


# DIE MUSIK



Bach war, wie seine ganze Entwicklung lehrt, zunächst und vor allem Orgelkomponist. Allen seinen übrigen Instrumentalkompositionen haftet etwas Orgelartiges an, und seine Vokalwerke können als die letzte und höchste Verlebendigung des Bachschen Orgelstils bezeichnet werden.

Philipp Spitta



X. JAHR 1910/1911 HEFT 2

~~Zweites~~ Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster  
Verlegt bei Schuster & Loeffler  
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107



**W**ährend die ältere Theorie Seiten- und Gegenbewegung bedingungslos gestattete, verbot sie die parallele Bewegung in einigen Fällen bedingungsweise, in anderen sogar absolut. Es sind dies jene Fälle, die unter dem Namen Oktavenparallelen und Quintenparallelen bekannt sind.

Die betreffenden Gesetze lauten in ihrer präzisesten Fassung:

Wenn zwei Stimmen aus einem Oktavenverhältnis in paralleler Bewegung in ein anderes Oktavenverhältnis oder aus einem Quintenverhältnis parallel in ein anderes Quintenverhältnis übergehen, so entstehen Oktavenparallelen resp. Quintenparallelen.

Eine noch strengere Fassung dieser Regel heißt:

Die parallele Bewegung zweier Stimmen in eine vollkommene Konsonanz (Oktav und Quint) ist verboten.

Diese Fassung verbietet auch das, was man verdeckte Oktaven und verdeckte Quinten nennt, und könnte auch so formuliert werden:

Wenn sich zwei Stimmen aus irgendeinem Zusammenklangsverhältnis (also auch aus dem der Quint oder Oktav) in paralleler Bewegung in einer Oktav oder Quint zusammenfinden, entstehen offene oder verdeckte Quinten- oder Oktavenparallelen.

Während offene Oktaven- oder Quintenparallelen unbedingt verboten waren, hat man gewisse verdeckte gestattet. Vor allem diejenigen, die man nicht vermeiden konnte (Not kennt kein Gebot!). Das sind von den Oktaven diejenigen, die sich beispielsweise bei der Verbindung der fünften mit der ersten Stufe fast immer herausstellen. Man setzte daher Ausnahmen fest und sagte: Verdeckte Oktaven oder Quinten sind dann bedingungsweise zulässig, wenn sie dadurch weniger auffallen, daß sie zwischen zwei Mittelstimmen oder wenigstens zwischen einer Mittelstimme und einer Außenstimme stattfinden. Und: verdeckte Oktaven sind dann besser, wenn die eine der beiden Stimmen einen Sekundenschritt und die andere einen Quinten- oder Quartensprung macht. Oder: am „unbedenklichsten“ ist

<sup>1)</sup> Mit Bewilligung der „Universal Edition“, Wien, in deren Verlag das Werk demnächst erscheinen soll.

es, wenn es die obere der beiden ist, die den Sekundenschritt macht, etwa vom siebenten zum achten oder vom dritten zum vierten Ton. Dann sprach man von „Hornquinten“ u. dgl. m.

