Werk

Titel: Alte und neue Harmonielehre

Autor: Steinitzer, Max

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1910

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_009_01_33|LOG_0069

Kontakt/Contact

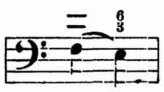
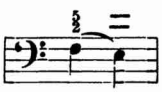
Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

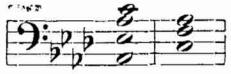
ALTE UND NEUE HARMONIELEHRE

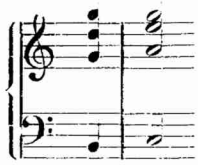
von Dr. Max Steinitzer-Freiburg i. B.

it irgend einem der vielen, die aus ihrer persönlichen Unterrichtserfahrung heraus ein Lehrbuch schreiben und vorher noch nicht einmal bei ihrem Buchhändler nachfragen, was man über den betreffenden Gegenstand gelesen haben muß, braucht sich der Fortschritt in keiner Disziplin herumzuschlagen. Aber wenn ein Meister, wie F. W. Franke, Professor am Kölner Konservatorium, jetzt mit der alle Spuren großer Sorgfalt aufweisenden, neu bearbeiteten Auflage eines Theoriebuches[1]) hervortritt, muß man annehmen, daß er seine guten Gründe hat, dem Schüler manches nicht mitzuteilen, was die fortschrittliche Harmonielehre eines Riemann, Schreyer, Louis-Thuille, bedingungsweise eines Capellen, auf ihr Panier schrieb. Da lohnt es sich, nicht etwa zum Kampf zu blasen, aber doch gemütlich und sachlich beiderseitige Standpunkte etwas zu exponieren. Und das hat nur Bedeutung, wenn man von beiden Parteien die Allerbesten vergleicht.

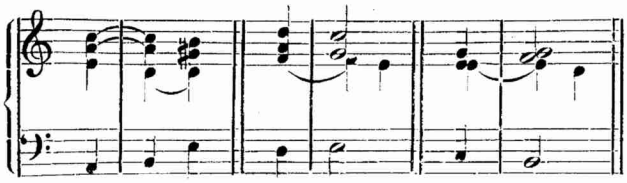
Ein wichtiger Gegensatz dürfte darin liegen, daß die neuere Harmonielehre vor allem Bewußtseinsvorgänge feststellt, also psychologisch arbeitet (z. B. in klassischer Weise Halm in seiner Kadenzdarstellung auf Riemannscher Grundlage, in seiner Harmonielehre, bei Göschen), während die ältere gleich praktische Anweisungen gibt; diese beschränken oft die Bewegungsfreiheit des Schülers, ohne ihm die psychologische Erklärung dafür zu geben, während die neueren Harmonielehren, am besten wohl Louis-Thuille, vor seinem Blick alle Möglichkeiten der Harmonik auszubreiten bestrebt sind. Als charakteristische Kleinigkeit sei bemerkt: die Hervorhebung des psychischen Moments vor dem mechanischen würde z. B. beim Vorhalt im Baß die Bezifferung  vor der Frankes  (S. 93) bevorzugen lassen. Der Sachverhalt besteht in einem verzögerten Terzsextakkord.

[1]) F. W. Franke: Theorie und Praxis des harmonischen Tonsatzes. Zweite, neu bearbeitete Auflage. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig 1909. (Brosch. Mk. 3.—.)

Nicht aufrechtzuhalten scheint die Regel, daß der Quartsextakkord als Harmonie ohne Vorhaltscharakter nicht auf die schwere Zeit eintreten dürfe (S. 34). Verdi schreibt z. B. in „Aïda“ (Auszug mit Text, S. 62 unten) für Männerchor  wobei der zweite Akkord Tonikabedeutung hat; die Fortschreitung ist gleich der Moll III-I.

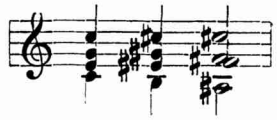
Über das Quintenverbot hat Schreyer (Harmonielehre, S. 167f.) mit so mustergültiger Klarheit, Urbanität und echt musikalischem Gefühl geschrieben, daß jedes Lehrbuch durch Berücksichtigung dieser geklärten Betrachtungsweise nur gewinnen kann. Wenn man Quinten, wie es auch Franke tut, zu allgemein verbietet, so liegt bei musikalischen Schülern die Frage nach dem Warum ebenso nahe, wie bei denkenden Kindern, die man verwarnt, Briefe, wie es doch natürlich ist, mit dem Worte Ich zu beginnen. Die Fortschreitung  z. B. wird S. 72 wegen Quinten der Mittelstimmen verboten. Man mißt da oft mit doppeltem Maß; die kleinste Härte, die sich das Ohr erst einbilden muß, nachdem das Auge die gerade Bewegung der Stimmen wahrgenommen, wird vorsichtig verpönt, wogegen Stellen in Gegenbewegung, bei deren Erklingen man davonlaufen möchte, als Beispiel dastehen, aus rein didaktischen Gründen, nicht weil es einem Schüler einfallen könnte, sie anzuwenden. Dies ist übrigens auch bei den Neuen ein schwacher Punkt; selbst Riemann und Louis-Thuille wahren nicht immer den doch gewiß nicht ernstlich anzuzweifelnden Grundsatz der Euphonie beim Unterricht.

