

## Stadien harmonischer Sinnerfüllung

VON HERMANN STEPHANI, MARBURG/LAHN

Nicht zufällig hegen Musiker ein schwer zu überwindendes Vorurteil gegen die Theorie aller Kunst als gegen eine tote und — wie auf Musikschulen, in Lehrbüchern nur allzu oft erlebt — in der Tat abtötende Wissenschaft. Und doch dürften Tieferblickende sich kaum einer ergiebigeren Aufgabe gegenüber sehen als theoretischem Erforschen von Kunsterscheinungen; gleicherweise aus der Tiefe unterbewußten Fühlens wie aus der Helle denkgesetzlichen Erkennens gilt es, Sinn- und Wertgehalt ins Licht des Bewußtseins zu heben. Der Wissenschaftler, der sein Urteil auf intuitive Schau zu gründen vermag, darf sich hier bevorzugt aufgerufen wissen. Auch eröffnen sich nicht leicht einer Wissenschaft aufschlußreichere Ausblicke als auf dem Gebiete der Theorie der Musik. Geht es doch gerade hier um Erschließung eines organisch Gewordenen wie eines organisch Werdenden, im Dienste sowohl Schaffender als auch Nachschaffender und um reines Erkennen Bemühter. Ihnen werden Wesensschau und Wesensverwirklichung immer unabweislicher zum eigentlichen Blickpunkt für theoretische Kunst-Ergründung wie für praktische Kunsterziehung.

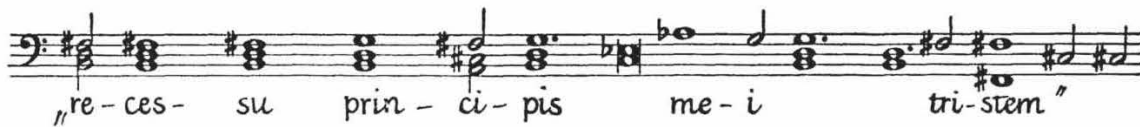
Nicht ohne Verwunderung mag man da aus Max Regers *Beiträgen zur Modulationslehre* (1903) vernehmen: „Unter Akkord der Neapolitanischen Sexte verstehe ich die Moll-Unterdominante einer Dur- oder Moll-Tonart mit dem frei eintretenden Vorhalt der kleinen Sexte vor der Quinte . . . Neapolitanisch nenne ich diesen Akkord deshalb, weil A. Scarlatti in Neapel diese Art der Unterdominante zuerst bewußt anwendete.“

Seltsam, daß Reger, der diesen Akkord so überzeugend und wirkungstief zu gebrauchen weiß, in seiner Erklärung, statt vom Sinngehalt, von der seelischen Funktion auszugehen, den Akkord als vorhaltmäßiges Leitton-Wechselklang-Gebilde deutet. Auf diesen Irrtum hat schon Robert Handke (*Bach-Jahrbuch* 1919) aufmerksam gemacht. Noch verwunderlicher ist, daß ein schöpferischer Genius die ihm tief vertraute Gemütswirkung dieses Akkordes dem Ziele modulatorischer Behendigkeit aufopfert: in nicht weniger als 75 Beispielen von erstaunlicher Knappheit und Gelenkigkeit, aber auch vielfach von erheblicher Gewaltsamkeit vernutzt er den „Neapolitaner“ als hochgezüchtetes, technisches Lehrmittel.

Nicht einmal der Name des Akkordes und seine Herleitung vom Beginn des 18. Jahrhunderts bestehen dabei zu Recht. Schon 1650 ruft die Tochter des Jephtha in Carissimis Oratorium aus: „*In interitu virginis lacrimate!*“



Ja, bereits 1555 (nach Leichtentritt) oder 1561 (nach Riemann) verwendet Cyprian de Rore bei dem Worte „*tristem*“ eine sich verkettende Wiederholung dieses Gebildes.



Welcher Affekt, welcher Vorstellungsgehalt mögen dem Akkord solche seelische Funktion aufgeprägt, ihm seine Färbung unverlierbar zu eigen gegeben haben?