Begründet wurden diese Gebote damit, daß man behauptete, die Selbständigkeit der Stimmen werde durch solches Parallelgehen aufgehoben. Das war die intelligentere Form. Die andere behauptet einfach, derartige Folgen klängen schlecht. Zwischen beiden vermittelte eine dritte durch den Satz, sie klängen schlecht, weil die Selbständigkeit der Stimmen aufgehoben werde. Es ist nun vielleicht nicht unrichtig, daß bei Oktavenparallelen in dem einen Augenblick der Fortschreitung die Selbständigkeit der Stimmen scheinbar verloren geht. Bei Quintenparallelen ist das schon etwas schwerer einzusehen. Aber die Behauptung, sie klängen schlecht, oder gar, sie klängen schlecht, weil die Selbständigkeit der Stimmen aufgehoben wird, ist absolut falsch. Denn, Oktavenparallelen verwendet man als Verdopplung, manchmal auch zur Verstärkung, hauptsächlich aber wegen des Klanges. Natürlich wegen des guten Klanges, denn wegen des schlechteren Klanges hätte doch niemand Oktavenparallelen geschrieben. Und die Mixtur auf der Orgel setzt zu jeder Stimme nicht bloß gleichzeitig mitklingende Oktaven, sondern auch gleichzeitig mitklingende Quinten dazu. Wegen des stärkeren Klanges; aber der stärkere Klang ist doch, da es sich um Kunstschönheit handelt, auch der schöne Klang. Also, daß Quinten- und Oktavenparallelen an sich schlecht klingen, ist eine vollständig unhaltbare Behauptung. Erübrigt die andere, daß sie die Selbständigkeit der Stimmen aufheben. Gewiß, wenn zwei Stimmen dasselbe singen, sind sie nicht absolut selbständig. Wenn sie annähernd dasselbe singen, nämlich Oktaven (was ja doch nicht ganz dasselbe ist), so singen sie zwar inhaltlich dasselbe, aber klanglich etwas anderes. Singen zwei Stimmen nun längere Zeit hindurch ununterbrochen im Einklang oder in der Oktav (wobei immerhin auch im Fall des Einklangs noch die Frage der Klangmischung, zu der jede Stimme in durchaus selbständiger Weise beiträgt, zu berücksichtigen wäre), dann könnte man von einer relativen Unselbständigkeit des Inhalts sprechen. Singen aber zwei Stimmen etwas inhaltlich durchaus verschiedenes und treffen sich nur in einem oder einigen wenigen ausnahmsweisen Momenten sozusagen auf demselben Geleise, so ist es immerhin möglich, zu behaupten, in solchen Momenten sei ihre Selbständigkeit bis zu einem gewissen Grade vermindert. Aber daß sie darum wirklich unselbständig geworden seien, ist wohl eine pedantische Übertreibung, die übersieht, daß sie inhaltlich die ganze Zeit über voneinander unabhängig waren, mit Ausnahme dieser wenigen Momente, die aber wahrscheinlich die deutliche Unterscheidung der hauptsächlichlichen Verschiedenheit des Inhalts nicht tangieren; und übersieht, daß sie sich in allen Momenten klanglich von-

einander unterschieden haben. Also von einer absoluten Aufhebung der Selbständigkeit könnte auch hier kaum gesprochen werden. Mit mehr Recht aber von etwas Anderem, nämlich von etwas, das sich aus einer kunsthandwerklichen Überlegung ergibt. Ich habe für die Ausführung meines Stückes drei, vier oder fünf Stimmen gewählt. Das heißt, ich habe gefunden, so und so viel Stimmen sind nötig. Mit weniger könnte ich nicht alles darstellen, mehr könnte ich kaum beschäftigen. Eine solche Überlegung sollte der Wahl der Stimmenzahl vorhergehen, und die Entscheidung sollte sich in jedem Moment meines Stückes als richtig erweisen. Es sollte also wirklich jede Stimme in jedem Moment etwas zu tun haben, was nur sie allein tut. Ist nun in einem dünnen harmonischen Satz die Aufgabe: von d nach e zu gehen, durch eine Stimme schon erfüllt, so ist es, wenn das wirklich ausschließlich die Aufgabe war: von d nach e zu gehen, überflüssig, also schlecht, daß auch eine andere Stimme von d nach e geht. Weiß ich mit dieser Stimme nichts anderes anzufangen, dann soll sie pausieren. Aber, daß ich mit ihr nichts anderes anzufangen weiß, ist im allgemeinen ein Zeichen einer nicht hervorragenden Geschicklichkeit. Ich muß mich also bemühen, mit ihr etwas anderes anzufangen. Ist aber nicht die Darstellung des Schrittes d—e, zu deren Ausführung tatsächlich eine Stimme genügt, die Hauptaufgabe, sondern die Erzielung eines Oktavenklangs zweier Stimmen, die d und e verbinden, dann könnten ja derartige Oktavenparallelen ruhig stehen. Da also Oktavenparallelen weder schlecht klingen, noch die Selbständigkeit der Stimmen absolut aufheben, ist es ein Unsinn, sie mit dem Pathos des dazu berufenen Schönheitsapostels aus der Kunst hinauszweisen. Eine Behandlung, die sie sich nie ganz gefallen ließen, indem sie immer wieder in den Meisterwerken auftauchten.

