

Zur Entstehung der Tonartencharakteristik im 18. Jahrhundert

Wolfgang Auhagen

Die Hartnäckigkeit, mit der einer Tonart ein Sinngesamt zugeschrieben wird, ist erklärungsbedürftig, meint H. de la Motte-Haber in ihrem Handbuch der Musikpsychologie (1985, S. 37). Tatsächlich ist es erstaunlich, daß sich auch nach der Etablierung des Dur-/ Molltonartensystems in der Musiktheorie zu Beginn des 18. Jahrhunderts (Atcherson 1973) eine differenzierte Symbolik ausbilden konnte, fehlten doch strukturelle Unterschiede zwischen den Tonarten eines Tongeschlechts. Für eine Reihe von Tonarten läßt sich darüber hinaus eine Symbolik nachweisen, die intersubjektiv über einen langen Zeitraum hinweg sehr konstant blieb, obwohl es durchaus zutrifft, daß an der Beschreibung von Tonartencharakteren immer ein Moment subjektiver Einschätzungen haftet (de la Motte-Haber 1985, S. 37). Zur Erklärung dieses Phänomens reicht es nicht aus, Faktoren aufzuzählen, die für die Tonartenbeschreibungen einiger Musiktheoretiker von Bedeutung waren (siehe z.B. Meyers Taschenlexikon Musik Bd. 3, 1984, S. 254). Vielmehr muß berücksichtigt werden, daß die von seiten der Musiktheorie geäußerten Vorstellungen über Tonartenausdruckswerte auf Komponisten zurückwirkten und daß in bestimmten Tonarten realisierbare Klangideale ihrerseits den Instrumentenbau beeinflussten. Bei näherer Betrachtung zeigen sich gerade in der Ausbildung der Tonartensymbolik Wechselwirkungen besonders deutlich, die zwischen den verschiedenen eine Musikkultur konstituierenden Gruppen bestehen und auf die J.P. Fricke mehrfach hingewiesen hat (Fricke 1989a, 1989b, 1993). Dies soll im folgenden erläutert werden.

Die frühesten Beschreibungen von Charakteren einiger Dur- und Molltonarten sind in französischen Musiklehren vom Ende des 17. Jh. enthalten: denjenigen von J. Rousseau (1691, S. 24), M.-A. Charpentier (um 1692, f. 13r-13v) und Ch. Masson (1697, S. 8ff.). Allen diesen Beschreibungen ist gemeinsam, daß kein vollständiges System einer alle Tonarten umfassenden Symbolik angestrebt wird, sondern nur einige wenige Tonarten charakterisiert werden. Rousseau beschreibt 11 Tonarten, Charpentier 18, Masson sogar nur 8. Keiner der Autoren versucht, eine Erklärung für die Tonartencharaktere zu geben, was wohl darauf zurückgeführt werden kann, daß sich die Autoren in einer festen Tradition sahen, die keiner näheren Erläuterung bedurfte. Dies trifft aber nur teilweise zu. Zwar weisen einige Beschreibungen deutliche Parallelen zu Charakterisierungen der Modi auf. Als Referenz kann auf die Abhandlung von C. Matthaei (1652) zurückgegriffen werden, der die Äußerungen verschiedener Theoretiker zu den Kirchentonarten zusammenstellt:

- D-moll: Rousseau: sérieux; Charpentier: grave et devot; Masson: grave, mêlé de gayeté;
- Dorisch: Matthaei: ernsthaft, wichtig, ehrwürdig und andächtig.
- C-Dur: Rousseau: grandeur; Charpentier: gay et guerier; bei Masson fehlt eine entsprechende Beschreibung;
- Ionisch: Matthaei: lebhaft und sehr lustig...wird auch heutigen Tags in den Kriegen gebraucht.
- F-Dur: Rousseau: pour les Pièces devotes ou chants d'Eglise; Charpentier: furieux et emporté; Masson: gay mêlé de gravité;
- Lydisch: Matthaei: Lucianus nennt ihn i.e. furiosum, wuetend; Apulejus querulum klagend / klaghaft; M. Bartolus vergleicht ihn dem Monden / Hermannus Finckius aber / welcher diesen allen zu wider ist / haelt ihn fuer froelig und lustig.

Der lydische Modus wurde uneinheitlich beurteilt, je nachdem, ob die einen Tritonus enthaltende Skala (f-h) oder die dem Ionischen angeglichenen Form mit einem b-moll zugrundegelegt wurde (Hermelink 1960, S. 13). So sind auch die divergierenden Beschreibungen von F-Dur auf die modale Tradition zurückführbar.

Für viele Tonarten fehlten aber Vorbilder unter den Kirchentonarten, so daß die Charakterisierungen der drei französischen Theoretiker in diesen Fällen auf anderen Faktoren basieren müssen. Kompositionen, in denen Trompeten eingesetzt wurden, dürften die Beschreibungen von D-Dur geprägt haben: Rousseau: grandeur; Charpentier: joyeux et très guerier; Masson: agreable, joyeux, éclatant, & propre pour des chants de victoire. Bei anderen Tonarten könnten Unterschiede in der Reinheit der Akkorde eine Rolle gespielt haben, die sich aufgrund

einer ungleichstufigen Temperatur ergeben, z.B. bei Charpentiers Charakterisierung von Es-Dur als *cruel et Dur*, von E-Dur als *querelleur et criard* und von H-Dur als *Dur et plaintif*. Solche von C-Dur im Quintenzirkel weit entfernten Tonarten zeichneten sich häufig durch Terzen aus, die deutlich größer als der schwebungsfreie Wert (386,3 C) waren. In der Stimmung, die J.Ph. Rameau vorschlägt (1726, S. 109ff.), ergeben sich folgende Terzwerte: Es-Dur: 399 C, E-Dur: 403 C, H-Dur: 415 C.

