

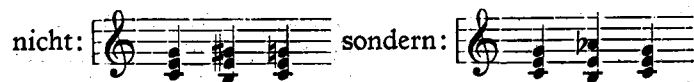
Über einige Grenzfälle von harmonischem und linearem Hören von Hermann Keller

Wenn Theorie und Praxis der Musik immer noch auf schlechtem Fuß miteinander leben (siehe Steinitzers berühmt gewordenes Wort vom Theorieunterricht: „was man brauchte, das hatte man nicht gelernt, und was man gelernt hatte, das konnte man nicht brauchen“), so trifft die Theorie wohl die größere Schuld. Wir Lehrer an den Konservatorien bemühen uns jahrelang im Theorie-Unterricht, den Schülern einzupauken, daß dies richtig, jenes falsch, dies erlaubt, jenes verboten sei, bis es schließlich beide Teile glauben! Bei all diesen kategorisch aufgestellten Regeln kümmert man sich nicht im geringsten um das tatsächliche Musikempfinden des Schülers, das — nach meinen praktischen Erfahrungen — fast nie so reagiert, wie die Regeln es verlangen. Was uns noch ganz fehlt, ist eine Sammlung von möglichst vielen, sorgfältig unter einander verglichenen Experimentalmachweisen über Einzeltatsachen des harmonischen, melodischen und rhythmisch-metrischen Musikempfindens, — ein Material, wie es in jeder andern Wissenschaft längst zur Verfügung steht und ausgewertet werden kann. In der Musiktheorie kämpft man immer noch auf dem Papier gegen papierne Theorien. Daher möchte ich im folgenden einige Grenzfälle beleuchten, als bescheidenen Materialbeitrag meinerseits.

Der Leser wird gebeten, sich ans Klavier zu setzen und langsam, piano und mit Pedal folgende Akkorde zu spielen:



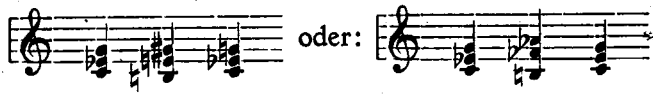
sodann dasselbe ohne Fermaten, und dann ohne die Viertelpausen; schließlich entsteht dann:



D. h.: Von einer (natürlich fluktuierenden) Grenze ab setzt sich die lineare, horizontale Auffassung gegen die vertikale, harmonische durch. Von dieser Grundtatsache, daß sich die Kräfte der Melodie und die der Harmonie bekriegen und in der Praxis nur widerwillige Kompromisse miteinander abschließen (die in jedem Einzelfalle wieder anders aussehen), steht beiläufig auch in den Harmonielehrbüchern nichts. In unserem Fall ist der Konflikt der, daß unser inneres Ohr bei einem vieldeutigen Klang (und jeder Klang in unserem temperierten System ist vieldeutig) sich zunächst stets für die einfachste Auffassung entscheidet, also für e gis; statt der konsonierenden großen Terz die schneidend dissonierende verminderte Quart (e as) aufzufassen, wird es erst durch die Kräfte der Melodie gezwungen, in deren Sinn as chromatische Nebennote von g aus ist.

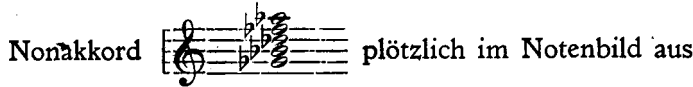
Also: nicht die eine Schreibart ist richtig, die andere falsch, sondern je nach der Auffassung entspricht die eine oder die andere dem tatsächlichen Empfinden. Der Übergang von der vertikalen zur horizontalen Auffassung scheint mir etwa bei $\text{♩} = 100$ zu liegen; er liegt früher beim legato als beim staccato, früher in der Orgel als beim Klavier, früher im *p* als im *ff*.

Die Ausweichung läßt sich leicht verschärfen:



(selbst h e a s wird da manchmal geschrieben). Meist werden beide chromatische Ausweichungen übereinstimmend entweder harmonisch oder melodisch aufgefaßt. Reger bevorzugt in seiner B-A-C-H-Fantasie Op. 46 durchweg die harmonische Auffassung, Wolf im zweiten Satz der Penthesilea die melodische.

Grenzstreitigkeiten zwischen dem übermäßigen Sextakkord und dem Dominantseptakkord sind in der klassischen Literatur gar nicht selten. Die schönste Stelle steht bei Brahms, im 4. Satz der f moll-Klaviersonate, wo nach ein paar Takten überschwenglichen Fantasierens auf dem



Nonakkord plötzlich im Notenbild auftritt, und damit die freundliche ces dur-Vision verschwindet und die wehmütige b moll-Stimmung des Anfangs wieder herbefohlen wird, — ich wenigstens empfinde die Vorschrift e statt fes, ohne daß sich klanglich etwas verändert, immer wie einen Befehl. Freilich habe ich mich auch oft genug im Konzert überzeugt, daß kein Spieler imstande ist, diesen Befehl dem Publikum zu suggerieren, das vom Notenbild nichts weiß. (Beiläufig ein neuer Beweis dafür, daß das Wesen eines musikalischen Kunstwerks nicht in klanglicher Wiedergabe zu erschöpfen ist, sondern daß in der Notation ein nicht unwesentlicher Teil mitenthalten ist.)