Dahin gehören Stellen wie (Franke, S. 85, 90, 95):



Dann noch eine scheinbare Kleinigkeit: die ältere Harmonielehre ist durch die Tatsachen genötigt, den kleinen Sextakkord (f-as-des in C-dur) anzuerkennen, aber eigentlich als vollständigen Fremdling in ihrem Quintensystem, das die psychisch so evidente, durch chromatische Nachbar-

schaft begründete Verwandtschaft der Dreiklangsumkehrungen und anderer Akkorde sonst ignoriert. So steht dieser Akkord auch bei Franke als Spezialfall (S. 104), wobei dem Schüler nicht mitgeteilt wird, daß er nicht erst bei Bach und Händel, sondern, als später sogenannter Neapolitanischer Sextakkord, schon vor seiner Bevorzugung durch die Neapolitanische Schule existierte und in der Kadenz nach alldem mehrfaches Bürgerrecht hat.

Die fehlende Beziehung auf jene Verwandtschaft ist auch der Grund, daß die Modulation c-fis durch den Sekundakkord  in der betreffenden Anweisung fehlt (S. 60).

Der historische Exkurs über längere Quartenparallelen des mittelalterlichen Organums würde vollständiger sein, wenn der Zweifel an der Tatsächlichkeit oder gar der Vorherrschaft dieser Folgen in der praktischen Musik, den neuere Forschungen nähren, nicht verschwiegen bliebe.

Alle diese Erwägungen sollen nur dazu beitragen, sich über tatsächliche Differenzen der Richtungen in der Harmonielehre zu verständigen. Über ihre Gesamtwirkung sei ein Punkt zur Diskussion gestellt: den stärksten Eindrücken gegenüber, die der Schüler in Konzert und Oper von neueren Werken empfängt, bleibt er durch die ältere Harmonielehre, wenn sie subjektiv noch so liberal gefaßt ist, doch zuweilen in der Lage zu zitieren: Was man nicht weiß, das eben brauchte man, und was man weiß, kann man nicht brauchen.

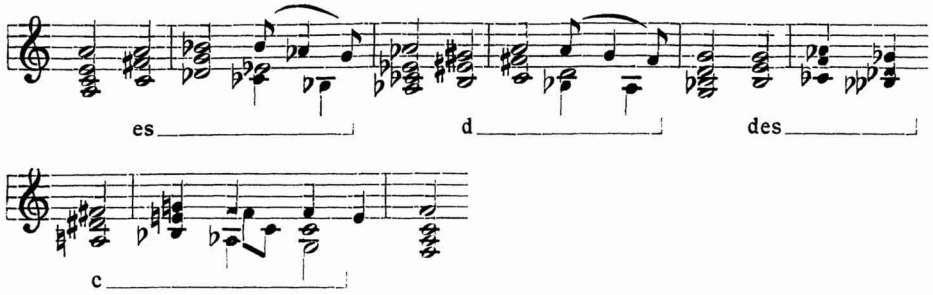
Er geht z. B. in d'Albert's „Tiefland", das Hochland herrlicher moderner Harmonik, und sein Ohr umschmeichelt am Schluß des ersten Aktes als Leitmotiv die Harmoniefolge $\overset{7}{V}\ \overset{7}{I}$ mit dem Quintensprung der beidemal in der Oberstimme liegenden Terz. Ihn ergreift das Treuemotiv Sebastianos, in dem viermal nacheinander in jedem zweiten Takt der Vorhalt des Dreiklangintervalls ungelöst als ganze Note liegen bleibt. Er ahnt etwas von der Umwerfung der eingelernten Regeln durch Führung der Oberstimme und Verdoppelungen, ahnt eben nur. Ist es ein Wunder, wenn er dann das Kind mit dem Bade ausschüttet und in seiner nächsten Komposition harmonisch den wilden Mann spielt?

Am Ende des Werkes führt Professor Franke den berühmten Schluß des Confutatis von Mozarts „Requiem" (16 Takte), im Klavierauszug mit Text, an und bemerkt dazu, es folge hier die schönste aller harmonischen Offenbarungen, noch heute herrlich wie am ersten Tag.