Es bleiben aber einige Beschreibungen, die sich auf keinen der genannten Faktoren zurückführen lassen, z.B. Rousseaus Zusammenfassung von e-moll und G-Dur zu einer Klasse sanfter (*tendre*) Tonarten. Möglicherweise spielten hier Assoziationen zu bestimmten Kompositionen eine Rolle. So zeigt sich bereits bei den frühesten Beschreibungen eine Vermischung unterschiedlicher Aspekte der Tonartenwahl als Mittel des musikalischen Ausdrucks, die für die folgende Zeit kennzeichnend bleiben sollte.

Als erster deutschsprachiger Autor widmet J. Mattheson (1713, S. 236-252) der Charakteristik der Dur- und Molltonarten einen breiten Raum. Bei seiner umfangreichen Beschreibung beschränkt er sich auf 17 Tonarten, da Fis-, Cis- und Gis-Dur sowie cis-, gis-, dis- und b-moll noch wenig gebräuchlich seien. Auch Matthesons Charakterisierung ist zum Teil durch traditionelle Beschreibungen der Kirchentonarten geprägt: es betrifft hier die Tonarten d-, g-, a-, e-moll und C-, G-, B-Dur. Als Quelle dürfte neben A. Kirchers *Musurgia Universalis* (1650), die Mattheson selbst nennt, vermutlich noch W.C. Printz' *Phrynis Mytilenaeus* (Teil 1, 1696, S. 38-40) gedient haben, wie folgende exemplarische Gegenüberstellung zeigt:

- D-moll: enthält etwas devotes, ruhiges... dannenhero derselbe in Kirchen=Sachen die Andacht... zu befoedern capable sey;
- Dorisch: Printz: andaechtig und temperirt.
- E-moll: sehr pensif, tieffdenckend / betruet und traurig;
- Phrygisch: Printz: sehr traurig / melancholisch und leydmuethig.
- G-moll: vermischt eine ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit, führt eine ungemeyne Anmuth und Gefaelligkeit mit sich;
- Hypodorisch, nach G transponiert: Kircher: modestam & religiosam laetitiam pre se fert,... hilaris & gravi tripudio plenus (1650, Buch VII, S. 573).

Bei den Tonarten, für die Vorbilder unter den nichttransponierten bzw. transponierten Modi fehlten, greift Mattheson zum Teil, wie vor ihm schon die zitierten französischen Autoren, auf die instrumentenbedingte Verwendung der Tonarten für bestimmte Kompositionen zurück. Dies ist der Fall bei:

- D-Dur: zum Lermen / lustigen / kriegerischen / und auffmunternden Sachen wol am allerbequemsten; diese Einschätzung geht auf den Gebrauch von Trompeten zurück.
- F-Dur: ist capable die schoensten Sentiments von der Welt zu exprimiren; diese Einschätzung dürfte auf Kompositionen zurückgehen, in denen F-Hörner eingesetzt wurden, deren Klang Mattheson offensichtlich sehr schätzte, denn er beschreibt ihn als lieblich-pompoes (1713, S. 267).

Schließlich ist auch bei E-Dur ein unmittelbarer instrumentenspezifischer Hintergrund gegeben: „drucket eine verzweiflungs=volle oder gantz toedliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus... und hat bey gewissen Umstaenden so was Schneidendes / Scheidendes / leidendes und Durchdringendes / daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.“ Mattheson weist selbst darauf hin, daß Trompeten bei Trauermusiken mit Dämpfern gespielt wurden und daher vom Kammerton aus gerechnet in E standen (1713, S. 266). Nicht nur der Trompetenklang wurde bei Trauermusiken abgedunkelt, auch andere beteiligte Instrumente spielten traditionsgemäß gedämpft. So heißt es auf dem Titelblatt der Erstausgabe von H. Schütz' *Musicalischen Exequien* (Dresden 1636): „Wie solche bey herrlicher und hochansehnlicher Leichbestattung... in eine stille verdackte Orgel angestellt und abgesungen worden. Ähnlich lautet die Beschreibung, die dem Textbuch zu D. Buxtehudes *Castrum Doloris* (Lübeck 1705) vorangestellt ist: In einer Illumination, Auff der juengst reparirt und gantz verguldeten Grossen Orgel / So itzund bedeckt / Und mit vielen Lampen und Lichtern geziert / praesentirt sich Die Hohe Kaey. Leiche im Sarge... Die Posaunen und Trompeten mit Sourdinen / auch uebrige Instrumenta allesamt gedaempffet“ (siehe hierzu auch: Karstädt 1962, S. 33).

Bei 6 Tonarten (Es- und A-Dur, f-, c-, h und fis-moll) ist die Basis von Matthesons Charakteristik nicht eindeutig zu ermitteln. Im Falle von f-moll (schwarze / huelflose Melancholie)

könnten Assoziationen zur B-Vorzeichnung eine Rolle gespielt haben, auch wenn Mattheson selbst das Pauschalurteil ablehnte, daß eine Komposition in einer B-Tonart unumgaenglich weich und tendre klinge, eines in einer Kreuztonart hingegen hart, frisch und lustig. Ebenso sah er eine generelle Gegenüberstellung von Dur- und Molltonarten als verfehlt an (1713, S. 232, 238, 242).

