

## D Die Modulation

Stephan Zirwes (Edition des Textes),  
Michael Lehner (Edition der Notenbeispiele)

### Einleitende Bemerkungen (Michael Lehner)

Peter Cornelius' Modulationslehre ist eine bündige, in sich zusammenhängende musiktheoretische Schrift, die vollständig und ohne Lücken oder Leerstellen vorliegt. Deshalb wird das in sauberer Reinschrift erhaltene Manuskript hier lediglich neu gesetzt und mit marginalen redaktionellen Eingriffen wiedergegeben.

Allerdings liegt es als einziges Dokument dieses Bandes nicht im Autograph vor, sondern in der Fassung seines Schülers Carl Wagner. Sie wird im Peter-Cornelius-Archiv der Stadtbibliothek Mainz unter der Signatur PCA Anh. 9 aufbewahrt. Wagner weist auf die Autorschaft Cornelius' gleich im Titel hin, benennt seinen Beitrag jedoch nicht einfach als Kopie einer Originalvorlage, er schreibt dezidiert: »gesammelt von seinem Schüler Carl Wagner«. Was die Formulierung genau meint, muss offenbleiben, weist aber auf einen redaktionellen Prozess hin, der vermutlich behutsam erfolgte: womöglich handelt es sich um einen bloßen Übertrag beziehungsweise eine Zusammenschrift aus mehreren Original-Dokumenten. Dafür spricht der stringente Aufbau des Dokuments, die längeren Folgen der Notenbeispiele durchlaufen dreimal konsequent und vollständig den Quintenzirkel, stets bei den Kreuztonarten aufsteigend beginnend, paarweise nach Dur- und Molltonarten gebildet. Dadurch ist klar zu konstatieren, dass im erhaltenen Dokument keine Beispieltonart fehlt. Eine Entstehung durch Mitschriebe aus Cornelius' Unterricht wäre zwar denkbar, ist aber durch die Betonung, es handle sich um eine Sammlung, und aufgrund der Geschlossenheit und Vollständigkeit (die über mehrere Monate in einem Vorlesungsmodus lückenlos hätte erreicht werden müssen) weniger glaubhaft. Ebenso scheint es unwahrscheinlich, dass Wagner eigenständig verfasste Modulationen hinzufügte, ohne diese zu kennzeichnen, oder dass er die Autorschaft Cornelius' gar fingierte. Die Argumentationsweise in Nachfolge Hauptmanns, die Stilistik der musikalisch ambitionierteren Beispiele im hinteren Teil (die ersten sind meist technisch-didaktischer Art) und die stringente Anlage sprechen dafür, dass das Dokument direkt auf Cornelius zurückgeht; auch die längeren Fließtext-Passagen lassen auf den abgeschrieben Wortlaut des Lehrers schließen. So finden sich die im rekonstruierten Unterrichtslehrgang<sup>1</sup> behandelten Akkordformen – sowohl als Modulationsmittel als auch in Form sequenzieller oder kadenzierender Akkordverbindungen – wieder in der Cornelius eigenen Kombination von Stufenbezeichnungen mit dem hauptmannschen Denken der Akkordketten im jeweiligen ›Tonartsystem«.

---

1 Vgl. Kapitel I.B.

Das Dokument ist datiert auf Juni 1874, es bestimmt damit – ob zutreffend oder nicht sei dahingestellt – den Zeitpunkt von Cornelius' abschließenden Arbeiten an diesem Lehrwerk. Zwei Bemerkungen weisen klar auf eine Entstehung der Abschrift beziehungsweise Sammlung nach Cornelius' Tod hin: Bereits auf dem Titelblatt ist dessen Todesdatum am 26. Oktober vermerkt und die finalen Beispielmodulationen enthalten den Hinweis, es handle sich hierbei um die letzten musikalischen Arbeiten des Komponisten.

Über Carl Wagner selbst ist wenig bekannt: laut dem ersten veröffentlichten Jahresbericht der Königlich bayerischen Musikschule (1874/75) stammt er aus Kühbach bei Augsburg und studierte Horn bei Franz Strauss, der seit 1871 an derselben Institution wirkte. Wie für alle Schülerinnen und Schüler war Cornelius sein Lehrer in den grundständigen theoretischen Fächern. Auch nach dessen Tod studierte Wagner in München weiter, für den 28. Juli 1875 ist in einem der ›Prüfungs-Concerte‹ seine Aufführung eines Hornkonzerts von Mozart dokumentiert – welches genau ist nicht benannt.<sup>2</sup> Im folgenden Jahresbericht des Schuljahres 1875/76 ist er nicht mehr verzeichnet.