Aber in unseren rein der harmonischen Betrachtung gewidmeten Übungen kann natürlicherweise die Aufgabe einer Verdopplung aus klanglichen Gründen nie gestellt werden. Deshalb werden wir Oktavenparallelen durchaus vermeiden. Aber auch aus dem Grund, der schon früher angedeutet wurde und der auch über die Frage, ob wir Quintenparallelen schreiben sollen, in dem gleichen, verneinenden Sinn entscheiden wird. Da nämlich ungefähr bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts Quinten- und Oktavenparallelen fast durchaus vermieden wurden und ihre Verwendung auch seither noch relativ selten ist, würden Lösungen von Aufgaben, die dieses Gebot übertreten, stillos wirken; und der Schüler kennt auch nicht die harmonischen Mittel, die jenen zur Verfügung stehen, die sich über diese Verbote hinwegsetzen; er brächte dann Gebilde hervor, bei denen die Inkongruenz der Mittel störend wirken müßte. Und wenn auch die Lehre darauf verzichten muß, die Hervor-

bringung des Besten zwingend zu veranlassen, da das nicht gelehrt werden kann, sondern angeboren ist, da also die Lehre sich damit begnügen muß, im allgemeinen Dinge von einer mittleren Güte und Wahrscheinlichkeit zu vermitteln, soll sie den Schüler davon abhalten, Dinge zu unternehmen, die immerhin fragwürdig sein könnten.

Etwas mehr Schwierigkeiten hat den Theoretikern die Begründung des Quintenverbotes gemacht. Desto leichter ist es zu widerlegen. Behauptet wurde: Parallele Quintenfortschreitungen klingen schlecht, oder, da die Quint Oberton, ist sie gleichsam nur Schatten des Grundtons, wenn sie sich mit diesem parallel weiterbewegt. Soll sie selbständig auffallen, so müßte sie sich anders bewegen als der Grundton u. dgl. mehr. Merkwürdigerweise waren Quartensfortschreitungen nur bedingungsweise verboten, obwohl sie ja dem harmonischen Inhalt nach ganz dasselbe sind. Von schlechtem Klang, der abhängt von dem Inhalt dessen, was in Quintenfortschreitungen geschieht, nämlich des parallelen Fortschreitens eines Grundtons mit einer Quint, ob sie nun als Quartens oder als Quinten liegen, kann also nicht die Rede sein. Und wenn die Regel von Quartensfortschreitungen behauptet, sie klängen gut, wenn sie durch eine tieferliegende Terz gedeckt sind, so ist nicht einzusehen, warum nicht auch Quintensfortschreitungen durch eine solche tieferliegende Terz zu decken sind, da ja, wie gesagt, harmonisch-inhaltlich kein Unterschied ist. Bleibt also bloß die parallele Bewegung. Parallele Bewegung aber klingt nicht schlecht, denn parallele Terzen und parallele Sexten klingen gut. Also speziell die parallele Bewegung in Quinten sollte unbedingt schlecht klingen, während alle anderen parallelen Bewegungen mindestens bedingungsweise gut klingen? Oktavenparallelen beispielsweise, die das Extrem nach der einen Seite darstellen, nämlich die gänzliche Aufhebung der Selbständigkeit der Stimmen (inhaltlich) und das Fortschreiten in der vollkommensten Konsonanz (klanglich), werden doch wenigstens bedingungsweise als Verdopplungen des guten Klanges wegen zugelassen. Und Terzen- und Sextenparallelen, die ja inhaltlich auch die Stimmen unselbständig machen, klanglich aber das Fortschreiten in einer noch weniger vollkommenen Konsonanz, als es die Quint ist, darstellen, sind ebenfalls gestattet! Es kann also weder gesagt werden, daß das Fortschreiten nur in der vollkommensten Konsonanz gestattet ist, denn die Terzen sind unvollkommener als die Quinten; und es kann auch nicht gesagt werden, daß die Parallelen nur in unvollkommenen Konsonanzen zugelassen sind, denn die Oktaven sind die vollkommensten Konsonanzen. Und alle Gründe, die man gegen Quintensfortschreitungen anführt, treffen entweder bei den Oktavenfortschreitungen oder bei den Terzensfortschreitungen auch zu. Es muß also andere Gründe haben.