Matthesons Einschränkungen einer Generalisierbarkeit von Tonartencharakteren sind insofern wichtig, als sie zeigen, daß entsprechende Ansichten im frühen 18. Jh. offensichtlich bereits recht verbreitet waren. Die Polarisierung der Kreuz- und b-Tonarten dürfte ihren Ursprung im mittelalterlichen Tonsystem haben, das neben der Stufe h als einzige natürliche Doppelstufe das b-moll kannte und darauf aufbauend zwischen Hexachordum naturale (c-a), molle (f-d') und durum (g-e') unterschied. Der dorische Modus konnte also ohne weiteres um eine Quarte nach g transponiert werden und wurde in dieser Transposition als cantus mollis bezeichnet (Dahlhaus 1955). Infolgedessen war auch die Einführung eines akzidentiellen "es" als kleine Sexte möglich, entsprechend dem "b" in Original-Lage. Hiermit war die Grundlage für die Hart-Weich-Polarisierung von Tonarten mit hoch- bzw. tiefalterierten Tönen geschaffen. Für die Dur-Moll-Polarisierung dürften G. Zarlino's *Le Istitutioni Harmoniche* (1558, Teil 3, S. 181) eine wichtige Quelle sein, in denen er den Dreiklang mit großer Terz unter der kleinen Terz als heiter (*allegra*) beschreibt, denjenigen mit großer Terz über der kleinen Terz als traurig (*mesta*).

Solche Äußerungen in theoretischen Schriften hätten, aber wie eingangs bemerkt, kaum zu weit verbreiteten Meinungen werden können, wären sie nicht Durch entsprechende Kompositionen gestützt worden. So wählte A. Vivaldi in den Violinkonzerten op. 8, 1-4, „*Le Quattro Stagioni*“ (um 1725), Durtonarten für die angenehmen, sanften Jahreszeiten Frühling und Herbst und Molltonarten für die klimatisch harten, bedrohlichen Jahreszeiten Sommer und Winter. Darüber hinaus versinnbildlichte er das Helle der Frühlingszeit Durch eine entlegene Kreuztonart (E-Dur) und das Dunkle der Winterzeit Durch eine entlegene B-Tonart (f-moll).

Eine ähnlich kontrastierende Tonartenverwendung, hier allerdings im Rahmen eines Modulationsplanes, ist in der Kantate Nr. 60 „*Glaubet, hoffet, leidet, duldet*“ aus G.Ph. Telemanns Zyklus *Der harmonische Gottesdienst* (Hamburg 1725/26) nachzuweisen. Nach einer kurzen Einleitung setzt die Singstimme mit dem Text ein „*Glaubet, hoffet, leidet, duldet, duldet ihr gleich unverschuldet*“ (T. 24). „*Die Änderung erfolgt gewiß...*“ (T. 25). Das Hoffen der Leidenden drückt Telemann Durch ein im 4/4-Takt stehendes *Largo* in f-moll aus. Bei den Worten *Die Änderung erfolgt* erfolgt ein plötzlicher Wechsel in ein im 3/8-Takt stehendes *Vivace* in F-Dur. Der B-Teil der Arie hat folgenden Text: *Wie bald verrauschen Zeit und Leiden! Drauf tritt das Licht der ew'gen Freuden aus eures Kummers Finsternis.* Der Satz beginnt hier in f-moll und wendet sich dann über G-Dur nach E-Dur, das zu der Verkündigung des Lichtes erklingt und über a-moll nach A-Dur weitergeführt wird. Telemann setzt hier also zusätzlich zum Dur-Moll-Kontrast eine Modulation in eine entlegene Durtonart ein, um die "helle" Freude zu versinnbildlichen.

Kehren wir nach diesem Exkurs zu Mattheson zurück. Er selbst gibt zunächst wie die französischen Autoren keine explizite Erklärung dafür, woher die Tonarten ihren besonderen Charakter erhalten. Offensichtlich sah auch er sich in einer festen Tradition. Erst nachdem seine Tonartenlehre und damit auch die Charakteristik scharf von dem Organisten J.H. Buttstett attackiert worden war (1716), sah er sich genötigt, die Eigenständigkeit der 24 Dur- und Molltonarten zu begründen. Für ihn ist einerseits die unterschiedliche Färbung der Tonarten infolge der ungleichstufigen Temperatur ein wichtiges differenzierendes Merkmal, andererseits die verschiedene „*Höhe und Tiefe der Tonarten*“ (1717, S. 73), womit er nicht die absolute Höhenlage meint, sondern den Verwandtschaftsgrad der Tonarten untereinander. Daher seien Tonarten im Halbtonabstand einander am unähnlichsten (Mattheson 1731, S. 157-161). Matthesons sehr ins Detail gehende Beschreibung ist aber weder Durch temperaturbedingte Unterschiede der Tonarten noch Durch den Verwandtschaftsgrad der Tonarten zu C-Dur erklärbar, sondern beruht wie gezeigt größtenteils auf überlieferten Vorstellungen bzw. auf der Verwendung von Tonarten in einem speziellen Kontext. Dies bestätigt die Annahme, daß Mattheson im Nachhinein bemüht gewesen ist, eine Erklärung zu finden für etwas, das ihm eigentlich keiner weiteren Begründung bedurfte. Im weiteren Verlauf des 18. Jh. werden seine Erklärungen für die Tonartencharakteristik von anderen Autoren immer wieder herangezogen.