Die Motivation für die Schrift ist ebenfalls eine offene Frage: Möglicherweise diente sie Wagner zum Selbststudium, etwa eigenen kompositorischen oder pädagogischen Absichten, eventuell war eine posthume Veröffentlichung einer Lehrschrift seines Lehrers angedacht – schließlich ist das Dokument auffällig sauber, gut leserlich und klar notiert.

Die Original-Dokumente, die Carl Wagner möglicherweise vorlagen, haben sich in den Archivbeständen in Wien und Mainz nicht erhalten, somit ist auch ein Abgleich nicht möglich. Ob zum Beispiel die wenigen Fehlbezeichnungen bei Vorzeichen, Bezifferungen und Stufensymbolen auf einen Abschreibe-Prozess zurückgehen oder bereits bei Cornelius standen, lässt sich nicht mehr feststellen. Korrekturen sind im Folgenden durch eckige Klammern gekennzeichnet, nur in einem Fall ist dies aufgrund der erforderlichen Änderung der notierten Töne nicht möglich: Im Notenbeispiel zu verminderten Septakkorden auf Seite 107 erscheint die dritte Klangverbindung hier in korrigierter Form: Im Manuskript stehen unter »3« die Töne *h, des, es, g*, es muss jedoch heißen: *b, des, e, g*. Kleinere offensichtliche Unstimmigkeiten (etwa fehlende oder überzählige Pausenzeichen in Schlusstakten bei Beispielen mit Auftakt) wurden stillschweigend ergänzt.

---

2 *KBMMJb* 1875, S. 10, 34.

**Die Modulation**

von Prof. Peter Cornelius

(gest. 26. Okt. 1874)

Gesammelt von seinem Schüler

Carl Wagner

(Juni 1874)

Manuscript

Eigentum von C. Wagner

(Abschreiben verboten!)

Modulation.

1.) Wir haben den Begriff der Tonart in dem unauflöschlichen Zusammenhange erkannt, in welchen ein Haupt-Accord (der tonische Dreiklang) mit seinen beiden Neben-Accorden (den Dominant Dreiklängen) besteht.

2.) Die Fähigkeit seine Grenzen zusammen zu fassen, sich in sich abzuschliessen, um nicht nach beiden Seiten hin, in der Unendlichkeit der sich fort u. fort aufbauenden Dreiklänge aufzugehen, fand das System der verwendenden Grenzen in der Dominant-Septimen-Harmonie.

3.) Den Dominant-Sept.-Accord denken wir uns als Oberdom.-Dreiklg. mit dem freihinzutretenden *F* des Unterdom.-Dreiklgs. indem sich der tonische Dreiklg. in diesem Accord gleichsam spaltet, indem die Mitte des Systems (*e*) in die beiden Grenztöne (*f* und *d*) auseinander tritt u. dann nach dieser Spaltung die Terz wieder an ihre Stelle tritt, wird das Tonsystem von C Dur am schlagendsten und kürzesten dargestellt.

Beisp.

C Dur-System:

D | F a C ♯ G h D | F



4.) 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 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.-Dreiklages. Auch bei diesem Accord tritt die Spaltung der Mitte des Systems, in die beiden Grenztöne ein.

Beisp.

C Dur-moll System:

D | F a s C ♯ G h D | F



NB. Der verminderte Sept. Accord u. die Auflösung in die Dur-Tonika, enthält sämtliche Töne des Dur-Moll-Systems.

5.) 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 welchem die Quinte des Dominant-Dreiklages 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.

Beisp.



6.) Sobald nun das bestimmte Dreiklangs Verhältnis eine Haupt- oder Ausgangstonart aufgibt u. mit einer andern vertauscht werden soll, so wird, da die Dominant-Harmonie die verwendenden Grenztöne enthält, gerade diese Harmonie auch bei der nächst benachbarten Tonart, am ersten der Veränderung unterliegen, sie wird zerstört aufgehoben werden müssen, wenn der Fortschritt in eine nächstliegende Tonart möglich sein soll, während viele andere Dreiklänge u. Vierklänge des Systems unverändert bleiben und gleichsam als Diener einer neuen Herrschaft mit geringen Lokalveränderungen, dieselbe Würde wie vorher besitzen. Dies zeigt bereits ein einziger Blick auf das bereits früher auseinand gesetzten Verhältniss einer Haupttonalität mit ihren beiden Nebentonaltäten[.]

Beisp.