In ihren beiden Tetrachorden nimmt die jonische Leiter einen solchen Aufschwung, daß sie nach zwei bzw. drei Ganztönen bereits dicht am Ziel ist, nur durch einen Halbton noch von ihm getrennt. Daher ihre zielbewußte, zugleich aber auch allzu problemfrei, fast banal, ja leichtfertig wirkende Haltung. Genau umgekehrt verhält es sich mit ihrem Gegenbild, der abwärts gerichteten phrygischen Leiter des Mittelalters. Hier ist die Schwerkraft der abwärtsschreitenden Ganztöne so niederzwingend, daß beide Tetrachorde,  $e' d' c' h$  und  $a g f e$ , in Halbtondichte auf ihre unteren Grenztöne  $h$  und  $e$  aufprallen; auf  $h a g f$  lastet sogar das diatonisch überhaupt erreichbare Höchstmaß der Schwergewichte dreier großer Sekunden. Daher der unverkennbar starke Verzichtcharakter ihres Abwärts-Schreitens. Aber selbst beim Aufwärts-Schreiten der phrygischen Leiter ist der Charakter einer Problem- und Verantwortungsbelastung eindringlich. Die Griechen empfanden aus dieser von ihnen als dorisch bezeichneten Leiter Strenge, erhabene Würde, andererseits wiederum mannhaft-zorniges, ungestüm-gewaltsames Wesen.

Wir sollten uns daher entschließen, statt vom „neapolitanischen“ lieber vom Akkord der phrygischen Sekund zu sprechen. Wir gewännen dadurch zugleich auch die Erkenntnis seiner drei Hauptanwendungsgebiete. Denn nicht nur um den „traurigen Akkord“, von dem Theodor Veidl im Aprilheft 1937 der „Musik“ spricht, handelt es sich hier, den er mit Recht als Moll-Unterdominant-Vertreter, als potenzierten Mollakkord, als Unterdominant-Verdunkelung bezeichnet. Der edlen, das unterdominantische Moll an Gemütswirkung weit überbietenden Resignation, wie sie die Abwärtsbewegung der phrygischen Leiter spiegelt, steht der sich aus ihrer Aufwärts-Bewegung ergebende Charakter einer Stauung gegenüber, eines kraftgeballten Sich-Aufbäumens, das sich der Hemmungslosigkeit eines in Oberquintbereiche sich ergießenden Dur-Tonstromes entgegenzustemmen scheint.

Vergegenwärtigen wir uns die doppelte Wesensart, die den Akkord der phrygischen Sekund auszeichnet, und zwar

1. den sich ins Untermediantische potenziierenden Unterdominant-Charakter mit der ungemein verinnerlichenden Gemütswirkung, wie sie sich aus der abwärts gleitenden phrygischen Leiter ergibt. Hierher gehören, außer obigen Beispielen, Bachs „Es ist zur Schlange worden“ in der *Matthäus-Passion*, der zweite Akkord aus dem *Kyrie II* und der 2. Takt im *Agnus Dei* der *h-moll-Messe*, ferner Takt 62 bis 66 der *Finale-Durchführung* in Mozarts *g-moll-Sinfonie* von 1788, Takt 5 bis 7 des *Finales* vom *Klavier-Konzert c-moll* (KV 491), aus der *Zauberflöte* „das tief betrübte Mutterherz zu trösten“ und „so wird Ruh im Tode sein“, dann Takt 3 und 21 aus Beethovens *Klaviersonate op. 27 II*, *Adagio*, Takt 11 und 13 aus Schuberts *Wegweiser*, das *Andante religioso* (leise Posaunen) von Liszts *Bergsymphonie*, des Wanderers resignierendes „Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen“ in Wagners *Siegfried* (leise Posaunen), die *Choral-Episode* im *Finale* von Bruckners *V. Sym-*

phonie (Originalfassung Partitur S. 130), Hugo Wolfs „Rosenzeit, wie schnell vorbei“, das Largo in Regers *Suite im Alten Stil*, op. 93, wie sein *Grablied* aus op. 137 und Pfitzners Nachspiel zur *Rose vom Liebesgarten*.