Es erhebt sich die Frage, warum bestimmte Instrumente in einer Klanglage gebaut wurden, die geringer Schwankungen des Stimmtones ungeachtet zu einem gewissen Standard wurde, so daß sich eine feste Koppelung an Tonarten ausbilden konnte: Trompeten in C und D stehend, Hörner in F stehend. Zum einen wird insbesondere bei Blasinstrumenten durch die Größenab-

messungen der Ambitus festgelegt. So gibt J.E. Altenburg in seiner Trompetenschule der D-Trompete (bezogen auf den Kammerton) gegenüber anderen Stimmungen den Vorzug, da sie ein problemloses Spiel sowohl von tiefen als auch von hohen Tönen erlaube und daher besonders flexibel einzusetzen sei: Mit dieser Gattung kann man in der Tiefe die Feldstücke und den Principal sowohl, als in der Höhe den Clarin, ganz bequem blasen, indem sie zu jenen nicht zu lang und zu diesem nicht zu kurz sind (1795, S. 11). Zum anderen wird die Klangfarbe der Instrumente durch die Größenabmessungen mitbestimmt.

Einen Hinweis hierauf gibt Mattheson selbst, wenn er schreibt: „Dahingegen / ob es gleich Waldhoerner aus dem g. Chor=Thon giebet / nimmt man doch lieber zu Musiquen die aus dem f. Cammer=Thon / und hat also den annehmlichsten Modum von der Welt“ (1713, S. 267-268). Parameter der Klangfarbe, die empfindlich auf bauartige Veränderungen reagieren, sind die sogenannten Formanten, also grundfrequenzunabhängige, ortsfeste Frequenzbänder im Klangspektrum, deren Amplituden gegenüber denjenigen benachbarter Gebiete stärker sind (Fricke 1980). U. Müller (1971) stellte an der Kopie einer ventillosen Barocktrompete in D (bezogen auf $a' = \text{ca. } 415 \text{ Hz}$) bei Klängen in tiefer Lage einen Hauptformanten im Bereich um 1000 Hz fest. Zu einem ähnlichen Ergebnis kam bereits Chr. Mühle (1965). In diesem Bereich liegt auch der 1. Formant des Vokales A. Moderne Ventiltrompeten in B und D mit einer deutlich kürzeren Rohrlänge weisen demgegenüber eine Verschiebung des Hauptformanten hin zu höheren Frequenzen auf, in Richtung der Formantbereiche der Vokale Ö, Ü und Ä (Meyer 1972, S. 42). Von der zweigestrichenen Oktave an ist bei der Barocktrompete der Grundton am stärksten ausgeprägt, so daß sich insgesamt eine helle, dabei aber weiche Klangfarbe ergibt, die moderne Ventiltrompeten in Hoch B bzw. A, auf denen häufig Trompetenpartien des 17. und 18. Jh. gespielt werden, nicht aufweisen. So scheint für die bevorzugte Verwendung von Barocktrompeten in D (und C) neben der bequemen Spielbarkeit ein an der Singstimme orientiertes Klangideal von Bedeutung gewesen zu sein. Auf die Singstimme als auch von Blechblasinstrumenten nachzuahmendes Ideal weist J.E. Altenburg hin (1795, S. 96).

Als weiteres die Tonartencharakteristik beeinflussendes Instrument ist die Violine zu nennen. Georg Joseph Voglers Theorie (1779) basiert auf der unterschiedlichen Färbung der Tonarten auf diesem Instrument, je nach Anzahl der verwendbaren leeren Saiten. In jüngerer Zeit hat M. Heimann (1953) auf die unterschiedliche Tonartenfärbung im Violinklang hingewiesen. Tatsächlich liegen zwei stark ausgeprägte Resonanzen der Violine im Bereich der Frequenzen der leeren Saiten d' und a' , verstärken somit die entsprechenden Klänge: die 1. Eigenschwingung des eingeschlossenen Luftraumes (Helmholtz-Resonanz) bei etwa 270 Hz und die 1. Eigenschwingung der Deckplatte bei etwa 460 Hz. Bei der Viola hingegen fallen diese Resonanzen nicht mit Frequenzen leerer Saiten zusammen (Fletcher und Rossing 1991, S. 250 und 276f.). Die Art des Saitenabschlusses, durch die Fingerkuppe des Spielers bzw. durch ein hartes Material, ruft deutliche Unterschiede in der Saitenbedämpfung hervor, wie F. Eggers anhand von Impedanzmessungen am Violoncello feststellte (1991, S. 269). So lassen sich also durch akustische Untersuchungen Parameter nachweisen, auf welche die im 18. Jahrhundert beschriebenen tonartspezifischen Klangbesonderheiten einiger Musikinstrumente zurückgeführt werden können.

Ebensowenig wie Matthesons Charakterisierung der Tonarten durch seine eigene Theorie begründbar war, wird aber Voglers Beschreibung durch den Rückgriff auf den Violinklang vollständig erklärt, denn sie weist eine graduelle Abstufung im Sinne von hell - dunkel nach Anordnung der Tonarten im Quintenzirkel auf, während nach Anzahl der verwendbaren leeren Saiten zu urteilen eine Steigerung über D-Dur hinaus entfällt, da hier sämtliche leere Saiten für Grundtöne wichtiger Akkorde (Tonika, Subdominante, Dominante, Wechseldominante) zur Verfügung stehen.