*B d F a C e G h D fis A*

7.) Da nun, wie wir gezeigt haben, diese Accorde so wesentlich ihre bestimmte Tonart bezeichnen, ja gleichsam einen Schlüssel zu dem Gebiet der Tonalität bilden, so wird auch jede neue Tonalität, die wir von einer Ausgangstonart erreichen wollen, am besten durch die Accorde erreicht u. um im Bilde zu bleiben durch diese Schlüssel erschlossen werden; nun fragt es sich nur darum, wie die neue Dominant-Harmonie am natürlichsten und ungesuchtesten zu erreichen ist?

Beisp.

8.) Aus obigen Beispiel haben wir ersehen, dass der Dominant-Sept.-Accord einer Tonalität aus jedem Dreiklang derselben hervorgehen kann und wissen ausserdem, dass alle Dreiklänge jeder Tonalität aufeinander folgen können.

9.) Ausserdem sind die Dur- u. Molltonalitäten gleichen Namens, in Sachen der Modulation, als indentisch [sic] zu betrachten.

10.) Jeder Dreiklang gehört verschiedenen Tonalitäten an, der Dur-Dreiklg. ist in fünf Tonalitäten, der Moll-Dreiklg. in vier Tonalitäten zu Hause.

11.) Die Tonalitäten, welche die meisten Dreiklg. gemeinschaftlich haben, werden als Verwandte I. Grades unter einander bezeichnet. Die Tonart welche nur wenige Dreiklänge gemeinschaftlich hat, sind Verwandte zweiten Grades; die übrigen sind unverwandt.

12.) Zur Herbeiführung der neuen Dominant-Harmonie, wird also am besten ein Dreiklg. dienen, welcher sowohl der Ausgangs-Tonart angehört, als derjenigen in welche man ausweichen will.

13.) Falls ein solcher Dreiklg. sich findet, die Ausweichung also in eine gänzlich fremde Tonalität geschehen soll, wird sich immer in einer der verwandten Tonalitäten ein Dreiklg. finden, aus welchen auch die ferner liegende Dominant-Harmonie hervorgehen kann.

14.) Am besten vermitteln wir den Uebergang in eine zweite Tonalität an dem tonischen Dreiklang vor der Ausgangstonalität. Machen wir uns dies zuerst vom tonischen Dreiklg. von C Dur deutlich.

15.) »C, E, G« ist I in C Dur, IV in G Dur, V in F Dur u. f moll, VI in e moll, es wird also aus der Bedeutung I, in die Bedeutung IV, V oder VI umgedacht werden müssen, wenn wir in eine der genannten Tonalitäten übergehen wollen.



# Die Modulation

\*) Von C Dur nach G Dur

retour

$C I V^7 \quad I \left( \begin{matrix} VI \\ G II \end{matrix} \right) V^7 \quad I \quad II^7 \quad V \quad I \quad G I^6 \left( \begin{matrix} II \\ C VI \end{matrix} \right) V^7 \quad I \sharp a VII^7 \left( \begin{matrix} I \\ C VI \end{matrix} \right) I \sharp V^7 \quad I$

\*) Grosse Buchstaben bedeuten Dur-Tonarten

Kleine " " Moll-Tonarten

$\overset{\vee}{C}$  übergreif. (alterirte) Dur- "  $\underline{C}$ = Dur-Moll-System

$\overset{\vee}{c}$  " " Moll- "

Von C Dur nach e moll

$C I \quad V \quad I \left( \begin{matrix} III \\ e I \end{matrix} \right) V^7 \quad I \quad II^7 \quad V \quad I$

$C I \quad VI \left( \begin{matrix} III \\ e I \end{matrix} \right) V^7 \left( \begin{matrix} I \\ D II \end{matrix} \right) d II^7 \quad D V^7 \quad I \quad a VII^7 \quad D V^7 \quad I$

$C I \left( \begin{matrix} III \\ e I \end{matrix} \right) V \left( \begin{matrix} I \\ h IV \end{matrix} \right) V^7 \quad I \quad VII \sharp \quad I^6 \quad II^7 (\sharp) \quad V^7 \quad I$

$C I \quad IV \left( \begin{matrix} VII \\ a II \end{matrix} \right) A V \quad I \left( \begin{matrix} a I \\ E dur \\ moll IV \end{matrix} \right) E V \quad A V \quad fis V \left( \begin{matrix} I \\ A VI \end{matrix} \right) II \quad V \quad I$

$C I \left( \begin{matrix} VI \\ e IV \end{matrix} \right) V \quad V \left( \begin{matrix} E I \\ A V \end{matrix} \right) \left( \begin{matrix} II \\ fis IV \end{matrix} \right) V \quad I \quad IV \quad I \quad II \quad V \quad I$