Ich will versuchen, einen Gesichtspunkt zu zeigen, der, wie mir scheint, diese Frage auf eine ziemlich einfache Weise löst.

Man stelle sich vor, wie die Mehrstimmigkeit sich entwickelt haben könnte. Den ersten Anstoß mag das Bedürfnis gegeben haben, an dem Lied, das sonst ein Einzelner singt, mitwirkend teilzunehmen. Zwei oder mehrere singen dieselbe Melodie. Sollten ganz gleiche Stimmen miteinander singen, also beispielsweise lauter tiefe Männerstimmen, so ist es ziemlich selbstverständlich, daß sie als rein gesungen nur den Gesang im Einklang, im gleichen Ton, in der vollkommensten Konsonanz empfinden konnten. Traten Frauenstimmen dazu und lag die Melodie weder sehr hoch, noch sehr tief, so ergab sich die zweite Möglichkeit: in der zweiten vollkommenen Konsonanz zu singen: in Oktaven. Lag nun aber die Melodie so, daß sie für die hohen Frauen- und Männerstimmen zu tief, oder für die tiefen Frauen- und Männerstimmen zu hoch reichte, dann entstand das Bedürfnis, für diese Stimmen etwas anderes zu finden. Solange die eigentliche Mehrstimmigkeit nicht erfunden war (wenn man das Oktavensingen nicht schon als relative Mehrstimmigkeit ansehen will), blieb wohl nichts anderes übrig, als die gleiche Melodie von irgendeinem andern konsonanten Ton aus zu singen. Da der Einklang und die Oktav bereits verwendet waren, mußte das Ohr mit Notwendigkeit die nächstvollkommene Konsonanz wählen: die Quint. Und so entstand das Quintenorganum, oder was in diesem Falle dasselbe ist, das Quartenorganum. Daß man erst viel später darauf gekommen ist, die Terz zu dem gleichen Zweck heranzuziehen, ja daß die Terz in einer noch viel späteren Zeit sich noch nicht die Anerkennung als Konsonanz errungen hatte, beweist die Richtigkeit der in diesem Buch wiederholt erwähnten Hypothese: daß die Dissonanzen nur graduell verschieden sind von den Konsonanzen; daß sie nichts anderes sind als entfernter liegende Konsonanzen, deren Analyse dem Ohr wegen ihrer Entfernung mehr Schwierigkeiten macht; die aber, wenn die Analyse sie einmal näher gebracht hat, Chance haben, ebenso Konsonanzen zu werden, wie die näherliegenden Obertöne. (Nebenbei, daß man die Sept des Dominant-Septakkordes sehr bald ohne Vorbereitung zu bringen erlaubte, ist ja auch ein Argument für diese Anschauung.) Es zeigt sich also, daß das Ohr in dem Bestreben, Nachahmungen des natürlichen Wohlklanges herzustellen, auf dem richtigen Weg gewesen ist, indem es diese Entwicklung gegangen ist: Einklang, Oktav, Quint. Und es zeigt sich, daß man in Quinten aus demselben Grund gesungen hat, wie in Oktaven: wegen des Wohlklanges. Und es zeigt sich ferner einer jener eigentümlichen Zufälle, die den Geheimnissen der Akustik so oft ein kabbalistisches Aussehen geben, daß nämlich das Singen in Quinten, resp. Quarten vollständig den Bedürfnissen der menschlichen Stimme entsprochen

