare Benennung geblieben, während man die beiden Akkorde der zweiten und vierten Stufe des Systems mit den Namen hart und weichvermindert unterscheidet. Das kommt wohl daher daß der Akkord in der Praxis noch wenig Anwendung gefunden hat. Es folgen hier die beiden einzig bekannten Anwendungen von Joseph Haydn und Richard Wagner.<sup>113</sup> Beide beziehen den Akkord auf die Dominante der Tonart und lösen ihn dahin auf, so wie wir am hart und weich verminderten Vierklang gesehen haben, daß beide sich auf die Dominante beziehen. Eine direkte Auflösung des hier besprochenen Akkords in den tonischen Dreiklang welche durch seinen Baß als Leitton der Tonart begründet erschien ist nicht gut möglich, da der Akkord zwei Leittöne (in C moll) *h* u. *fis* enthält, die bei direkter Auflösung reine Quinte ergeben würden.<sup>114</sup>



Abb. 64 Haydn: *Die Schöpfung* (T. 1–7) in Cornelius' Reduktion (Cornelius *UbK*, S. 89)



Abb. 65 Wagner: *Tristan und Isolde* (T. 1–7) in Cornelius' Reduktion (Cornelius *UbK*, S. 89)<sup>115</sup>

111 Cornelius *UbK*, S. 88.

112 Bei Hauptmann/Paul (1868, S. 105 f.) gilt dieser Akkord nicht als »verständliche Harmonie«, sondern als »widersprechender Zusammenklang.« Nur als »durchgehende Harmonie« wird er ausnahmsweise gestattet.

113 Auch die Unterschiede zu Haydn, wo der Akkord nach Cornelius' Systemdenken in Grundgestalt erscheint und somit die für den *Tristan*-Beginn charakteristische phrygische Wendung im Bass nicht erfolgt, werden nicht erörtert.

114 Cornelius *UbK*, S. 88.

115 Inwieweit die Unterschiede der beiden Akkordverwendungen diskutiert wurden – bei Haydn ist die verminderte Septime *as* vorbereitet, die Akkordstellungen und Satzstrukturen sind andere – muss offenbleiben. Für Cornelius scheint zumindest die logische Erklärung des Akkordes im System wichtiger zu sein als die Verwendung im musikalischen Satz.

»Der Septimenaccord auf der vierten Stufe des übergreifenden Durmoll Systems«<sup>116</sup>

Cornelius leitet diesen Akkord, bestehend aus doppeltverminderter Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime (*fis as c e*), welchem er keinen genaueren Namen gibt, aus dem übergreifenden Moll-Dur-System her, in C: *as C e G h D fis*. Es ergibt sich folglich die Skala *c d e fis g as h*. Er scheint für Cornelius eher ein theoretisch konstruiertes Gebilde als eine satztechnisch relevante Erscheinung zu sein, auch wenn er im mitgelieferten Beispiel Wagners einen »Beweis seiner Anwendung« sieht.<sup>117</sup> Die Herleitung ist vergleichbar mit dem übermäßigen Quintsextakkord bei Moritz Hauptmann, den dieser im übergreifenden Mollsystem bildet. Cornelius zeigt im folgenden Beispiel eine typische Verwendung, die eine Übersteigerung des übermäßigen Quintsextakkordes durch die zusätzliche übermäßige Quinte darstellt, die Auflösung erfolgt normhaft in den dominantischen Quartsextakkord.

In C Dur Moll mit den Tönen *E* u. *As* ergibt sich aus dem Übergreifen nach dem *Fis* der Oberdominantseite auf der vierten Stufe *fis as C e*. Ein weichverminderter Dreiklang mit kleiner Septime, um welchen einen Ton dieser Akkord von dem weichverminderten Vierklang der vierten Stufe des übergreifenden Mollsystems verschieden ist.

Dieser Akkord hat bis jetzt in der Praxis nur ein Beispiel welches hier folgt, und einen Beweis für seine Anwendbarkeit liefert.<sup>118</sup>



Abb. 66 Wagner: *Walküre*, Akt 1, Szene 3, T. 910–912 in Cornelius' Reduktion (Cornelius *UbK*, S. 90)<sup>119</sup>

116 Cornelius *UbK*, S. 90.

117 Auch diese Klangbildung schließen Hauptmann/Paul (1868, S. 109) aus, da sie nach hauptmannscher Theorie einen Verstoß gegen die Gesetzmäßigkeiten der Akkordbildung darstellt.

118 Cornelius *UbK*, S. 90.

119 Dass es sich um das »Schwertmotiv« und damit eines der wichtigsten Leitmotive des gesamten Aktes handelt, spielt zumindest in den schriftlichen Ausführungen keine Rolle. Die Grammatik der Akkordverbindungen steht im Vordergrund. Wohl aus diesem Grund ist auch der Auftakt des Motivs nicht mit notiert, auch das Ende weicht von Wagner ab: Cornelius unterscheidet nicht zwischen der Akkordharmonisierung und dem melodischen Motiv, das sein Ziel und Abschluss auf dem Spitzenton der Akkordbrechung findet, in diesem Fall, wie meistens, dem Terzton e<sup>2</sup>.