Eine besonders starke Eindunkelung erfährt der potenzierte Unterdominant-Charakter der phrygischen Sekund durch deren vorangehenden Mollklang in Schuberts „*Du liebst, du liebst mich nicht*“.

2a. Zu unseres Akkordes Fähigkeit, vertiefte Innerlichkeit zu spiegeln, gesellt sich nun seine weitere Eignung, Ausdruck eines sich Aufreckens zu potenziertem Unterdominanzgewalt  $(3:2)^x$  zu werden, gewonnen aus der aufsteigenden phrygischen Leiter; hier wird ein Wille spürbar, dem Strom oberdominanzhaften Geschehens  $(2:3)^x$  Einhalt zu gebieten. Stehen sich doch, um die Tonika herum gruppiert, Unterdominanzbereich (mit der Verhaltenheit seines Quintschritt-Charakters in Potenzierungen von  $3:2$ ) und Oberdominanzbereich (mit der Mannigfaltigkeit seines Quintschritt-Charakters in Potenzierungen von  $2:3$ ) gegenüber<sup>1</sup>; und zwar erreicht der Hochbarock, insbesondere Bach, ein annähernd gleichgewichtiges Ausbalancieren von Ober- und Unterdominanz-Harmonien. Hierher gehören das 14. Achtel im ersten Kyrie-Thema von Bachs h-moll-Messe, aus seinen Orgelwerken der 9.—7.-letzte Takt der Tokkata in F, der 8.-letzte aus der c-moll-Passacaglia, Takt 19—20, 91—92, 138—139 des Orgelpräludiums c-moll<sup>2</sup> u. a. m.; es treten hinzu aus Mozarts *Zauberflöte* „*Wahnsinn tobt ihr im Gehirne, Selbstmord steht auf ihrer Stirne!*“, wo im Ausbruch des Entsetzens mit der potenzierten Unterdominanz der Widerstand des tiefsten Inneren aufgeboten wird, Takt 33 des Finales von Beethovens Klaviersonate op. 27 II, der 25.—24.-letzte Takt im Presto-Finale seiner *Sonata Appassionata*, der Final-Eingang von Schuberts Oktett, das 1. Thema im Finale von Bruckners V. Symphonie, die Choral-Episode<sup>3</sup>, ferner Takt 19—24 seiner *Neunten* (mit erweiterter Potenzierung der Unterdominanzwirkung).

2b. Zu dieser Wirkungsmöglichkeit der aufsteigenden phrygischen Sekund fügt sich noch eine weitere, wiewohl seltenere. Ein kleiner Sekundschritt schneidet aus dem Quintenkreis ein Segment heraus, das von nicht weniger als fünf abwärtsführenden Quintschritten abgesteckt wird; so vermittelt der Akkord der phrygischen Sekund, durch bloßen Halbtonschritt aufwärts, der jeweiligen Tonika ein Entrücktwerden in eine sehr weit entfernte Tonart, etwa in der Des-dur-Episode im 21.—11.-letzten Takte des Finales von Beethovens c-moll-Klaviersonate, op. 10 I, im Adagio von op. 106: Takt 14—16, 22—24, 100—102, 108—110, 170—172, und mit jenen vier Es-dur-Takten: „*über Sternen muß er wohnen*“ des Finales der 9. Sinfonie, bevor der Meister über den sternflimmernden VII<sup>o</sup>-Akkord *e g b cis'* auf Oberdominanzgrund sich zur Erde zurückfindet, in den Menschheitsjubiläum des Tonika-Klanges D.

\*

Der Akkord der phrygischen Sekund kennzeichnet sich durch seinen Leittonschritt nach unten. In dem Augenblick, da er gleichzeitig noch mit einem Leittonschritt nach oben ausgestattet wird, entsteht nun ein Gebilde, für das ich den Namen *drei- bzw. vierfacher Leittonklang* in Vorschlag bringen möchte. Es

<sup>1</sup> Vgl. Theodor Lipps, *Grundtatsachen des Seelenlebens*, 1883, S. 238—273.

<sup>2</sup> Peters II. Band.

