

Werk

Titel: Steiner, Joachim: Grundzüge einer neuen Musiktheorie

Autor: Herzogenberg, Heinrich von

Ort: Leipzig

Jahr: 1891

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?479007071_0007|log67

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Kritiken und Referate.

Joachim Steiner, Grundzüge einer neuen Musiktheorie. Wien, Alfred Hölder, 1891.

Die gleichschwebende Temperatur, als praktischer Nothbehelf zur Stimmung der Tasten-Instrumente erfunden, gelangte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu allgemeiner Anerkennung, ja, ihr nivellirender Einfluß erstreckte sich sogar bis in die Untersuchungen der Musik-Theoretiker hinein, und richtete hier bedeutenden Schaden an, der bis heute noch nicht ganz überwunden ist.

Mit Beginn unseres Jahrhunderts erwuchs der zum Theil auf ihr begründeten Lehre ein sehr gefährlicher Feind in den Untersuchungen der Physiker, welche die von ihnen gewonnenen Gesetze unmittelbar auf die harmonische Tonlehre übertrugen. Ungeachtet mancher Abirrung verdanken wir ihnen doch das festgefügte Gebäude unseres heutigen Systems, welches trotz allen Widerstreites der Meinungen, immer stärkere Wurzeln schlägt.

Aber selbst diese Lehre — das System der harmonischen Tonart — so klar sie auch das Bild unseres heutigen musikalischen Empfindens wiedergibt, scheint sich, je mehr sie mit unmittelbarer Musik-Ausübung in Berührung kommt, eben nur als ein Bild erweisen zu wollen, welches wohl den Geist, aber nicht immer auch die sinnliche Erscheinung der Tonverhältnisse zur Darstellung bringt.

Wenn auch schon viele scharf beobachtende Musiker und Gelehrte sich der Wahrnehmung nicht verschlossen haben, daß die wirkliche Intonation gewisser Töne von derjenigen abweicht, welche von dem harmonischen System gefordert wird, so hat doch noch Niemand versucht, diese Erscheinungen in ein bestimmtes System zu fassen, wie es Steiner in vorliegendem Buche thut.

Die Frage ist wichtig genug, um ihr eine eingehendere Erörterung zu widmen. Handelt es sich doch um nichts Geringeres als um die Untersuchung, ob in diesen Erscheinungen der Keim einer neuen Evolution der Kunstgesetze liege. Diese Besprechung nimmt daher mehr den Charakter einer Mitarbeit an, und ich darf meiner Freude darüber Ausdruck verleihen, in dem Verfasser einem so wohlausgerüsteten Vorkämpfer zu begegnen, wenn ich auch nicht in allen Stücken zu seiner Fahne schwören kann.

Seine neue Lehre beruht auf strenger Sonderung der melodischen von den harmonischen Elementen der Tonkunst; er nimmt zwei von einander unabhängige Stil-Prinzipien mit sich widersprechenden Entstehungs-Ursachen an, die sich im Kunstwerk bald befehlen, bald ergänzen, und nur selten in einseitiger Alleinherr-

schaft zur Geltung gelangen. Dem melodischen Stil-Prinzip legt er die pythagoreische Quintstimmung, dem harmonischen die heute geltende gemischte Quint- und Terzstimmung zu Grunde.

Ich will der Übersichtlichkeit wegen meine Untersuchung an folgende Fragen knüpfen:

1. Können die in Rede stehenden Widersprüche zwischen Theorie und Praxis Anspruch darauf erheben, als neue Glieder in das Gebäude des heutigen Tonsystems eingefügt zu werden, oder sind sie zu jenen Imponderabilia zu zählen, welche jede Kunstausbübung ganz nothwendigerweise im Gefolge hat, welche also ihrem inneren Wesen nach den der Kunst zu Grunde liegenden Kanon nicht tangiren?
2. Sollen wir annehmen, daß es zu allen Zeiten solche Erscheinungen gab, oder daß erst in unserer Entwicklungs-Phase dieselben zu Tage treten?
3. Können die Intonations-Verschiedenheiten, von denen die Rede ist, ihrer inneren Natur nach streng commensurabel sein, — und
4. Besteht die pythagoreische Quint-Stimmung die Probe dafür, daß in ihr die theoretische Begründung dieser Erscheinungen liegen könne?