hat. Denn der Tenor steht vom Baß durchschnittlich eine Quint ab, der Alt vom Tenor ungefähr eine Quart bis Quint und der Sopran vom Alt ebenfalls eine Quint. Man sieht also, es ist eine Lösung echt künstlerischer Art, die hier instinktiv gefunden ward: Zwei Fliegen auf einen Schlag.

Ich stelle mir nun die weitere Entwicklung so vor: Bald nach der Anerkennung der Terz als Konsonanz dürfte man die Möglichkeit der Gegen- und Seitenbewegung gefunden haben. Abgesehen von den Einklangs-, Oktaven- und Quintenparallelen, gab es also die Möglichkeit der Terzenparallelen und wahrscheinlich auch bald nachher, wie gesagt, die Möglichkeit der Gegen- und Seitenbewegung, also eine ungeheure Bereicherung der Mittel. Es scheint mir da nun folgender Gedankengang, der nur zu sehr in der Natur des Menschen begründet ist, eine psychologische Erklärung der Frage zu geben.

Das Singen in Oktaven und Quinten hat zweifellos in durchaus natürlicher Weise den Geschmack befriedigt; es entsprach der Natur des Klanges und der Natur des Menschen, also war es schön. Aber die Möglichkeit, zu den Oktaven und Quinten auch noch Terzen dazuzusetzen und die Gegen- und Seitenbewegung zu verwenden, dürfte einen Taumel hervorgerufen haben, der alles, was früher war, für schlecht halten ließ, obwohl es bloß veraltet war; einen Taumel, wie wir ihn ja ähnlich — nicht nur in der Kunst — bei jedem großen Fortschritt beobachten können. Der die Dankbarkeit für die Vorarbeiten der Vorgänger so weit vergißt, daß er sie haßt und nicht bedenkt, daß der Fortschritt gar nicht möglich wäre ohne sie; selbst wenn die voll von Irrtümern gewesen wären. Und die Verachtung des Veralteten ist ebenso groß, wie sie unberechtigt ist. Wo sie richtig Maß hält, wird sie sagen: ich selbst möchte nichts Veraltetes tun, weil ich die Vorteile des Neuen kenne, und weil es unzeitgemäß wäre; unzeitgemäß in einem Sinn, in dem man nie unzeitgemäß sein soll: nach rückwärts! Es ist also berechtigt, jemanden zu verhöhnen, der heute „gegen dem“ schreibt, aber man sollte wissen, daß „gegen“ früher tatsächlich mit dem dritten und mit dem vierten Fall verwendet wurde, also „gegen dem“ nicht falsch ist, sondern nur veraltet. Und Schaunard hatte Recht, als er des Bohèmegegnen Barbenuché's Stil einzig und allein durch das Wort „hinfüro“ charakterisierte, das in Barbenuché's Roman öfters vorkommt. Ich meine nun, derartige Beobachtungen der menschlichen Natur des Künstlers sind zur Beurteilung der Entwicklung der Kunst sicher ebenso maßgebend, wie die Physik. Man muß bedenken, daß die Kunst ebenso den Weg der Natur der Töne, wie den der Natur des Menschen gegangen ist; daß sie ein Ausgleich ist zwischen diesen beiden Faktoren, Anpassungsversuche des einen an den anderen. Und da der Ton, das unbe-

lebte Material, sich nicht anpaßt, sollten wir es tun, bequemen uns aber manchenmal nur schwer dazu. Überschätzen daher oft, wenn wir's getan haben, unsere Leistung und unterschätzen diejenigen, die den vorherigen, vielleicht ebenso großen und ebenso schwierigen Schritt getan haben.