- C-Dur: zu lautern Gegenständen;
- G-Dur: schon munterer... Die naive Handlungen, besonders des unschuldigen ländlichen Vergnügens, können hierin simpler als in den andern Tönen ausgedrückt werden;
- D-Dur: wirft Feuer in die Herzen;
- A-Dur: ist noch spitziger;
- E-Dur: kann das Feuer am allervorzüglichsten schildern;
- F-Dur: dient zu einer Meerestille;
- B-Dur: zur Dämmerung;

- Es-Dur: zur Nacht;
- As-Dur: zum plutonischen Reich (S. 386).

Diese Abstufung ist ganz offensichtlich von Assoziationen zur Vorzeichnung der Tonarten geprägt. Solche Pauschalurteile, die Mattheson noch ablehnte, gewinnen gegen Ende des 18. Jahrhunderts erheblich an Bedeutung. Eine ähnliche Abstufung wie diejenige Voglers ist in den Tonartenbeschreibungen von G. Chr. Kellner (1786/87, S. 1188-1189), W. Heinse (1795, Bd. 1, S. 113-115) und J.H. Knecht (1803, S. 80-81) zu beobachten, wobei C-Dur als Ausgangstonart mit den Attributen Mischung von heitrem Froelichkeit und sanftem Ernst (Kellner), Stand der Natur, junfraeuliche Keuschheit und Reinheit, holde Unschuld der Juenglinge (Heinse) sowie heiter und rein (Knecht) belegt wird. Der Ursprung dieser Auffassung dürfte, wie gezeigt, bereits im mittelalterlichen Tonsystem zu suchen sein. Aber erst, nachdem die Musiktheorie sich eingehend mit harmonischen Funktionen, die sich aus der Quintbeziehung von Tonarten ergeben, beschäftigt hatte (J.Ph. Rameau 1726, 1760) und Komponisten entsprechende Modulationen als Ausdrucksmittel eingesetzt hatten, wurde das Ordnungssystem der Tonarten auch für die Tonartencharakteristik ein wichtiger Faktor.

Der Frage, ob die quintenweise Anordnung der Tonarten für den Hörer überhaupt ein Beurteilungskriterium sein kann, widmete sich als erster ausführlich F. Zamminer (1855). Er vermutet, daß ein Orchestermusiker durch ständiges Training ein Langzeitgedächtnis für C-Dur entwickelt habe (bei einer bestimmten Frequenz des c, c' usw.), so daß er eine einzeln erklingende Tonart sofort unbewußt in Beziehung zu dieser Vergleichstonart setze und ihr einen Charakter entsprechend ihrem Verhältnis zum einfachen, klaren, kräftigen C-Dur gebe. Entscheidend sei hierbei die Einfachheit des Schwingungsverhältnisses zwischen den Tönen des Grundakkordes und des C-Dur-Akkordes. Einem Laien fehle dieses Langzeitgedächtnis, daher empfinde er eine charakteristische Wirkung der Tonarten nur bei deren direkter Gegenüberstellung (S. 153). Neue Untersuchungen zum sogenannten Absoluten Gehör bestätigen den Trainingseffekt bei der Tonartenerkennung und auch die gegenüber Einzeltönen höhere Verwechslungsrate von quintverwandten Stimuli (Heyde 1987). Die theoretische Tonartenordnung scheint also in begrenztem Maße für einen Hörer nachvollziehbar zu sein (siehe hierzu auch: Krumhansl, Bharucha und Castellano 1982).

Die bereits beim Dur-Moll und #/b-Vorzeichnungskontrast an Beispielen gezeigten Wechselwirkungen zwischen Theorie und Praxis werden auch bei der spezifischen Symbolik einiger Tonarten deutlich. Das von den Theoretikern beschriebene Feierliche, Prächtige, Kriegerische von D-Dur war eindeutig auf den Klang von D-Trompeten zurückzuführen. Eine dieser Charakteristika entsprechende bevorzugte Verwendung der Tonart konnten z.B. L. Mayer (1947) bei J.S. Bach, H. Ferdinand (1958) bei G.F. Händel und A. Riedel-Martiny (1967) bei J. Haydn nachweisen. Nachfolgende Komponistengenerationen dürften in ihrer Tonartenwahl sowohl durch Kompositionen als auch durch musiktheoretische Arbeiten beeinflusst worden sein und bewahrten so die traditionelle Bedeutung von D-Dur noch in einer Zeit, als die ursprünglich enge Koppelung Tonart/Instrumentenklang aufgrund von Neuentwicklungen im Instrumentenbau (Ventiltrompete) nicht mehr bestand. Noch R. Strauss wählt für den Don Quixote op. 35 (1897), bezeichnet als Fantastische Variationen über ein ritterliches Thema, D-Dur. Darüber hinaus komponierte er Lieder kriegerischen Inhalts in dieser Tonart (Husarenlied, op. 1, Soldatenlied op. 10).