Für den ruhenden Dreiklang nimmt auch Steiner die harmonische Stimmung als die einzig richtige Konstruktions-Weise unserer Tonart an. Er macht aber eine wesentliche Unterscheidung zwischen strebendem und ruhendem Dreiklang. In der Praxis besteht dieser Unterschied gewiß. Warum wird aber im ruhenden Dreiklange die harmonische, im strebenden eine höher gespannte Terz gesungen und gespielt? Steiner antwortet: weil die Melodie-Töne nach pythagoreischem Principe abgemessen werden; meine Antwort und die der meisten mir nahestehenden Musiker läuft aber darauf hinaus, daß der ausübende Künstler durch die innere Betheiligung am Kunstwerk ganz unbewußt dazu gedrängt werde, gewisse Töne im Zusammenhange einer Composition zu treiben oder zu senken, daß der begabtere und lebendigere Musiker darin weiter gehe, als der minder begabte oder abgespannte, daß keiner unter ihnen behaupten könne, er nehme jedesmal denselben strebenden Ton auch wirklich stets in derselben »Alterirung«, daß sich daher wohl eine Messung von Fall zu Fall, aber keine allgemeine und für immer geltende anstellen lasse; mit einem Worte: daß die beregten Intonations-Unterschiede geistiges Eigenthum der Ausübenden seien, und als ihre einzige Quelle die Seelen-Verfassung des Künstlers zu gelten habe.

Ich kann mich also, schon um dem Vortrage die künstlerische Freiheit zu wahren, nicht zur Ansicht bekennen, daß es feststehende, dem harmonischen System in consequenter Weise widerstreitende Tonhöhen aus einem anderen Systeme seien, um die es sich hier handelt; am allerwenigsten kann ich die pythagoreische Quintstimmung als Träger der melodischen Intonation anerkennen, da ich auch bei ihr ein starres Festhalten an mathematisch herausgerechneten Tonhöhen für die Praxis leugnen muß.

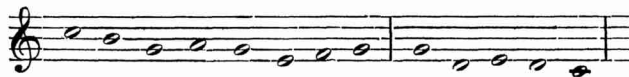
Der Verfasser wirft der harmonischen Theorie unserer Tage vor, daß sie gar oft mit Tönen und Intervallen rechne, welche im Leben gar nicht zur Erscheinung kommen. Ich gebe dies zu, glaube aber, denselben Vorwurf — wenn es einer ist — jeder Musik-Theorie, also auch der pythagoreischen, machen zu dürfen. Dies scheinbare Mißverhältniß liegt im ewigen Gegensatz zwischen Thatsache und Abstraktion, die Versöhnung liegt darin, daß die Abstraktion dem lebendigen Kunstwerk nur von ferne folgen kann, und in den eigentlichen Herd des künstlerischen Feuers nicht eindringen darf, soll sie nicht gerade ihre werthvollsten Eigenschaften einbüßen: Gesetzmäßigkeit und Universalität.

Vorerst will ich von der Verkettung der pythagoreischen mit unserem harmonischen Tonsystem, wie sie der Verfasser in Vorschlag bringt, absehen, und mich nur mit der Frage beschäftigen, ob es nicht innere Gründe dafür giebt, daß auch die Zeiten von Pythagoras und Gregor denselben Kampf auszufechten hatten, der uns eben beschäftigt.