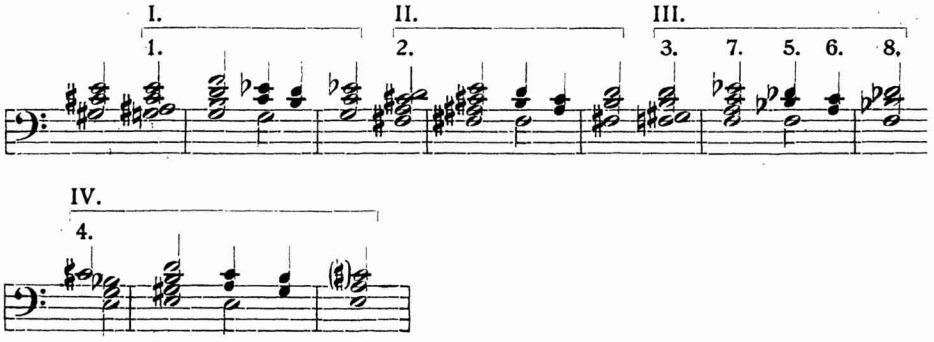
Das ist sehr richtig; gewiß berührt uns diese Harmonik mit solch tiefem Schauer, als müßte Mozarts Geist in irgend ein dunkles Reich der Mütter hinabgestiegen sein, um sie zu vernehmen.

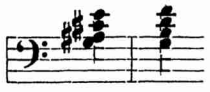
Wer aber nach Riemann, Schreyer, Louis-Thuille lehrt, würde sich nicht auf die obige Wertung der Stelle beschränken, sondern sie dem Schüler analysieren, etwa wie folgt:

Die vierstimmige Harmonie, in den Holzbläsern vollständig, ist folgende:



Da das Beispiel etwas kompliziert erscheint, würde man es in eine andere Tonart und Lage bringen, um es auf die Form der Kadenz, der Grundlage aller Harmonik, zurückzuführen, etwa wie folgt:



Analyse: I. Kadenz c-moll. Weichste Form der Kadenz: 

in Vertretung von:

1. Verminderter Septakkord a. Cis-moll, auf fisis, der in den Dominantdreiklang (gis his dis) führt, klanglich gleich dem verminderten Septakkord g ais cis e, der als Vorhaltsakkord in die Dominante (g h d) von c-moll führt.

II. Kadenz h-moll.

2. aus c-moll, enharmonisch gleich dem von h-moll.

III. Kadenz b-moll, bei der aber in Wirklichkeit (siehe oben) die Akkorde 5 und 6 ausgelassen sind. Die Akkorde 7 und 8 sind oben Viertel.

3. aus h-moll, umgedeutet in b-moll.

IV. Kadenz a-moll, aber in Dur schließend.

4. a. b-moll, umgedeutet in a-moll.

Die ganze Stelle besteht also aus vier gleichgebauten Kadenzen, von a-moll aus immer um einen Halbton fallend, bis f (in der Übertragung von cis bis a).

Jetzt fehlt nur noch, daß jemand sagte („daß einer hergeht und sagt", wie es in München bei solchen Kontroversen heißt): Was nützt es denn, wenn wir das wissen? (Daß der Schüler es schon von selbst bemerkt hätte, wird doch wohl niemand einwerfen.) Nun, wenn wir einmal Harmonielehre treiben, wollen wir doch so viel von der Harmonik verstehen als möglich. Die theoretische Wissenschaft sucht immer eine Reihe scheinbar verschiedenartiger Erscheinungen auf eine gleiche, und wenn es zunächst nur die gleiche Formel ist, zurückzuführen, ohne vorerst zu wissen, ob uns praktisch neue Möglichkeiten durch diese Erkenntnis erschlossen werden. Ganz gewiß ist aber eine solche Vereinfachung pädagogisch wertvoll; denn wir interessieren den befähigten Schüler um so leichter, je mehr Gesetzmäßigkeit wir ihm in der Fülle des Tatsächlichen nachweisen.

Und es soll nicht immer leicht sein, die Schüler für Harmonik zu interessieren. Sonst wären ja die fast täglich neu erscheinenden Lehrbücher nicht so notwendig.

Ich würde unmaßgeblich bei jeder, auch jeder älteren, Harmonielehre ein Anhangskapitel mit kurzem Überblick über die Bestrebungen der Neueren für zweckmäßig halten, selbst wenn es im Sinne jener Anmerkungen aus alten Theologiebüchern geschrieben wäre, die immer beginnen: *haeretici errant, si dicunt:* irrig ist die Annahme usw. Aber man lernte dann diese Annahme der Häretiker doch kennen.