Die Modulation

C-E

CI V (VI) I II II V V EI VI IV (eIV) EI V I

übergr. Mollsystem

C-cis

CI CII V (VI) eI aI eII EV V cisV -

C-H

I IV V I IV cisIV cisI V I

C-gis

CI V<sup>7</sup> (I) eIV<sup>7</sup> eIII V<sup>7</sup> (I) - V<sup>7</sup> V HI cisII

(hIV)

C-gis

(Gis I) - cis I - cisII<sup>7</sup> - HVI HIV I V<sup>7</sup> I

(cis V)

C-gis

CI V I (VI) V eIV V (E III) V V<sup>7</sup> (Dis I) V<sup>7</sup> (gis V) V<sup>7</sup>

(e IV) (dis IV)

C-gis

I gisIV gisI V gisVI II V disII gisI V I

Die Modulation

C-Fis

C I II<sup>7</sup> V I I V (VI (eIV) V VI V -<sup>7</sup> E I (Fis IV)

V<sup>7</sup> - I V VI - IV I II<sup>7</sup> V I

C-dis

C I III IV V I V (VI (eIV) V I II <sup>v</sup>IV (e V (dis VI) IV V V<sup>7</sup>

(dis I (ais IV) VI V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I (Ais I (Dis V) I IV V dis I V<sup>7</sup> I

(dis I (ais IV) VI V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I (Ais I (Dis V) I IV V dis I V<sup>7</sup> I

C-Ges

CI V<sup>7</sup> I II V V<sup>7</sup> (f I) V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> (I (Des III) V I V<sup>7</sup> Ges I es V

CI V<sup>7</sup> I II V V<sup>7</sup> (f I) V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> (I (Des III) V I V<sup>7</sup> Ges I es V

Ces I V<sup>7</sup> I as V<sup>7</sup> I es I (- II<sup>7</sup> (Ges VII<sup>7</sup>) V<sup>7</sup> I Des V (I<sup>7</sup> (Ges V) I

Ces I V<sup>7</sup> I as V<sup>7</sup> I es I (- II<sup>7</sup> (Ges VII<sup>7</sup>) V<sup>7</sup> I Des V (I<sup>7</sup> (Ges V) I

oder C-Ges

CI V<sup>7</sup> (f I) V<sup>7</sup> (I (Des III) V<sup>7</sup> (I (Ges V) V<sup>7</sup> I II V<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

CI V<sup>7</sup> (f I) V<sup>7</sup> (I (Des III) V<sup>7</sup> (I (Ges V) V<sup>7</sup> I II V<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

[\* Im Manuskript steht hier fälschlicherweise ein Quintsextakkord.]

Die Modulation

C-es

C I I V<sup>7</sup> ( I )  
 ( f V ) V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> ( I )  
 ( Es II ) II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> V

V<sup>7</sup> es I II<sup>7</sup> V es I - II es IV<sup>7</sup> es I V I

C-Des

C I V I ( I )  
 ( f V ) V I ( VI )  
 ( Des I ) VII I

VII<sup>7</sup> I IV V des II<sup>7</sup> Des V VI II<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I

C-b

C I Cc VII CI I II Gg VII G I ( CI )  
 ( f V ) V<sup>7</sup> I - V FI Ff VII ( FI )  
 ( b V )

b I VII<sup>7</sup> I II<sup>7</sup> - I V<sup>7</sup> I Ges I - V V<sup>7</sup> I II<sup>7</sup> ( V )  
 ( Des I )

( Des VI )  
 ( b I ) - VI Cc VII<sup>7</sup> CI FI Ff VII<sup>7</sup> ( FI )  
 ( b V ) I VII<sup>7</sup> I II<sup>7</sup> - I V I

Die Modulation

C-As

C I VI II (aIV)<sup>II</sup> VII<sup>7</sup> I f VII<sup>7</sup> - (AsVI)<sup>I</sup> IV I V I

C-f

C I I Cc VII (fV)<sup>I</sup> - V<sup>7</sup> I IV III V<sup>7</sup> VI II<sup>7</sup>

C-Es

I III V I I<sup>7</sup> [c] VII<sup>7</sup> Es V I II V VI

[\* Im Manuskript steht hier fälschlicherweise f-Moll als Bezugstonart.]