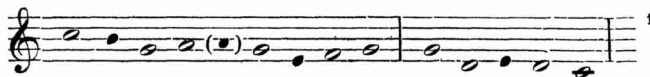
Man behauptet, gestützt auf die theoretischen Schriften des Alterthums und des Mittelalters, daß die einstimmige Melodie stets mit reinen Quinttönen zu Gehör gebracht worden sei. Leider fehlt uns aus dieser Zeit jeder Anhaltspunkt zur Bekräftigung dieser Annahme, ganz wie die kommenden Jahrhunderte von unserer Musik-Ausbildung auch nur jenes Bild haben werden, welches ihnen aus den Lehrbüchern unserer Tage entgegentritt. Den theoretischen Werken der Griechen folgend, müßten wir also annehmen, daß zwei Töne eines Intervalls stets an den sie verbindenden (sehr oft sie trennenden) »Stimm-Quinten« abgemessen wurden. Versteht sich das bei den Intervallen der Octave, Quinte und Quarte ganz von selbst, so müßte doch für die übrigen Intervalle, die Terzen und Sexten, das Gefühl für Klangzusammengehörigkeit vollkommen gefehlt haben. Es müßte daher von *c* nach *e* in Gedanken stets durch den Quintenzirkel: *c-(g-d-a)-e* gegangen worden sein, ein Prozeß so complizirter Natur, daß ich bei praktischer Ausführung des Intervall-Schrittes nicht an seine Existenz glauben kann. Und doch wäre es geboten gewesen, diesen Umweg zu nehmen, gerade um der Versuchung, hier eine klangverwandte, harmonische, Terz zu singen, mit Sicherheit aus dem Wege zu gehen. Ich darf daher annehmen, daß die Griechen oft eine, von der theoretisch vorgeschriebenen abweichende Tonhöhe zu Gehör brachten, wenigstens dort, wo der geforderte Melodie-Schritt die Klang-Verwandtschaft der beiden Intervall-Töne, wenn auch als Princip unerkannt, doch dem Gehör des Sängers nahe legte.

Die verschiedenartigen, oft sehr subtilen Untertheilungen des Halbtons, welche die griechische Theorie lehrt, sind für uns ein Fingerzeig dafür, daß bei den Griechen die Intonation nicht von mathematischen Messungen, sondern innerhalb gewisser Grenzen von dem Geschmack und dem Affekt des Sängers abhing. Und war es nicht gerade zur Zeit des einstimmigen Gesanges ein Leichtes, die feinsten Seelenregungen durch die Intonation kundzugeben, da der gesungene Ton nie in unmittelbarem Contact mit einem zweiten gesungenen zu treten hatte?

Da uns aus griechischer Zeit eine irgendwie bedeutende oder besonders charakteristische Melodie fehlt, greife ich, um ein Beispiel vorzuführen, zu einer Melodie des Gregorianischen Choralen, dem »*Ite, missa est.*«



Wer hört sie nicht in *C*dur? Wer fühlt nicht die Akkordzerlegung durch alle Zwischennoten durch? Die Klangzusammengehörigkeit von *c*, *g* und *e* einerseits, andererseits von *h*, *g* und *d* muß dem Sänger nothwendig im Gehör gelegen haben, wenn er auch nie von der Existenz dieses Verhältnisses vernommen haben konnte. Was will gegen diese Stimme der Natur eine noch so peinliche und emsige Vorübung auf dem pythagoreisch gestimmten Monochord sagen? Lassen sich doch die auf ihm vorgespielten Töne im Kehlkopf nicht mechanisch einstellen. Die Töne der Natur-Harmonie werden das Gehör des Sängers einfach mit sich fortgerissen haben, und die angeführte Stelle dürfte, damals oft, jetzt gewiss vorzugsweise, so intonirt worden sein:



Würde mir nun auch durch ein Experiment bewiesen, daß trotzdem die Töne *h* und *e* höher gesungen werden, so wären es eben doch nur hinaufgetriebene Terzen aus dem *g*- und *c*-Klange, nicht aber ihrer Entstehung nach pythagoreische Skalentöne, selbst wenn sie zufällig genau die Tonhöhe letzterer aufwiesen.

Pythagoreisch lassen sich die einzelnen Schritte dieser Melodie nur folgendermaßen regulieren:



Liegt dieser Proceß, dem man den Vorwurf einiger Umständlichkeit nicht ersparen kann, nicht zu Grunde, dann kann eben nur ein dunkles Gefühl für harmonische Ton-Affinität die Intonation beherrschen. Die Chormeister der alten Zeiten mögen einen heißen Kampf gegen Terz-Intonationen geführt haben; sie gingen gewiß oft als Sieger hervor, aber nicht, ohne einem noch unerkannten Naturgesetz in's Gesicht geschlagen zu haben.

Es lag schon im einstimmigen Gesange jeder Intervall-Messung eine Basis zu Grunde, und zwar wurden der Melodie gleich von Anfang an zwei Stützpunkte, Tonika und Dominante, verliehen. Später, als das harmonische Bewußtsein immer mehr erwachte, trat noch ein dritter, die Unterdominante, hinzu, mit deren Hülfe nun sämtliche Töne eines Tongeschlechtes auf kürzestem Wege in Klangverwandtschaft gebracht werden konnten.