<sup>3</sup> Original-Partitur, S. 148.

erfährt nämlich dadurch die Wirkung unseres Akkordes im Sinne sowohl des Verzichtcharakters von Abschnitt 1, wie eines Sich-Aufreckens im Sinne von Abschnitt 2a eine Steigerung, indem die phrygische Sekund, sagen wir  $c-des$ , mit dem Zusatz ihrer VI' ( $des-h$ ) aufwärts oder III° ( $des-H$ ) abwärts auftritt, so daß ein Leitton zu  $c'$  bzw.  $c$  auch von unten her gewonnen wird. Der Akkord der bisher so genannten „Neapolitanischen Sext“  $f as des'$  erhält hier also vom Baßton  $f$  aus eine zusätzliche V° abwärts:  $H$ , oder eine IV' aufwärts:  $h$ . Drei- bzw. vierfachen Leittonklang schlage ich vor, dieses Gebilde zu nennen; denn drei seiner bzw. seine sämtlichen vier Bestandteile,  $des$  wie  $as$  (bzw.  $gis$ ) wie  $h$  (bzw.  $H$ ), dazu häufig auch  $f$  oder  $f'$  streben nach Auflösung. Eine dreifache Auflösung findet statt nach  $f a c'$  oder  $c a c' f'$ , eine vierfache nach  $c e g c'$  oder  $c g c' e'$ , sei es unmittelbar, sei es unter Verzögerung durch zwischengeschobene Klänge. Jene Steigerung nun wirkt sich in zwiefacher und zwar in entgegengesetzter Richtung aus:

a) Fließt die Quelle unseres Akkords aus der absteigenden phrygischen Leiter, so wirkt jener Zusatz von VI' bzw. III° zerkleinernd, wie im letzten „*passus et sepultus est*“ der  $h$ -moll-Messe von Bach; er wirkt beklemmend, macht erschauern in „*Und Todesstille herrscht umher*“ vor Ausbruch des Gewitters in Haydns *Jahreszeiten*, in „*in remissionem peccatorum*“ und „*judicare vivos et mortuos*“ von Beethovens C-dur-Messe oder im „*Crucifixus etiam pro nobis*“ seiner *Missa solennis*.

b) Fließt die Quelle aber aus der aufsteigenden phrygischen Leiter, so erfährt diese eine Verschärfung ihrer in Abschnitt 2a geschilderten Wirkung. Der nun nicht mehr „*traurige Akkord*“ wird zu einem befreienden, wie auf dem Höhepunkt im Adagio von Bruckners VII. Sinfonie, wo im 43.-letzten Takte der einzige Triangelschlag der Sinfonie erklingt, oder er wird zu einem aufbegehrenden, trotzigem und kann zu einem Ausbruch heller Verzweiflung führen, wie in Glucks *Alceste* Admets: „*Soll's Liebe sein?*“ oder in Paminas „*Und dein Fluch verfolgt mich!*“ aus Mozarts *Zauberflöte*, oder in „*Rührt nichts mehr deinen Tigersinn?*“, „*Ist ihn zu töten deine Pflicht?*“, „*Was kann fürchterlicher sein*“ in Beethovens *Fidelio*, oder in Schuberts *Doppelgänger*: „*Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt!*“ Damit aber nimmt er bereits viel von der sprengenden Gewalt voraus, die einem weiteren Akkord eigen ist, dem wir uns jetzt zuwenden wollen.

Wir sprachen von der Gegenwirkung, die der (potenzierte) Unterdominantbezirk  $(3:2)^x$  mit der Verhaltenheit seiner Gemütseinstellung gegen den der (potenzierten) Oberdominant  $(2:3)^x$  mit seinem entfaltungsfreudigen Drängen ausübt. Diese Gegenspannung kann zu solcher Heftigkeit gesteigert werden, daß beide Bezirke sich ineinander verklammern, ja verbeißen: die Prim und Terz der Oberdominant mit der Terz und Prim der phrygischen Sekund, in  $e$ -moll also  $h dis'$  mit  $a$  und  $f$ . Dann entsteht ein Gebilde, das den vom Quintenzirkel umschlossenen Raum aufreißt nicht nur bis zu fünf, sondern bis zu sechs Quintschritten und damit bis hin zu den Peripherie-Gegenpolen der Quintenuhr: Es entsteht der sogenannte enharmonische Akkord.