C-c

C I f VII I V (cIV)<sup>I</sup> -<sup>7</sup> VII I I f VII (cV)<sup>I</sup> c VII c I V I

C-B

C I V I IV I II V I I IV I (BIII)<sup>II</sup> V<sup>7</sup> I II<sup>7</sup> V III

Die Modulation

C-g

C I V I V VI II VI VI III VI VI<sup>7</sup> gV I V - 7

gI VI II<sup>7</sup> V I

C-F

C I VII<sup>7</sup> I (VI) V<sup>7</sup> I II<sup>7</sup> F#VII FI IV V<sup>7</sup> VI II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

C-d

C I V I I IV (dI) II dII<sup>7</sup> dV V<sup>7</sup> I V I

Modulation durch den vermind. Sept. Accord

C-G

„oder“

C-e

C-D

oder

(C-D)

C-h

C-A

Die Modulation

C-fis

First system of music for C-fis instrument. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and features a series of chords and melodic lines. There are 'x' marks above the treble clef staff at the beginning of the second and seventh measures.

C-E

First system of music for C-E instrument. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and features a series of chords and melodic lines. There are 'x' marks above the treble clef staff at the beginning of the second, fourth, sixth, and eighth measures.

(Orgelpunkt)

A short musical phrase consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It features a few chords and a melodic line, likely serving as a cadence or a specific effect.

Lento

C-cis

First system of music for C-cis instrument, marked 'Lento'. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and features a series of chords and melodic lines. There are 'x' marks above the treble clef staff at the beginning of the second, fourth, sixth, and eighth measures.

Second system of music for C-cis instrument. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and features a series of chords and melodic lines. There are 'x' marks above the treble clef staff at the beginning of the second, fourth, sixth, and eighth measures.

C-H

First system of music for C-H instrument. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and features a series of chords and melodic lines. There are 'x' marks above the treble clef staff at the beginning of the second, fourth, sixth, and eighth measures. A '2' is written below the bass clef staff in the second measure.

Second system of music for C-H instrument. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and features a series of chords and melodic lines. There are 'x' marks above the treble clef staff at the beginning of the second, fourth, sixth, and eighth measures.

C-gis

First system of music for C-gis instrument. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and features a series of chords and melodic lines. There are 'x' marks above the treble clef staff at the beginning of the second, fourth, sixth, and eighth measures. A '2' is written below the bass clef staff in the second measure, and a '6' is written below the bass clef staff in the fourth measure.

Second system of music for C-gis instrument. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and features a series of chords and melodic lines. There are 'x' marks above the treble clef staff at the beginning of the second, fourth, sixth, and eighth measures.

Die Modulation

C-Fis

Langsam

C-dis

# Die Modulation

Ziemlich schnell

C-Ges  
und retour

C-es

\*) übermässiger Sext-Accord

C-Des

\*) überm. Sext-Acc.

# Die Modulation

C-b  
und retour

\*)

\*)

\*)

\*) überm. Sext-Acc.

C-As

C-f

C-Es

Die Modulation

C-c

Two staves of music in 3/4 time. The upper staff contains a melody with eighth and quarter notes, while the lower staff provides a bass line with dotted and quarter notes.

Continuation of the C-c system, showing a melodic line with slurs and a bass line with sustained notes.

C-B

Two staves of music in 3/4 time. The upper staff features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, while the lower staff has a similar pattern.

Continuation of the C-B system, showing a melodic line with slurs and a bass line with sustained notes.

Ziemlich schnell

C-g

Two staves of music in 3/4 time. The tempo is marked 'Ziemlich schnell'. The upper staff has a melody with slurs and dynamic markings 'f' and 'p'. The lower staff has a bass line with slurs.

Continuation of the C-g system, showing a melodic line with slurs and a bass line with sustained notes.

C-F

Two staves of music in 3/4 time. The upper staff has a melody with slurs, and the lower staff has a bass line with slurs.

C-d

Two staves of music in 3/4 time. The upper staff has a melody with slurs, and the lower staff has a bass line with slurs.

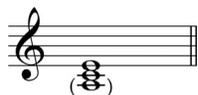
Ausser diesen drei Hauptmitteln der Modulation, welche uns der Dominant-Sept.-Acc., der verminderte Sept.-Accord und der übermässige Sext-Accord bieten, haben wir noch manch andere, vornehmlich den übermässigen Dreiklang, welcher ein noch weniger erschöpftes Feld zur Ausweichung gewährt: Der übermässige Dreiklang ist unter den Dreiklängen das, was der vermind. Sept.-Acc. unter den Vierklängen ist. Jeder von seinen drei Tönen ist dreideutig u. jeder überm. Drklg. schliesst deshalb auch zugleich die beiden andern Formen seiner Gattung in sich ein, er ist zugleich Sext.-Acc. und Quart-Sext-Accord.

Nun hat aber der überm. Drklg. in zwei verschiedenen Systemen, verschiedene Stellungen und gemäss derselben eine veränderte Auflösung, er findet sich nämlich ebensowohl auf der III. Stufe des Mollsystems, als auch auf der VI. Stufe des Dur-Mollsystems.