Schreiten wir in unserer Untersuchung um einige Jahrhunderte vor, so finden wir die Musik in voller Polyphonie. Man sieht deutlich, mit welcher ängstlichen Vorsicht bei Beginn dieser Setzweise vorgegangen wurde. Mit dem Zusammenklange von Terz und Sext konnte die Theorie den Begriff der Consonanz nicht verbinden, so lange sie dieselben noch pythagoreisch maß. Lassen wir nun auch für diese Stilperiode das Gesetz unwillkürlicher Accommodation gelten, so können wir annehmen, daß durch öftere Annäherung der Terz an Grundton und Quinte dieselbe unmerklich und bei so vielen Gelegenheiten die liebliche Wirkung der harmonischen Terz erzeugen mußte, daß endlich — zuerst natürlich von den Komponisten, später von den Theoretikern — der Terz überhaupt der Rang einer Konsonanz ertheilt wurde. Hatte die Terz nun einmal als Konsonanz festen Fuß gefaßt, so erklang auch sofort der erste ruhende Dreiklang in jener reinen Weise, die wir mit dem Verfasser die »harmonische« nennen wollen. Die Messung als »pythagoreische« Terz blieb aber noch aufrecht, und der Kampf der Theorie gegen die Praxis muß um so erbitterter geführt worden sein, als jene sich des öfteren durch den unleugbaren Wohlklang für überwunden erklären mußte.

Die Ausführung der überreichen Kompositionen jener Periode muß gewiß ein äußerst unsicheres Gemenge von harmonischen und (um mit dem Verf. zu sprechen) pythagoreischen Intervallen aufgewiesen haben. Ebenso oft wie im ruhenden Dreiklang die Terz harmonisch accommodirt wurde, ebenso oft trieb der Affekt des Sängers die Einzelmelodie in die Höhe (Leitton) oder ließ ihn in die Tiefe

¹ Hier bezeichne ich Quinttöne mit weißen, Terztöne mit schwarzen Noten.

sinken (Moll-Terz). Der oft, und auch von dem Verf., citirte Anfang des *Stabat mater* von Palestrina kann damals ebensowenig wie heute nach irgend einem der beiden Stilprinzipien (harmonisch oder melodisch) richtig geklungen haben; jeder Versuch einer absoluten Richtigstellung dieser Harmoniefolge, mag er nun von der einen oder der anderen Seite ausgehen, vermehrt nur das Übel. Der Künstler ist eben nicht dazu da, um theoretische Gesetze zur Ausführung zu bringen; er hat nur im Allgemeinen seinen Geist an ihnen zu schulen, um sich in den Besitz einer gemeinverständlichen Sprache zu setzen, deren Grenzen sein Genie aber unbewußt erweitert, deren Ausdrucksfähigkeit er steigert, deren Wortschatz er bereichert.

Was nun die Verkettung des pythagoreischen mit dem harmonischen Tonsystem betrifft, so weise ich noch einmal auf den geistigen Proceß hin, dem ein Sänger zur Einstimmung nicht einer natürlichen, harmonischen, sondern einer pythagoreischen, melodischen Terz sich nothgedrungen unterwerfen müßte. Soll der von ihm zu singende Ton nicht von den beiden »starken« Tönen, dem Grundton und der Quinte, gewissermaßen aufgesogen werden, und dem Zwange, den sie auf die Intonation ausüben, zum Opfer fallen — so daß seiner Kehle die harmonische Terz ganz wie von selbst entquellte — so muß er, gegen diese Gewalt ankämpfend, seinen pythagoreischen Terzton durch Quinten-Stimmung erzeugen, wobei er aber mit jeder zwischenliegenden Stimmquinte gegen einen der beiden liegenden Akkordtöne in Conflict geräth:



Und doch ließe sich logischer Weise nur dann behaupten, der zu hoch gesungene Ton *e* sei nicht etwa das Resultat einer in den Dreiklang gerathenen Bewegung und Unruhe, sondern einer Verkettung des pythagoreischen mit dem harmonischen Tonsystem.