Die Verbindung von E-Dur mit Todesthematik, mit der Versinnbildlichung des Transzendentalen weist eine ähnliche Konstanz auf. Der Ursprung dürfte wie gezeigt in der Verwendung gestopfter Trompeten bei Trauermusiken des 18. Jh. zu suchen sein. Zusätzlich mag die von C-Dur weit entfernte Stellung der Tonart im Quintenzirkelsystem einen Einfluß auf die Beurteilung ausgeübt haben. Entsprechend seiner Charakterisierung setzt Mattheson diese Tonart in seiner Oper „Die betrogene Staats-Liebe“ (Hamburg 1704) nur ein einziges Mal ein: in der Arie des Antonius „Itzt will ich bei dir sein“, in der Antonius seinen Entschluß zum Selbstmord faßt. Eine ähnliche Verwendung im Sinne von ätherisch, überirdisch, weihevoll stellt L. Mayer bei J.S. Bach und H. Goerges (1937) im dramatischen Werk von W.A. Mozart fest. Auch J. Haydns Tonartenwahl folgt dieser Tradition: von den einstimmigen Liedern mit Klavierbegleitung steht in dieser Tonart eine auffallend große Zahl, in der die Todesthematik behandelt wird: 1. Oh fließ, ja wallend fließ in Zähren, 2. Auf meines Vaters Grab, 3. Despair, 4. Sympathie, 5. Klage und 6. In nomine Domine. Wenn auch bei den genannten Komponisten zu vermuten ist, daß sie die ursprüngliche funktionale Koppelung der Tonart kannten (Mattheson erwähnt sie ja selbst), so ist dennoch auffallend, daß sich die hieraus abgeleitete Bedeutung bereits bei Haydn so verselbst-

ständigen konnte, daß sie in Liedern mit Klavierbegleitung auftritt, also gänzlich losgelöst vom ursprünglichen Kontext.

Wie stark diese traditionelle Bedeutung von E-Dur auf nachfolgende Komponistengenerationen gewirkt hat, ist an der Verwendung durch folgende Komponisten zu erkennen:

- F. Schubert: in Liedern als Tonart für Texte religiösen Inhaltes, z.B.: 1. An Laura, 2. Das grosse Halleluja, 3. Gott im Frühlinge, 4. Der gute Hirte, 5. Grenzen der Menschheit, 6. Der Pilgrim.
- H. Wolf: in Liedern religiösen Inhalts: 1. Gebet (Gedichte von E. Mörike, Nr. 28), 2. Die ihr schwebet um diese Palmen (Spanisches Liederbuch, geistl. Lieder, Nr. 4) sowie in dem Hymnus Christnacht für Orchester, Soli und gemischten Chor.
- H. Pfitzner: in Liedern mit Todesthematik: 1. Immer leiser wird mein Schlummer op. 2,6, 2. Abendrot op. 24,4.

Bei E-Dur wird besonders deutlich, wie zunächst ein konkreter Anlaß das "Verhüllen" der Musikinstrumente bei Trauerzeremonien die Wahl einer Tonart nahelegt bzw. bedingt, nachfolgende Komponistengenerationen sich an traditionellen Vorbildern orientieren, aber durchaus neue Verwendungszusammenhänge schaffen, so daß die ursprüngliche funktionale Bindung gelöst wird, ohne daß traditionelle Bedeutungen verlorengehen. Hier gilt offensichtlich, was Chr. Kaden als typisches Merkmal aller Stilisierungen funktionaler Musik ansieht: Zeichen, die ihre Bedeutung als Symptome erwarben, Durch ihre Verkettung mit Funktionskontexten, können über diese Bedeutung just in dem Augenblick wirklich verfügen, in dem sie keine Symptome mehr sind. Als Symptome scheinen sie dafür bestimmt zu sein, keine zu bleiben, tragen sie in sich den Keim zur Verwandlung in gesetzte Zeichen (1984, S. 123).

Waren D- und E-Dur Beispiele dafür, wie sich eine ursprünglich an konkreten aufführungspraktischen Gegebenheiten orientierende Verwendung von Tonarten in einer Symbolik verselbständigen konnte, so zeigt sich bei der Tonart C-Dur, daß auch von der Musiktheorie, in diesem Fall vom Ordnungssystem der Tonarten, eine Symbolik ihren Ausgangspunkt nehmen kann, die über einen langen Zeitraum hin Gültigkeit besitzt. Die von der modalen Tradition übernommene Charakteristik als freudig und kräftig wurde wie bereits erwähnt bei Vogler (1779) abgeändert im Sinne von Reinheit, Einfachheit, was auf die Stellung der Tonart im Quintenzirkel und die fehlende Vorzeichnung zurückgeführt werden konnte. In der folgenden Zeit findet man beide Einschätzungen repräsentiert: die auf der Tonartenordnung basierende neben W. Heinse, G. Chr. Kellner und J.H. Knecht bei Daniel Schubart (1787: „ist ganz rein...Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache“) und Albert Lavignac (1895, S. 423: „simple, naif, franc ou plat et commun“), die von der Modus-Charakteristik abstammende z.B. bei André Ernest Modeste Grétry (1797, Bd. 2, S. 357: „noble et franche“) und Wilhelm Christian Müller (1830, Bd. 1, S. 281: „Kraft, Majestät“).