So wird es wohl auch hier gewesen sein. Gesellt sich der Freude über die Errungenschaft der Zwang der Zunft, so kann das Kind dieser Ehe nur die Orthodoxie sein. Die Orthodoxie, die es nicht mehr notwendig hat, durchzusetzen, was neu errungen, findet ihre Aufgabe darin, es durch Übertreibung festzuhalten. Denkt zwar alles aus, was ihre Voraussetzungen ergeben; aber durch ihre Übertreibung führt sie nicht nur zu Irrtümern, sondern errichtet auch ein Bollwerk gegen jede neue Errungenschaft. Und so kann man sich wohl vorstellen, wie aus den Sätzen: „Es ist nicht mehr notwendig, bloß in Oktaven und Quinten zu komponieren“, „man kann zu Oktaven und Quinten auch Terzen dazu setzen“, „man kann statt der parallelen Bewegung auch die Gegen- oder Seitenbewegung verwenden“, die Sätze wurden: „Es ist schlecht, in Oktaven und Quinten zu komponieren“, „man muß zur Oktav und Quint die Terz dazu setzen“, „Gegen- und Seitenbewegung sind besser als parallele Bewegung“. Bedenkt man nun, daß solche Überlegungen als Regeln gegeben und hingenommen wurden, als Regeln, deren Übertretung mit dem Interdikt belegt war, so begreift man, daß leicht der Ursprung vergessen werden konnte. Daß man es leicht vergessen konnte, daß Oktaven und Quinten nicht an sich schlecht, sondern im Gegenteil an sich gut waren; daß man sie nur für veraltet gefunden hatte, für primitiv, für relativ kunstlos. Daß aber kein physikalischer oder ästhetischer Grund vorlag, sich ihrer nicht gelegentlich wieder zu bedienen. Und bedenkt man nun, daß diese Regeln in der Form des „Du darfst nicht...“ Jahrhunderte hindurch weiter verbreitet wurden, so wird es klar, daß das Ohr den einmal schon gefundenen Wohlklang vergaß und seine Verwendung Anstoß erregte, durch das Befremdende, das Neues immer an sich hat. Ich meine: da das Fortschreiten in parallelen Oktaven und Quinten durch Jahrhunderte nicht geübt wurde, war das Ohr darauf eingestellt, das gelegentliche Vorkommen solcher Verbindungen für neu, für befremdend zu halten; während das Umgekehrte wahr ist. Es war alt, aber nur vergessen. Und so ist es kein Beweis gegen die hier mitgeteilte Anschauung, wenn ein Musiker sagt: „Ja ich bemerke aber doch diese Quinten, sie fallen mir auf, und ich finde, sie klingen unangenehm“; denn das Neue fällt eben immer auf, und man findet, daß es unangenehm klingt, obwohl es nicht so ist.

Und nun gar die verdeckten Oktaven und Quinten. Die erklären sich ganz einfach aus der Orthodoxie: um nur ja keine offenen Oktaven und Quinten zu schreiben, vermied man den parallelen Schritt in diese

vollkommenen Konsonanzen überhaupt. Jeder Versuch, verdeckte Parallelen anders zu rechtfertigen, ist hinfällig. Nicht bloß aus dem Grunde, weil selbst die offenen nicht schlecht klingen, sondern vor allem deshalb, weil dieses Gesetz überhaupt nur ein Scheinleben in den Lehrbüchern geführt hat, in der Praxis aber, das heißt in den Meisterwerken, fast nur übertreten wurde.