Als Ergebniß dieser Untersuchungen glaube ich die Beantwortung der Eingangs aufgestellten Fragen folgenderweise fassen zu dürfen:

1. Die in Rede stehenden Widersprüche zwischen theoretisch festgesetzter Tonhöhe und faktischer Intonirung sind aus Gründen, die sich auf das innerste Wesen der Kunst zurückführen lassen, zu den Imponderabilia zu rechnen; sie sind bedingt durch die Freiheit des Vortragenden, seinen Affekt walten zu lassen, der den Intentionen des Kunstwerkes erst Seele und Bewegung verleiht, das starre Schema gewissermaßen in lebendiger Verkörperung vor die Sinne bringt; diese Intonations-Freiheiten tangiren daher den zu Grunde liegenden konstruktiven Kanon nicht, können daher auch nicht in das Gebäude des Systems als wesentlich neue Glieder eingefügt werden.
2. Zu allen Zeiten und während aller Stilperioden gab es solche Erscheinungen: wie die Gesetze der Klangverwandtschaft in das pythagoreische Tonsystem der Griechen, unerkannt, aber mit zwingender Nothwendigkeit eingriffen, so läßt sich auch in der Periode des harmonischen Systems eine berechnete Differenz zwischen Intonation und theoretisch festge-

setzter Tonhöhe nachweisen, wenn sie auch hier nicht aus dem Widerspruch zweier Prinzipien, sondern aus dem harmonischen Prozeß selber herauswächst.

3. Diese Erscheinungen können aber ihrer inneren Natur und ihrem Ursprunge nach nicht absolut kommensurabel sein, und
4. läßt sich kein Grund finden, warum gerade die pythagoreische Stimmung die Basis dieser Abweichungen sein soll, da sie selber eine absolut feststehende Intonation in der Praxis nicht gekannt haben kann, und bei Berührung mit Elementen der Harmonie stets den Kürzeren ziehen muß, was sich aus der Methode ihrer Konstruktion von selbst ergibt.

Ich stellte oben den Satz auf, daß die in Rede stehenden Intonations-Erscheinungen — wenn sie auch der von dem harmonischen Tonsystem festgestellten Tonhöhe widersprechen, doch nichts desto weniger aus dem harmonischen Prozeß selber herauswachsen. Ich glaube hierin den Weg zur Lösung des Räthsels gefunden zu haben, und will mich mit Vorführung einiger Beobachtungen deutlich machen, ohne auf dieselben mehr einzugehen, als nöthig ist.

Ein ruhender Dreiklang kennt nur die natürliche Terz. Erst von dem Augenblicke an, wo diese Klang-Einheit den Trieb des Fortganges als Gährungstoff in sich aufnimmt, tritt Unruhe und Widerstreit in die Elemente des Dreiklanges. Die dem vorgeahnten neuen Grundton zunächst liegende Terz wird diesen Prozeß am deutlichsten zum Ausdruck bringen, indem sie gleichsam in ungeduldigem Streben die Reinheit und Beharrungsfähigkeit des Dreiklanges vernichtet, sich in einem gewissen Sinne von dem Grundtone des Dreiklanges löst und sich in Abhängigkeit vom Grundton der neuzubildenden begiebt. Dadurch tritt der gesuchte neue Dreiklang gewissermaßen als Erlöser aus einem unhaltbar gewordenen Zustand in die Erscheinung, und schließt als das erreichte Ziel die Unruhe und Trübung ab.

Noch verstärkt wird dieser Prozeß, wenn sich zum Dreiklange, der zur künftigen Oberdominante werden soll, der Grundton der künftigen Unterdominante zugesellt, und ich kann dem Verf. nur beistimmen, wenn er für den hierdurch entstehenden Dominant-Septakkord für die Ausführung stets eine höhere Terz verlangt, als sie das harmonische Schema bietet. Entspricht nun die Tonhöhe dieser hinaufgezogenen Terz (Leitton) wirklich der vierten Quinte des Grundtones? Ich will es dem Verf. gerne glauben, daß dies in den weitaus meisten Fällen zutrifft¹, glaube aber die Motivirung hierfür darin finden zu dürfen, daß dieser Quintton durch seine wenn auch weitläufige Verwandtschaft allenfalls in den Dreiklang paßt, ihn allerdings beharrungsunfähig, aber nicht in unerträglicher Weise mißtönend macht. Ich möchte diesen Vorgang eine Hypertrophie der harmonischen Terz nennen, zum Zweck, den harmonischen Vorgang in schärferes Licht zu setzen.