Verhüte der Himmel, daß, wie auf der Modulations-Rutschbahn des „*Neapolitaners*“, so auch hier pädagogische Beflissenheit dem Modulationsfieber zum Opfer fiel und nunmehr auch den letzten Rest tonaler Einheit einer galoppierenden Schwindsucht preisgäbe, indem der stärkste, harmonischer Deutung noch zugängliche, im Quintenzirkel noch darstellbare Konfliktgehalt als bloßes mechanisches Mittel zum Zweck modulatorischer Gelenkigkeit in den Rachen einer unersättlichen Experimentierfreude geworfen würde: läßt seine Eignung die Versuchung

hierzu doch nur allzu groß erscheinen! Über das Verhältnis von Gewinn und Verlust aber in Fragen äußerer Technisierung auf Kosten innerer Erlebnistiefe wird man wohl auch hier zu sehr eindeutigen Entscheidungen durchstoßen.

Wir gehen also nicht vom Erscheinungsbild, vom äußeren Tatbestand alterierter Klänge aus, sondern von der sie bewirkenden Ursache. Worum handelt es sich bei dem Begriff Enharmonik? Sagen wir kurz: Um polare Gegenspannungen. Unsere Tonauffassung wird hier zu gleichzeitiger Doppeleinstellung gezwungen, sowohl von zwei entgegengesetzten Richtungen her, als auch nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin. In polarer Gegenspannung zueinander stehen Prim und Terz der Oberdominant, etwa *h* und *dis'*, mit der Terz und Prim des Akkords der phrygischen Sekund, etwa *f* und *a*. Ineinandergeschoben zu engster Verklammerung, scheinen sie eines Ausdrucks fähig, der sich bis zur Verkrampfung zu steigern vermag.

In welcher Zieltonalität aber finden diese Spannungen ihre Lösung? Befragen wir ihre Leitttöne! *dis'* strebt nach *e'*, *f* nach *e*, *a* nach *gis*. Steht nun *h* allein aufrecht als Quint der alle Bedrängnis lösenden Zieltonalität *E*? Oder haben jene drei Leittonstrebungen die Zweifelsfreiheit seines Quintcharakters bereits so angekränkelt, ist auch dieser Charakter von Spannungen so unterwühlt, daß der Akkord *f a h dis'* mit allen seinen Umkehrungen gleichmäßig unter Strom gesetzt scheint und nun der Funke aus jedem seiner Bestandteile gezogen werden kann, auch aus *H*, das, als *ces* aufgefaßt, geneigt ist, sich seiner Leittonbedrängtheit nach der Zieltonalität *B* hin zu entlasten?

*h dis'* und *f a* sind an sich schon Vertreter von Klängen, die, über die Durchmesser-spannung des Quintenzirkels hinweg, zu den Gegenpolen *E* und *B* ausholen. Jetzt aber nötigt das *ces* dem *dis'* den Charakter einer zu *es'* umgeschalteten temperierten Terz auf, *ces* und *es'* erstreben eine Auflösung nach abwärts, *a* eine solche nach aufwärts, und zu obiger Zieltonalität *E* ist in Gegenspannung eine Zieltonalität *B* gewonnen. Mit Gegenspannungen geladene Harmonik ist es also, die die enharmonischen Gebilde durchwirkt und sie mit sprengender Gewalt lädt.