Wie soll sich nun der Schüler zu dieser Frage stellen? Ich will mich diesmal etwas ausführlicher damit befassen, weil ich die Absicht habe, später auf diese allgemeine Erörterung, ohne sie jedesmal wieder auszuführen, bloß hinzuweisen. Man könnte die Frage aufwerfen: wenn also Oktaven- und Quintenparallelen nicht schlecht sind, warum soll sie dann der Schüler nicht schreiben dürfen? Meine Antwort ist diese: der Schüler wird sie schreiben dürfen, aber erst in einem späteren Stadium. Die Lehre soll durch die Entwicklung führen. Täte sie das nicht und gäbe unbegründet Endresultate in Form von Regeln, so könnte die Petrifizierung der ihrer Wurzeln beraubten Erkenntnisresultate zu Irrtümern führen, ähnlich denen, die ich eben entlarvt habe. Und wie sie durch ihre zu feste Formulierung die Weiterentwicklung zu beengen imstande ist, störte sie auch den Rückblick in die Vergangenheit und machte vieles unverständlich, was einmal lebendig war. Ich bin aus einem ähnlichen Grund eigentlich kein Freund der neuen Orthographie, obwohl ich den praktischen Vorteil der Kürze sehr wohl einsehe und sehr wohl begreife, daß das Bestreben, durch die Schrift nur das auszudrücken, was wirklich klingt, einigermaßen berechtigt ist. Aber ich finde es doch bedenklich, jene Zeichen, die oft Rudimente ehemaliger Silben darstellen, so schonungslos auszumerzen. Es geht dadurch oft die Möglichkeit verloren, sich des Wurzelwortes zu besinnen, wenn man der wahren, der ursprünglichen Bedeutung eines Ausdrucks nachgehen will; und es entsteht die Gefahr, daß unsere Schrift zu arm wird an solchen Anhaltspunkten, die jedem Wegweiser zum Ursprung sein könnten; schließlich werden ihn nur mehr die Historiker wissen, und dann wird er aus dem lebendigen Bewußtsein aller entschwunden sein. Ginge die Harmonielehre ähnlich rücksichtslos vor, so blieben uns viele Stimmführungsprobleme in den älteren Meisterwerken unverständlich. Und noch Eins. Bei der so oft notwendigen Bearbeitung älterer Meisterwerke, deren Harmonie nur durch bezifferte Bässe ausgedrückt ist, und die wir uns desto näher bringen, je stillechter die Wiederherstellung ist, müßte die Anwendung unangemessener Stimmführungsmittel unbedingt zu einer Inkongruenz zwischen Inhalt und Ausführungsform führen, die feine Sinne beleidigte. Eine solche Inkongruenz entstünde auch, wenn der Schüler seine Aufgaben ohne Berücksichtigung dieser Verbote lösen wollte. Allerdings, wenn Einer eine Harmonielehre