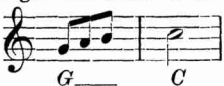
Ebenso wie sich der aktive Prozeß — Oberdominante zur Tonika — durch Hinaufstimmen des Leittons verschärft, ebenso wird der passive Prozeß — Unterdominante zur Tonika — den Terzton des Unterdominant-Dreiklanges gewiß nicht aufwärts, sondern abwärts drängen. Hierauf beruht die Berechtigung des Moll-Dur-Systems, in welchem diese Herabstimmung sogar bis zur Moll-Terz der Unterdominante reicht. Entstanden ist dies System aus derselben Quelle, wie die freie

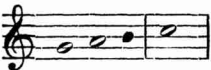
¹) Wäre bei folgender Wendung nicht vielleicht eine noch höhere Intonation des Leittons statthalt:

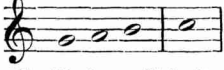


Intonation des aufwärtsführenden Leittons: nämlich aus dem Affekt, der sich mit der schlichten Fügung, wie sie das einfache Dur-System bietet, nicht immer genügen ließ.

Noch eine andere Erscheinung im Rahmen der tonalen Musik läßt eine von der schematischen abweichende Intonation nicht nur zu, sondern fordert sie sogar gebieterisch. Auf einer und derselben Harmonie beruhend, haben die intervallausfüllenden Durchgangstöne nach jener Grundtonart abgemessen zu werden, in welcher die beregte Harmonie den Rang der Tonika einnimmt. In *C*-dur wird

also die Stelle  nicht nach dem Schema von *C*-dur, also

 sondern nach dem von *G*-dur erklingen: 

und, stellt sich das Bedürfnis ein den Leitton *h* emporzutreiben, sogar in dieser Stimmung: . In abwärts gewendeter Richtung dieser Melodie-

schritte fällt die Nothwendigkeit, das *h* emporzutreiben, fort, da diesem Tone dann das strebende Element genommen ist; wir intoniren daher: 

wenn die zu Grunde liegende Harmonie einen Wechsel zwischen Tonika und Oberdominante vollführt, wobei wieder *a* als Durchgang in der *G*-Harmonie erhöht wird. Steht diese Melodie jedoch auf einem Wechsel von Tonika und Unterdominante, so kann in beiden Melodie-Richtungen wohl nur die harmonisch-richtige Intonation von *h* und *a* walten:



Der Durchgangston ist hier *h*; in *F*-dur müßte ein *b* stehen; hier in *C*-dur kann dieser Durchgangston gewiß nur durch ein recht unauffälliges gedrücktes *h* zur Darstellung kommen.

Ich griff aus dem Vorrath meiner eigenen Beobachtungen nur diese wenigen Beispiele heraus. Sie mögen dem Verf. ein Beweis dafür sein, daß ich das Vorhandensein freier Intonationen nicht leugne, wenn ich auch die Veranlassung zu denselben auf einem anderen Gebiete suche, als er, und der Ansicht zuneige, daß noch keine Erscheinung zu konstatiren ist, die ein Aufgeben der harmonischen Grundlage unserer heutigen Tonkunst bedingt, oder gar das mir bedenklich erscheinende Aufstellen eines Dualismus zwischen Melodie und Harmonie rechtfertigen kann. Im Gegentheil: mir ist keine freie Intonation je vorgekommen, der nicht gerade der feinste und intimste Instinkt für harmonische Prozesse zu Grunde läge.

Ich mußte mich über die Grundlage des neuen Systems von Steiner so eingehend aussprechen, weil ich seine ausgezeichnete Kraft gerne einer fruchtbringenden Fortsetzung der einschlägigen Untersuchungen erhalten sehen möchte, und die Hoffnung hegen darf, ihn von allzuraster Fixirung eines neuen Systems vielleicht noch zur rechten Zeit zurückhalten zu können. Ich glaube, der Forscher