Man könnte annehmen, daß für Komponisten die Quintenzirkelordnung keine Rolle bei der Wahl einer Grundtonart spielen würde, da sie keinen unmittelbaren Einfluß auf die Verwendbarkeit der Tonart ausübt. Aber bereits vor Voglers Beschreibung setzte Chr. W. Gluck diese Tonart für Texte ein, in denen es um das reine Licht geht: 1762 in der Wiener Fassung von Orfeo ed Euridice für das Akkompagnato „Che puro ciel, che chiave luce“, 1776 in der Pariser Fassung der Alceste für das Akkompagnato „Dispensateur de la lumière“, 1779 für den Chor „Que la lumière est vive et pure“ aus Echo et Narcisse. In ganz ähnlicher Weise verwendete J. Haydn diese Tonart, wie Riedel-Martiny (1967) nachgewiesen hat. Auch C.M. von Weber folgt dieser Tradition: in der Oper „Peter Scholl und seine Nachbarn“ (1803) setzt er die Romanza „Im Rheinland eine Dirne war recht lieblich, schön und rein“ (Nr. 3) in diese Tonart sowie die nachfolgende Arie (Nr. 4), in der es Takt 83ff. heißt: „Die Thränen versiegen, und hinter den Wolken strahlt heller das Licht“; im Freischütz (1821) stehen in C-Dur das Lied „Wir winden dir den Jungfernkranz und das Sextett Der rein ist von Herzen und schuldlos von Leben“. So dürfte auch hier eine Wechselwirkung vorliegen: Komponisten wurden durch einen musiktheoretischen Sachverhalt zu einer bestimmten Tonartenverwendung angeregt, beeinflussten hiermit musiktheoretische Abhandlungen über die Tonartencharakteristik, die ihrerseits vermutlich von Komponisten rezipiert wurden, so daß sich die Symbolik von C-Dur festigte.

Die C-Dur benachbarten Tonarten F- und G-Dur wurden über einen längeren Zeitraum hinweg ebenfalls als einfache Tonarten, besonders geeignet für Textinhalte, in denen es um Liebesthematik geht, aufgefaßt, während c-moll aufgrund seiner B-Vorzeichnung und der

Möglichkeit, Akkorde in tiefer Klanglage zu setzen, mit Dunkelheit, unheimlichen Stimmungen, Dramatik assoziiert wurde (Auhagen 1983, S. 410). Demgegenüber spielten die eingangs erwähnten temperaturbedingten Unterschiede zwischen den Tonarten zwar für die Theoretiker des 18. Jahrhunderts eine große Rolle bei der Begründung von Tonartenunterschieden (Auhagen 1983), in der Praxis aber war dieser Aspekt doch nur von untergeordneter Bedeutung. Dies ist verständlich, da die temperaturbedingten Unterschiede in der Regel eine ganze Gruppe von Tonarten betreffen und daher keine spezifische Charakteristik nahelegen. Allerdings konnte F.J. Ratte (1989) nachweisen, daß J.S. Bach im Orgelbüchlein die Tonarten c-moll, Es-Dur und f-moll bewußt für die Choräle „Jesu meine Freude“ (BWV 610), „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß“ (BWV 622) und „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ (BWV 639) einsetzte, um den Textinhalt durch die in verschiedenen unregelmäßigen Temperaturen auftretenden stark verschärften Terzen dieser Tonarten zu verdeutlichen.

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Die Symbolik der Dur-/Molltonarten bildete sich im Wechselspiel zwischen Musiktheorie, Klangeigenschaften von Musikinstrumenten, funktionsgebundener Musikausübung und kompositorischen Konzepten aus. Dies dürfte der wesentliche Grund für die Beständigkeit der Symbolik zumindest einiger Tonarten sein. Insofern ist es nicht ganz richtig, der Charakteristik der Dur-/Molltonarten ein reales Fundament abzuspochen (de la Motte-Haber 1985, S. 37) und sie hiermit von der Symbolik der Kirchentonarten, die charakteristische Verallgemeinerungen von Melodien darstellten (ibid.) abzugrenzen. Die Prinzipien, nach denen sich Ausdruckswerte ausbildeten, waren in beiden Fällen ähnlich. Die strukturellen Unterschiede zwischen den Skalen der Modi hätten allein ebensowenig zu einer intersubjektiv gültigen, differenzierten Symbolik ausgereicht wie die unterschiedliche Vorzeichnung der Dur-/Molltonarten. Erst im Wechselspiel zwischen Theorie und Praxis konnte sich eine solche Symbolik ausbilden.

Literatur

- ALTENBURG, Johann Ernst. 1795. Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst. Halle.
- ATCHERSON, Walter. 1973. Key and mode in seventeenth century music theory books. In: *Journal of music theory* 17,2, S. 204-233.
- AUHAGEN, Wolfgang. 1983. Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts (= Europäische Hochschulschriften XXXVI,6). Frankfurt/Main.
- BUTTSETT, Johann Heinrich. [1716]. Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, Tota Musica et Harmonia Aeterna. Erfurt.
- CHARPENTIER, Marc-Antoine. [ca. 1692]. Regles de Composition. Manuskript (Pn, Fr. nouv. acq. 6355).
- DAHLHAUS, Carl. 1955. Die Termini Dur und Moll. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 12, S. 280-296.
- EGGERS, F. 1991. Mechanical impedance measurements around the violoncello. In: *Acustica* 74, S. 264-270.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich (Hg.). 1984. Meyers Taschenlexikon Musik, 3 Bde. Mannheim.
- FERDINAND, Henning. 1958. Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarien G.F. Händels. Diss. phil. Bonn.
- FLECHTER, Neville H. und Thomas D. Rossing. 1991. *The physics of musical instruments*. New York.
- FRICKE, Jobst Peter. 1980. Artikel Formant. In: *Herders großes Lexikon der Musik*, Bd. 3. Freiburg.
- FRICKE, Jobst Peter. 1989a. Der Klang der Musikinstrumente nach den Gesetzen des Gehörs: Wechselwirkung Mensch-Instrument. In: *Das Instrumentalspiel, Bericht vom Int. Symposium Wien 12.-14. April 1988*, S. 275-284. Wien und München.
- FRICKE, Jobst Peter. 1989b. Merkmale und Bedingungen des Sprachlichen in der Musik. In: *Die Sprache der Musik, Festschrift K.W. Niemöller zum 60. Geburtstag*, S. 171-188. Regensburg.
- FRICKE, Jobst Peter. 1993. Systematische oder Systemische Musikwissenschaft. In: *Systematische Musikwissenschaft* 1,2, S. 181-194.