Etwas anders liegt der Konflikt beim berühmten Anfangsakkord des Scherzos, von Bruckners Neunter Symphonie:



den manche Theoretiker als Septakkord der zweiten Stufe in gis moll erklärt, und daher Bruckners Schreibweise mit b statt ais als falsch bezeichnet haben! Die Auffassung S^6 in gis moll wäre in der Tat die einfachste; Bruckner spielt da auf die geistreichste und graziöseste Weise mit ihrer Möglichkeit, uns die Tonalität durch fernste Umschreibungen verhüllend, bis dann im ff die Bässe auf d dreinfahren und unser Akkord zwar harmonisch einfacher aufgefaßt werden muß, nämlich als $D^9_{7\sharp}$, aber mit bedeutender dissonanter Verschärfung gegenüber der mit der Trugauffassung des Anfangs. Wer dieses geniale Spiel einmal begriffen hat, der braucht keine Elfen oder anderes poetisches Gelichter zur Deutung zu bemühen, der weiß, daß es die Geister der Musik selbst sind, die dieses genialste Scherzo, das es in der Musik seit Beethoven gibt, aufführen!

Zum Schluß zurück auf den Boden der Alltagsmusik, zum

kadenzierenden Quartsextakkord.

Er ist das Schmerzenskind der Theoretiker; seine altbekannte Stufenbezeichnung $/I^6_4 V/ I//$ wird in der Funktionsbezeichnung: $D^6_{4 > 5/3}/T$. So bei Riemann, Schreyer, Grabner und sonst. Ich bin sicher, daß die Bezeichnung nicht hätte eingeführt werden können, wenn die Theoretiker die Praxis, d. h. das lebendige musikalische Empfinden gefragt hätten. Denn die von ihnen mit Alleinrecht dekretierte Auffassung gibt alles Recht der linearen Richtung (c muß nach h, e nach d), und nimmt alles Recht dem Akkord in seiner Einzelexistenz. Aber es liegt genau derselbe Konflikt vor, wie in den eingangs gezeigten Beispielen: bei rascherer Bewegung, einer Melodik, die den Vorhaltscharakter unterstreicht, kann die Auffassung des tonischen Quartsextakkords als lediglich eines doppelten Vorhalts vor der Dominante sich durchsetzen, — meiner Erfahrung nach aber ist das nur eine kleine Minderzahl von Fällen; und schon in ganz einfachen, wie dem Schluß vom „Heidenröslein“



wo die Harmonik ruhig und sicher abzulaufen scheint: $/S T/DT//$, bringen die Theoretiker einen Zwiespalt herein: wenn der Baß nicht a, sondern c heißt, beziffern sie $SD^6_{4 > 5}/DT//$! Ob ich den Sextakkord (mit a im Baß) oder den Quartsextakkord (mit c im Baß) wähle, macht für die harmonische Auffassung fast keinen Unterschied aus; wohl empfindet jedes feinere Ohr den Vorhaltscharakter des Quartsextakkords, aber man hört nie zwei einzelne Vorhaltstöne, sondern den ganzen Akkord als Vorhaltsakkord. Und das muß die Funktionsbezeichnung zum Ausdruck bringen: ich habe daher in meinem Unterricht eingeführt, das Vorhaltszeichen über das Funktionszeichen zu setzen, und bezeichne obige Kadenz so: $ST/DT//$.

Noch stärker scheint mir diese Bezeichnung geboten in all den Fällen, in denen der Komponist einen oder mehrere Takte auf dem kadenzierenden Quartsextakkord verweilt, z. B. in der kleinen C dur-Sonate von Mozart:



Hier empfindet man so klar den ersten Takt als Tonika, den zweiten als Dominante, daß man nicht verstehen kann, wie die spekulative Theorie der Praxis so entgegen-

arbeiten konnte. Die Funktionsbezeichnung ist der Stufenbezeichnung hundertfach überlegen, — trotzdem hat sie der letzteren erst wenig Feld abgewinnen können und das ist nicht nur dem Gesetz der Beharrung und

der Trägheit zuzuschreiben, sondern auch derartigen Unstimmigkeiten. Alle Musiker, denen daran gelegen ist, Theorie und Praxis mehr in Einklang zu bringen, sollten an ihrer Beseitigung mitarbeiten.