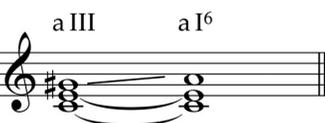
Beisp. 

a-moll III      E-Dur-Moll VI

In a-moll ist die überm. Quinte Leitton der Tonart, während Grundton u. Terz die obern Intervalle des tonischen Dreiklangs sind:



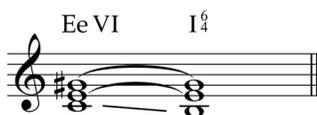
$\underline{c}$  und  $\underline{e}$  werden daher, als Glieder des tonischen Accordes, ein Streben haben, ihre Stellung zu behaupten.  $\underline{gis}$  wird aufwärts in die Tonika streben und es wird sich bei beharrendem  $\underline{c}$   $\underline{e}$  der tonische Dreiklang als Auflösungsaccord des überm. Dreiklangs ergeben.

Beisp. 

a III      a I<sup>6</sup>

Hier kehrt also die Quinte  $\underline{c-gis}$  ihre Spitze nach oben.

In E-Dur-Moll VI tritt der umgekehrte Fall ein,  $\underline{e}$  und  $\underline{gis}$  sind hier Grundton u. Terz des tonischen Dreiklangs; sie werden die beharrenden sein und  $\underline{c}$  wird in die Quinte ( $\underline{h}$ ) hinab drücken, so dass auch hier wieder der tonische Dreiklg., als Auflösungs-Acc. des übermässigen Dreiklangs entsteht.

Beisp. 

Ee VI      I<sup>4</sup>

Betrachten wir nun nacheinander den Accord in seinen beiden Stellungen und in der enharmonischen Mehrdeutigkeit deren er fähig ist, so erhalten wir einstweilen von dem Accord ( $\underline{c}$   $\underline{e}$   $\underline{gis}$ ) sechs verschiedene Auflösungen, ohne dass, klanglich genommen, eine Veränderung an dem Accorde eintrete. Wir geben folgende Beispiele ohne weitläufige Worterklärung, mit der bloßen Bezeichnung u. Bezifferung, welche[r] Accord seine ehemalige veränderte Bedeutung gibt.

1.) Grundform    2.) Sext-Acc.    3.) Quartsext-Acc.

Beisp. 

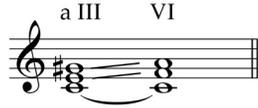
a III    I    f III<sup>6</sup>    I    cis III <sup>6</sup>/<sub>4</sub>    I

1.) Grundform    2.) Sext-Acc.    3.) Quartsext-Acc.



Ee VI    I    Cc VI<sup>6</sup>    I    Asas VI <sup>6</sup>/<sub>4</sub>    I

Es gibt aber noch eine zweite Art der Auflösung des überm. Dreiklgs nach der VI. Stufe, statt nach der I. Stufe des Mollsystems. Dann verharret nur die Terz der Tonart (c) in ihrer Ruhe u. die Quinte der Tonart (e) folgt dem Leitton (gis) in seinem halbtönigen Fortschreiten nach oben.

Beisp. 

a III    VI

Es hat also der überm. Dreiklang des Mollsystems zwei Auflösungen: 1. nach der Tonika, 2. nach deren Parallel-Accord.

Ebenso hat der überm. Drklg. auf der VI. Stufe des Dur-mollsystems ausser der oben angeführten, noch eine zweite Auflösung, in welcher der Grundton des Systems (e) nicht in seiner Ruhe verharret, sondern an der halbtönigen Fortschreitung der kleinen Sexte (c) nach unten Teil nimmt, so dass also ganz wie bei a III nur die Terz der Tonart als Quinte des Accordes in ihrer Ruhe beharrt, während die beiden untern Glieder des überm. Drklgs. nach unten schreiten[.]

Beisp. 

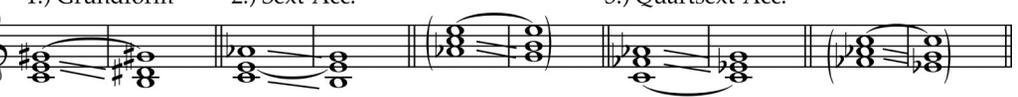
Ee VI    III

1.) Grundform    2.) Sext-Acc.    3.) Quartsext-Acc.

a.) 

a III    VI    af III    VI    cis III    VI

1.) Grundform    2.) Sext-Acc.    3.) Quartsext-Acc.

b.) 