- GOERGES, Horst. 1937. Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 5). Wolfenbüttel.
- GRÉTRY, André Ernest Modeste. 1797. Mémoires, ou essais sur la musique. 3 Bde. Paris.
- HEIMANN, Mogens. 1953. Realiteterne bag tonearternes karakter. In: Dansk Musiktidsskrift 28, S. 70-72.
- HEINSE, Johann Jakob Wilhelm. 1795/96. Hildegard von Hohenthal. 3 Bde. Berlin.
- HEYDE, Eva-Marie. 1987. Was ist absolutes Hören? Eine musikpsychologische Untersuchung. München.
- HERMELINK, Siegfried. 1960. Dispositiones Modorum (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 4). Tutzing.
- KADEN, Christian. 1984. Musiksoziologie. Berlin.
- KARSTÄDT, Georg. 1962. Die "extraordinären" Abendmusiken Dietrich Buxtehudes (= Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck, Neue Reihe, Bd. 5). Lübeck.
- KELLNER, Georg Christoph. 1786/87. Ewas von Toenen und Tonarten. In: Magazin der Musik, Hg. C.F. Cramer, 2. Jg. 2. Hälfte, S. 1185-1190, Hamburg.
- KIRCHER, Athanasius. 1650. Musurgia Universalis. Rom.
- KNECHT, Justin Heinrich. 1803. Allgemeiner musikalischer Katechismus. Biberach.
- KRUMHANSL, Carol L., Jamshed J. Bharucha und Mary A. Castellano. 1982. Key distance effects on perceived harmonic structure in music. In: Perception and Psychophysics 32, S. 96 - 108.
- LAVIGNAC, Albert. 1895. La Musique et les Musiciens. Paris.
- MASSON, Charles. 1697. Nouveau Traite des Regles de la Composition de la Musique. Paris.
- MATTHAEI, Conradus. 1652. Kurzer doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis. Koenigsberg.
- MATTHESON, Johann. 1713. Das Neu=Eröffnete Orchestre. Hamburg.
- MATTHESON, Johann. 1717. Das Beschuetzte Orchestre. Hamburg.
- MATTHESON, Johann. 1731. Grosse General=Baß=Schule oder Der exemplarischen Organisten=Probe Zweyte, verbesserte und vermehrte Auflage. Hamburg.
- MAYER, Leopold. 1947. Die Tonartencharakteristik im geistlichen Vokalwerk J.S. Bachs. Diss. phil. Wien.
- MEYER, Jürgen. 1972. Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Frankfurt/M.
- MOTTE-HABER, Helga de la. 1985. Handbuch der Musikpsychologie. Laaber.
- MÜHLE, Christoph. 1965. Akustische Untersuchungen an einer D-Clarine, einer D- und einer B-Trompete. In: Instrumentenbau-Zeitschrift 19, S. 511-516.
- MÜLLER, Ulrich. 1971. Untersuchungen zu den Strukturen von Klängen der Clarin- und Ventiltrompete (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 60). Regensburg.
- MÜLLER, Wilhelm Christian. 1830. Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. 2 Bde. Leipzig.
- PRINTZ, Wolfgang Caspar. 1696. Phrynidis Mytilenaei oder des Satyrischen Componisten Erster Theil. Dresden, Leipzig.
- RAMEAU, Jean-Philippe. 1726. Nouveau système de musique theorique. Paris.
- RAMEAU, Jean-Philippe. 1760. Code de musique pratique. Paris.
- RATTE, Franz Josef. 1989. Die Temperatur als Mittel der musikalischen Rhetorik am Beispiel des Orgelbüchleins von Johann Sebastian Bach. In: Die Sprache der Musik, Festschrift K.W. Niemöller zum 60. Geburtstag, S. 401 -411. Regensburg.
- RIEDEL-MARTINY, Anke. 1967. Das Verhältnis von Text und Musik in Haydns Oratorien. In: Haydn-Studien I,4, S. 205-240. München.
- ROUSSEAU, Jean. 1691. Méthode claire, certaine et facile, Pour apprendre à chanter la Musique. Quatrieme Edition. Paris.
- SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. 1787. Charakteristik der Toene. In: Vaterlaendische Chronik, Juli, S. 55-56 und 63-64. Stuttgart.
- VOGLER, Georg Joseph. 1779. Ausdruck (musikalisch). In: Deutsche Encyclopaedie Bd. 2, S. 384-387. Frankfurt/M.
- ZAMMINER, Friedrich. 1855. Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik. Gießen.
- ZARLINO, Gioseffo. 1558. Le Istitutioni Harmoniche. Venedig.