Da wir nun aber mit dem Begriff Enharmonik auch die Vorstellung ausgleichender Funktionen verbinden, nämlich die Vorstellung einer Umdeutung oder Verwechslung scheinbar identischer, nur um 20 Millioktaven, d. i. um 1 : 9,444 eines großen, um 1 : 8,444 eines kleinen Ganztons sich unterscheidender Werte, so habe ich bei der Wiener Beethoven-Zentennarfeier im März 1927<sup>4</sup> vorgeschlagen, für die Aktivität polar gerichteter Leitton-Spannkräfte das Wort „polare Harmonik“ einzuführen, vielleicht wäre noch besser zu sagen: „Gegenpolare Harmonik“. Berührt habe ich diesen Problemkreis 1923 im *Charakter der Tonarten* (S. 108 ff.) und in *Zur Psychologie des musikalischen Hörens* mit dem Untertitel *Hören wir naturrein — quintengestimmt — temperiert? Erfüllt sich der Sinn der Musik tonal — freitonal — atonal?* S. 13 (Regensburg 1956). Es ringt nämlich innerhalb der Spannungen etwa des Akkordes

$$\begin{array}{c} h \ f \ a' \ dis'' \\ ces' \ f' \ a' \ es'' \end{array}$$

<sup>4</sup> Vgl. Kongreßbericht.

eine Zieltonalität E mit einer Zieltonalität B um den Sieg, und zwar sind die Triebkräfte beider im Verfolgen entgegengesetzter Richtungen so stark, daß der Akkord auseinandergedrückt wird bis zu den weitesten im Quintenzirkel überhaupt möglichen Entfernungen, E und B (*Ais*), A und Es (*Dis*), G und Des (*Cis*), C und Ges (*Fis*), F und H (*Ces*), D und As (*Gis*).

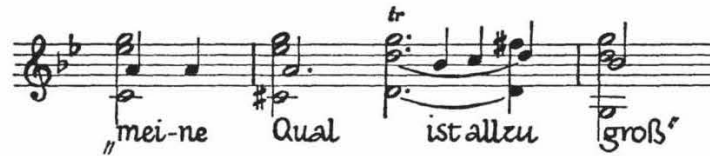
Diese Doppeleinstellung nach jeweiligen Gegenpolen hin kommt nun nicht etwa erst durch Enharmonik zustande, ermöglicht wird sie bereits durch den vierfachen Leittonklang, wenn wir nämlich jene VI' (*des'-h'*) bzw. III° (*des-H*), also die VI' vom Baßton *f* des sog. neapolitanischen Sextakkordes *f as des'* enharmonisch umdeuten in eine kleine VII (*des - ces*) bzw. eine große II (*ces - des*), den Akkord *des f as h* also in *des f as ces'*. Dann aber löst sich der Krampf, die Strebegewalten nach *c e g c'* hin erlöschen, und was übrig bleibt, ist nichts als ein mild in sich verschmelzender Dominantseptakkord *des f as ces'*. Wir hätten zwar bis zu Ges-dur, in das sich dieser Dominantseptakkord aufzulösen trachtet, den halben Quintenzirkel durchwandert und wären am Gegenpol Ges von C-dur angelangt, sähen uns aber um die drängenden, sprengenden Energien der polaren Gegenspannung von E und B (*Ais*), A und Es (*Dis*), D und As (*Gis*), G und Des (*Cis*), C und Ges (*Fis*), F und H (*Ces*) betrogen: um die Fruchtbarmachung dieser Gegenspannungen und um eine Auswertung ihres seelischen Konfliktgehaltes.

Nicht so im Kraftfeld gegenpolarer Harmonik. Hier kommen die feindlichen Mächte zu denkbar heftigem Austrag ihrer Gegensätze, der harmonischer Deutung überhaupt zugänglich werden kann. Außergewöhnliche Spannungen haben solche Verstrickungen zur Folge. Eine Tragödie unerfüllbaren Sehns (Tristan und Isolde) wird ihr Schauplatz sein. Der Konfliktgehalt in Beethovens *Fidelio* ermöglicht weitere Funde; „Für hohen Lohn kann Liebe auch schon hohe Leiden tragen“, „Wie macht seine Liebe mir bang!“ Hier erscheint gegenpolare Harmonik als angemessenes Substrat. An Schuberts schier unerschöpflichen harmonischen Brunnen braucht kaum erinnert zu werden: „Und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt!“ im *Doppelgänger*, „Gott ist es, den Ihr preist“ im 10. und 9.-letzten Takt von *Dem Unendlichen*, „Die Sorge lastet schwer“ in „Die Liebe hat gelogen“, „Und immer fragt der Seufzer: wo?“ im *Wanderer*. Greifen wir weiter in die Vergangenheit zurück, so treffen wir auf die wehen Sforzato-Klagen über des Winters Bitterkeit in Haydns *Jahreszeiten*, Takt 17 und 18 von Nr. 32, sodann auf Händels „Yet on this maxim still obey“ beim Höhepunkt des tragischen Konflikts in *Jephtha*.



auf „Dein betrübtes Aug' ergötzen“ in Bachs Kantate *Wachet auf* auf Erlebachs „*Meine Qual ist allzugroß*“<sup>5</sup> (bereits 1694).