Ee VI    III    Cc VI<sup>6</sup>    III    Asas VI    III

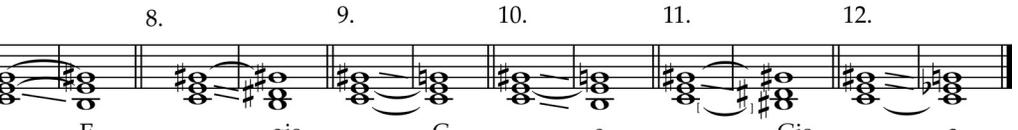
Uebersicht der zwölf verschiedenen Auflösungen des überm. Dreiklanges.

1.    2.    3.    4.    5.    6.



a    F    f    Des    cis    A

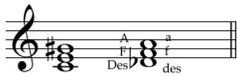
7.    8.    9.    10.    11.    12.



E    gis    C    e    Gis    c

[In Nr. 3 und 11 wurde für enharmonische Wechsel statt einer Linie ein Bogen gesetzt.]

Als Gedächtniss-Anlehnung für die verschiedenen Auflösungen können folgende zwei kleine Formeln gelten. Die erste enthält die halbtönig-aufsteigende Folge von zwei überm. Drklgen, der zweite Dreiklang zeigt die Tonalitäten an, in deren Dur u. Moll der erste Dreiklg. sich auflösen kann.

1.)   
a III

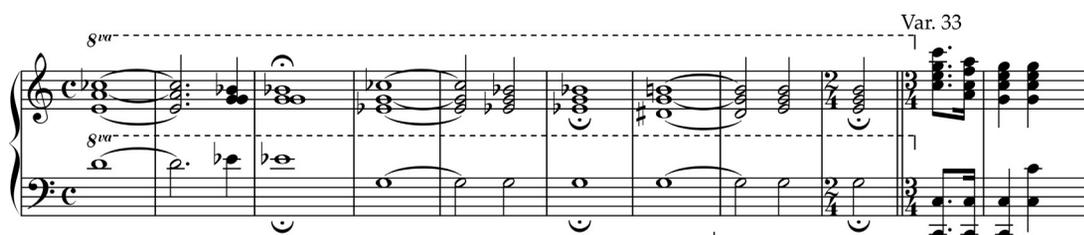
(Des, f, u. A Dur, des, f u. a Moll)

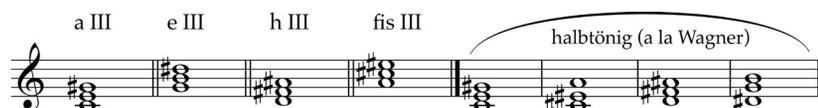
Die zweite enthält denselben überm. Dreiklg. nebeneinander u. zeigt der zweite, die drei Tonalitäten an, in deren Dur u. Moll sich der Dreiklang in seiner zweiten Stellung auflöst:

(C, E u. Gis Dur, c, a u. gis Moll)

2.)   
Ee VI

Beethoven war der erste, welcher die hier dargelegte Doppeldeutigkeit dieses Accords als Modulationsmittel anwandte, indem er den Accord ces, es, g als Eses VI zuerst richtig nach der Es Dur Tonika auflöst, während er ihn dann klanglich ganz unverändert unter der Bedeutung h, dis, g, als e III<sup>6</sup> nach der Tonika von e moll auflöst, dieses e I wird angedeutet als C III und in seiner Sext-Accord Form, also mit der Dominante im Bass, als Cadenz-Accord dient und sich, statt in den Dominant-Dreiklang, in die Tonika auflöst. Dieser Vorgang findet sich in der vorletzten Variation, der 33 grossen Var. über ein Thema von Diabelli, vor. Die Grundlage des accordlichen Hergangs ist folgender, Beethoven modulirt von Es Dur nach C Dur der Haupttonart zurück.

  
Var. 33  
Es es VI<sup>4</sup> - I<sup>6</sup> - e III - e I<sup>6</sup> C III<sup>6</sup> III<sup>6</sup> C I  
Modulation

  
Die verschiedenen überm. Dreiklänge

Ein anderes sehr wichtiges Mittel zur Modulation bilden die Trugfortschreitungen von einem Septimen-Accord in den andern. Die Haupt- u. Neben-Sept. Accorde stehen unter einander in der mannigfaltigsten Berührung, es bedarf nur einer Rückung eines oder zweier Intervalle um einen halben Ton, um aus einem Sept. Acc. in eine näher oder entfernter liegende Tonalität zu gelangen.