# Peter Cornelius als Musiktheoretiker

herausgegeben von

Stephan Zirwes, Michael Lehner,  
Nathalie Meidhof und Martin Skamletz

unter redaktioneller Mitarbeit von  
Daniel Allenbach

---

ERGON VERLAG



Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds  
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Hochschule der Künste Bern  
Haute école des arts de Berne  
Bern Academy of the Arts

Hochschule der Künste Bern,  
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:  
Peter Cornelius (München, ca. 1870)  
Stadtbibliothek Mainz

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

1. Auflage 2024

© Die Autor:innen

Publiziert von  
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden  
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung  
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.  
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

[www.ergon-verlag.de](http://www.ergon-verlag.de)

ISBN 978-3-98740-167-1 (Print)

ISBN 978-3-98740-168-8 (ePDF)

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987401688>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung  
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

MUSIKFORSCHUNG  
DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann  
und Daniel Allenbach

Band 18

---

ERGON VERLAG

# Inhalt

Vorwort	7
<b>I. Quellenedition</b>	
Einleitung ( <i>Stephan Zirwes/Michael Lehner/Nathalie Meidhof</i> )	11
Cornelius als Lehrer für Musiktheorie an der Königlich bayerischen Musikschule	11
Das Quellenmaterial	16
Zur Edition	19
A Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München, I. Harmonie – II. Poetik	23
B Rekonstruktion eines musiktheoretischen Lehrgangs nach Peter Cornelius	29
1. Die Grundlagen und der Dreiklang ( <i>Stephan Zirwes</i> )	29
»Gesetz und Regel«	29
»Tonartsystem – Duraccord – Durtonart«	29
»Mollakkord – Molltonart – Molldurtonleiter«	33
»Die verminderten Dreiklänge«	34
»Das übergreifende System und seine verminderten Dreiklänge«	35
»Die Tonleitern des Dur und Mollsystems«	36
Akkordfolge	39
»Übung und Beispiel«	40
2. Dissonanz – Septimenakkorde – Dominantseptimenaccord ( <i>Nathalie Meidhof</i> )	45
»Gesetz und Regel«	45
Definition der Dissonanz	45
Herleitung der »Septimenaccorde«	46
Fortschreitung der »Septimenaccorde«	48
»Folgen von Septimenaccorden«	49
»Die Natur des Dominantseptimenaccords«	54
»Übung und Beispiel«	56
3. Weitere Akkordformen ( <i>Michael Lehner</i> )	60
Der verminderte Septakkord	61
Der halbverminderte Septakkord	62
Der übermäßige Sextakkord	63
Der übermäßige Dreiklang	64
Literaturbeispiele zum übermäßigen Dreiklang	70
Der »alterirte Dominantaccord«	72

Der »Septimenaccord auf der siebten Stufe des übergreifenden Mollsystems«	74
»Der Septimenaccord auf der vierten Stufe des übergreifenden Durmoll Systems«	75
C Aus Joseph Haydn's Quartetten	77
Einleitende Bemerkungen ( <i>Martin Skamletz</i> )	77
Quellentext	79
D Die Modulation	103
Einleitende Bemerkungen ( <i>Michael Lehner</i> )	103
Quellentext	105
<b>II. Kontext</b>	
<i>Nathalie Meidhof</i>	
»Dann gab ich ihnen Bässe«. Zur Bedeutung der satztechnischen Übungen im Unterricht von Peter Cornelius	131
<i>Michael Lehner</i>	
Moritz Hauptmann und die Folgen. Musiktheoretische Wirkungsgeschichte zwischen Reduktion, Adaption und Opposition	143
<i>Stephan Zirwes</i>	
Peter Cornelius als Vermittler der Lehre Moritz Hauptmanns	171
<i>Martin Skamletz</i>	
»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«. Zu Peter Cornelius' Manuskript <i>Aus Joseph Haydn's Quartetten</i>	181
<i>Immanuel Ott</i>	
Peter Cornelius als Rezensent	205
<i>Birger Petersen</i>	
»Der geschickte, tüchtige, durchgebildete Musiker«. Josef Rheinberger als Kollege von Peter Cornelius	213
<i>Matthias Ningel</i>	
Neue Quellen zur Satzlehre bei Joachim Raff	221
<i>Martin Skamletz</i>	
»Rekomposition«. Zur Übertragung von Peter Cornelius' Konzept der »Nachbildung von Meisterwerken« in den Kontext einer zeitgenössischen Hochschulausbildung	229
Register	241