<sup>5</sup> DDT Bd. 46/47, S. 146.



Daß gegenpolare Harmonik aber auch schon 1650 in Carissimis *Jephtha* erscheint bei „*Quid poterit te, moritura filia, consolari?*“



sowie in Hammerschmidts Motette „*Siehe, der Gerechte kommt*“ von 1642, wird vielleicht einigem Erstaunen begegnen, noch mehr in Gesualdo da Venosas Madrigal „*Ancor per amar te*“ das doppelte Aufklingen solcher Harmonik 1611, beim zweiten Male wie in Beispiel 6. Sein Zeitgenosse Doni beklagt sich zwar, daß bei Gesualdo „*diversarum harmoniarum voces mixtim confuseque assumuntur*“, sowie über die „*intervalla peregrina, insolita ac dysekphoneta*.“ Donis Urteil „*ipsaeque harmoniae perturbatae sunt*“ fügt Ambros, der im 4. Band seiner *Geschichte der Musik* (1878) diese Noten mit Donis Glosse zum Abdruck bringt, hinzu: „*Was hilft es dem Tonsetzer, dieses Wundertier gefangen zu haben? Es fehlt ihm das richtige Verständnis der Deutung*“. Auch Hans Engel spricht<sup>6</sup> von „*Gesualdo, der förmlich im Lustgarten der Chromatik herumtaumelt*“ (Marenzios *Madrigale*). Man erwäge die harmonische Treffsicherheit bei der Schilderung des seelischen Zustandes von „*Morrò dunque tacendo*“, oder in „*moro lasso al mio duolo*“, und man wird nicht zweifeln, daß ein um Jahrhunderte blitzartig vorausleuchtender Genius hier den Sinn der Worte bis auf ihren letzten Kern hin erfaßt und erschlossen hat, trotz vielfacher sonstiger Noch-Nicht-Erfüllung harmonischer Logik.

Gegenpolar-harmonische Gebilde entstehen also durch gewaltsames Ineinanderpressen zu- oder auseinanderstrebender Leittonspannkkräfte auf Grund von seelischem Konfliktgehalt bis hin zu Gegenpolen auf der Peripherie des Quintenzirkels: innere Problemschwere, Seelisch-Zwiespältiges spiegeln sich da in krampfhaften harmonischen Ballungen. In der Instrumentalmusik dient gegenpolare Harmonik der Spannungssteigerung, Satzglieder ineinander zu vernieten oder ihren Ablauf zu stauen; gelegentlich macht sie den krisenhaften Übergang von entspannendem Zwischenspiel zu verdichteter Engführung fühlbar (Bach, g-moll-Fuge im *Wohltemperierten Klavier* I). Dabei zeigt sie eine besonders hohe Eignung als Ausdrucksmittel für pathetische Empfindungen. Es ist nicht zufällig, daß Beethovens Altersstil sich ihrer nur noch sehr selten bedient; die 9. Sinfonie verzichtet auf pathoshaltige Ausdrucksverdichtung durch gegenpolare Harmonik völlig.

Im „*Akkord der Phrygischen Sekund*“, im „*drei- bzw. vierfachen Leittonklang*“, in „*gegenpolarer Harmonik*“ erringt das Einheitsstreben unserer Tonauffassung eine von

<sup>6</sup> ZfM., 1935.