tät auszuweichen, indem man augenblicklich aus einer Sept. Harmonie in die entscheidende Sept.-Harmonie einer andern Tonalität gelangt, in die man zu moduliren wünscht. Jeder Trugfortschritt liegt das Prinzip der Parantese zu Grunde; der Auflösungs-Accord der ersten Sept.-Harmonie wird übersprungen und zugleich zu der zweiten Sept.-Harmonie übergegangen, welche sich an den ausgelassenen Acc. richtig anschliesst.

a.)  $CV^7$   $FV^7$   $I$       b.)  $CV^7$   $(I)$   $FV^7$   $I$       a.)  $CV^7$   $aV^6_5$   $I$       b.)  $CV^7$   $(VI/aI)$   $V^6_5$   $I$   
 a.)  $CV^7$   $GV^3_3$   $I$       b.)  $CV^7$   $(I/GIV)$   $V^3_3$   $I$       a.)  $CV^7$   $EsV^2$   $I^6$       b.)  $CV^7$   $(cIV^6/EsII)$   $V^2$   $I^6$   
 a.)  $CV^7$   $FisV^3_3$   $I$       b.)  $CV^7$   $(HI^4_4/FisIV)$   $V^3_3$   $I$       a.)  $CV^7$   $AsV^3_3$   $I$       b.)  $CV^7$   $(cVI/AsI)$   $V^3_3$   $I$

Beispiele über Trugfortschreitungen der Dominant-Septimen-Accorde.

Wir haben gesehen, dass die verminderten Septimen-Harmonien aufeinander folgen können, weil keine reine Quinte in ihren Intervallen daran hindert. Der verminderte Sept.-Accord schliesst sich an jeden Dur- u. Moll-Dreiklang an, indem jeder dieser Dreiklänge die drei Bedeutungen in sich vereinigt, tonischer Accord, Unter- oder Oberdominanten-Dreiklang zu sein. Diese drei Bedeutungen fassen wir, nebst dem Anschluss der verm. Sept.-Harmonie, in ihren drei summarischen Accorden im folgenden Beispiel zusammen. Wir bemerken dabei,

Beispiel. Die drei verm. Sept.-Accorde

No I      No II      No III  
 No I      No II      No III      oder

dass in jedem Tonsystem die drei Haupt-Sept.-Accorde aus der Tonika hervorgehen können, wie wir am Anfang, über die Modulation, gezeigt haben.

Die Modulation

Modulation von allen Tonarten nach C Dur zurück. \*)

The image displays a musical score for piano, titled "Die Modulation" (The Modulation). The subtitle is "Modulation von allen Tonarten nach C Dur zurück. \*)". The score is organized into nine systems, each representing a different key signature. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The keys shown are G major, e minor, D major, h minor, A major, fis minor, and E major. The time signatures vary, including 4/4, 3/4, and 2/4. The music features chords and melodic lines in both hands, demonstrating the process of returning to C major from different tonalities.

\*) Diese Modulationen sind die letzten Arbeiten vor Cornelius Tod. (Juni 1874 vollendet)

Die Modulation

cis-C



H-C



Langsam

gis-C



Die Modulation

Fis-C

dis-C

Die Modulation

The musical score is divided into two systems. The first system is for the piano, consisting of seven staves. The first two staves are for the right and left hands, featuring complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The next three staves are for the right hand, showing a melodic line with triplets and a final measure with a fermata. The last two staves are for the left hand, providing a steady accompaniment. The second system is for the Des-C soprano, consisting of two staves. The first staff shows the vocal line with a melodic phrase and a fermata. The second staff shows the piano accompaniment for the vocal part, with a steady bass line and chords.

Die Modulation

And<sup>mo</sup>

Es-C

First system of music for the Es-C instrument. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some grace notes and rests. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of music for the Es-C instrument, continuing the melodic and accompaniment lines from the first system.

c-C

Third system of music for the c-C instrument. The treble staff features a melodic line with many rests, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Fourth system of music for the c-C instrument, continuing the melodic and accompaniment lines.

B-C

Fifth system of music for the B-C instrument. The treble staff has a melodic line with some grace notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of music for the B-C instrument, continuing the melodic and accompaniment lines.

g-C

Seventh system of music for the g-C instrument. The treble staff has a melodic line with many rests, and the bass staff provides a steady accompaniment.

# Die Modulation

F-C

Musical score for F-C instrument, consisting of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The piece consists of 8 measures. The melody in the treble clef starts with a half note F#4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The bass line starts with a half note F3, followed by a quarter note G3, and then a half note A3. The piece ends with a double bar line.

d-C

Musical score for d-C instrument, consisting of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The piece consists of 8 measures. The melody in the treble clef starts with a half note F#4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The bass line starts with a half note F3, followed by a quarter note G3, and then a half note A3. The piece ends with a double bar line.

# 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