verfaßte, die nur dem harmonischen Geschmack von uns Allermodernsten Ausdruck gäbe, als erlaubt hinsetzte, was wir tun, als verboten, was wir unterlassen; dann könnten ja alle diese Betrachtungen entfallen. Wir sind ja heute schon so weit, zwischen Konsonanzen und Dissonanzen keinen Unterschied mehr zu machen. Oder höchstens den, daß wir Konsonanzen weniger gern verwenden. Was möglicherweise nur eine Reaktion auf die vorhergegangenen Epochen der Konsonanz ist; eine Übertreibung vielleicht. Daraus aber den Schluß zu ziehen: Konsonanzen sind verboten, weil sie in den Werken dieses oder jenes Komponisten nicht mehr vorkommen, würde zu ähnlichen Irrtümern führen, wie das Quintenverbot unserer Vorgänger. Ich für meine Person könnte ja ruhig einem Schüler sagen: jeder Zusammenklang, jede Fortschreitung ist möglich. Ich fühle aber bereits heute, daß es auch hier gewisse Bedingungen gibt, von denen es abhängt, ob ich diese oder jene Dissonanz verwende. Wir haben heute noch nicht genug Abstand von den Ereignissen unseres Tages, als daß wir bereits deren Gesetze erkennen könnten. Uns drängt sich vielleicht noch zu viel Unwesentliches in den Vordergrund, Wesentliches verdeckend. Stehe ich mitten auf der Bergwiese, so sehe ich jeden Grashalm; aber das ist wertlos für mich, wenn ich etwa den Weg zur Bergspitze suche. Wenn ich aber in einiger Entfernung stehe, entgehen mir die Grashalme, dafür aber sehe ich wahrscheinlich den Weg. Ich habe die Vermutung, der Weg, selbst dieser Weg, werde sich irgendwie logisch angliedern lassen an das früher zurückgelegte Teilstück. Ich glaube, man wird in der Harmonik von uns Allermodernsten schließlich und endlich dieselben Gesetze erkennen können, wie in der Harmonik der Alten. Nur entsprechend ausgeweitet, allgemeiner gefaßt. Darum scheint es für mich von hoher Bedeutung, die Erkenntnisse der Älteren zu konservieren; denn gerade aus ihnen wird hervorgehen, so hoffe ich, wie richtig der Weg ist, auf dem wir suchen. Und dann: mit demselben Recht, mit dem ich das Quintenverbot für die Schüler schon im Anfangsstadium aufhöbe, könnte ich auch absehen von allen jenen Anweisungen, die die Dissonanzbehandlung, die Tonalität, die Modulation usw. bezwecken. Auch die sind ja heute bis zu einem gewissen Grade überholt. Doch hier wie dort darf nicht übersehen werden, daß es gerade nur die kleine Schar der Jüngsten ist, die so weit geht. Fast alle großen Meister unserer Zeit — Mahler, Strauß, Reger, Pfitzner — stehen beispielsweise noch größtenteils auf dem Boden der Tonalität. Man könnte einer Lehre, die nur das Ziel einer vorläufig noch kleinen Gruppe verfißt, wäre sie auch noch so streng logisch aufgebaut, nicht mit Unrecht den Vorwurf machen, sie sei partiell, subjektiv. Und gerade was ich zu geben beabsichtige, ist eine Lehre, die, trotzdem sie objektiv ist, oder vielmehr eben deshalb, zu jenen Resultaten gelangt, die von der Gruppe, die ähnlich

denkt wie ich, für richtig gefunden werden. Gerade das zu zeigen, daß man zu diesen Resultaten gelangen muß, ist mein Ziel.

Der Schüler möge also ruhig den Weg gehen, den die Entwicklung gegangen ist. Lernt er Harmonielehre nur aus Interesse für die Kunstwerke, will er dadurch nur besseres Verständnis für die Meisterwerke gewinnen, dann ist es für ihn ja belanglos, ob er die kurze Zeit über, die er sich mit der Hervorbringung musikalischer Gebilde selbst befaßt, moderne oder unmoderne Übungsbeispiele anfertigt. Aber von Belang für ihn mag es sein, daß ihn eine Lehre dahin führt, auch Hervorbringungen Jüngerer als notwendige Ergebnisse der Schönheitsentwicklung anzusehen, die das Ohr der Älteren verpönt. Und das wird ihm werden! Ist er aber Komponist, dann sollte er ruhig warten, wohin ihn seine Entwicklung, seine Natur drängen wird; und sollte nicht wünschen, Dinge zu schreiben, deren Verantwortung man nur mit dem Einsatz einer vollen Persönlichkeit zu übernehmen vermag. Dinge, die Künstler fast widerwillig dem Zwange ihrer Entwicklung gehorchend geschrieben haben, aber nicht aus dem hemmungsarmen Mutwillen formunsicherer Voraussetzungslosigkeit.

Der Schüler wird also offene Oktaven- und Quintenparallelen so lange gänzlich zu vermeiden haben, als er es nötig hat, von der Lehre geführt zu werden. Wird sie aber verwenden dürfen, sobald Neigung, Geschmack und Kunstverstand ihn in die Lage setzen, dafür mit seiner Person einzutreten. Verdeckte Oktaven-Parallelen wird er mit Ausnahme einiger weniger Fälle, die gelegentlich erörtert werden, ruhig schreiben dürfen. Verdeckte Quinten-Parallelen dagegen unbedingt und immer.