Jahrhundert zu Jahrhundert größer werdende Elastizität. Fernensüchtigkeit breitet die Schwingen so weit aus, wie es innerhalb des Quintenzirkels, oder besser: der Quintenspirale, überhaupt möglich ist; liegt *his* doch, wie erwähnt, 20 Millioktaven höher als *c'*. Steigern wir ihren Ausdehnungsdrang über den Gegenpol der Peripherie des Kreisdurchmessers hinaus, etwa indem wir wie in Regers *Einsiedler*, op. 144a, die Quint des Nonenakkords chromatisch erhöhen, so gewinnen wir eine Ganztonreihe, die bereits im expressionistischen Weitungsstreben des Frühbarock, etwa in Heinrich Schütz' Motette „*Dulcissime et benignissime*“ von 1625 zwei Drittel des Oktavumfangs einer Tonart ausfüllt.



Nach drei Jahrhunderten ist es dann so weit, daß Debussy, Pfitzner und andere von Schütz' Zweidrittelstadium zu völliger Übertonalität vorzustößen vermögen, hinaus ins kosmisch Grenzenlose zu einem Enthobensein gleichsam über alle Erdschwere und Erdenbindung.

Nun bietet die abwärts gerichtete phrygische Tonleiter bewegungs- wie ausdrucks- mäßig das genaue Gegenbild zur aufwärtsgerichteten jonischen bzw. zur Dur-Tonleiter. Zwei Ganztonschritte, dort in Schwere sich senkend, *e' d' d' c'*, hier mit federn- dem Schwung aufstrebend: *c' d' d' e'*, führen bis hart ans Ziel des ihre Bewegung abschließenden Halbtons *c' h* bzw. *e' f'*. Drei Ganztonschritte gar, dort *h a g f*, hier *f' g' a' h'* erreichen mit noch gesteigerter Wucht die volle Spannkraft eines Tritonus. Einen solchen Tritonus erleben wir in dem Schütz-Beispiel, und zwar zu Großterz-Parallelen gesteigert: *g h — a cis' — h dis' — cis' eis'*.

Aber auch Spannkraften von vier Ganztönen werden frei und bieten sich dar als *g — a — h — cis' — dis'*, nämlich in der melodischen Moll-Tonleiter. Vertiefen wir gar noch die Aussagekraft der unteren Moll-Viertonreihe (*e fis g a*) zu einer phrygischen (*e f g a*) und verbinden sie mit ihrem jonischen Gegenbild der oberen Dur-Viertonreihe *h cis' dis' eis'*, so erhalten wir nicht weniger als fünf Ganztonschritte in unmittelbarer Folge: *f g a h cis' dis'*. So sehr wir hierbei einem Weitungsstreben Raum geben, bleiben wir gleichwohl doch im Bereich der Tonalität, ohne ihre Einheit in Frage zu stellen oder gar das Tonalitätsbewußtsein im Äther völliger Übertonalität zu verflüchtigen, wie wir eine solche im Eingang zu Regers *Eichendorff-Suite* I und III als überweltliche Gelöstheit, als restloses Enthobensein ins All erleben.

Hier aber umwittert uns nun doch das Vorgefühl einer sich vorbereitenden Tonalitätssprengung. Verlagern wir nämlich das Schwergewicht der musikalischen Sinnerfüllung vom Harmonischen aufs Polymelodische, so stoßen wir in der engen Zelle zweier gleichzeitig erklingender, sich gegeneinander bewegender Viertonreihen auf die Wurzel bitonaler Kräftegegenspannung und damit bis zu der Grundwurzel der heutigen polytonalen Beziehungswerte vor, ja, bis an die Wurzel heterophoner Bildungen überhaupt, soweit diese nicht in Kunstübungen exotischer Völker ihr Vorbild finden.



Hier liegt nichts anderes vor als ein gleichzeitiges Zusammenspannen der phrygischen Viertonreihe  $c' b a s g$  mit der jonischen  $g a h c'$  und damit das Ärgste an Konfliktgehalt, das durch gegensätzliche Sekundschriffe innerhalb einer Quart seelisch darstellbar ist: Dem Belastungsdruck, dem die phrygische Tonleiter in den beiden gleichgearteten Viertonblöcken  $c' b a s g$  und  $f e s d e c$  nachgibt, stemmen sich im Gegenschwung die jonischen Viertonreihen  $c d e f$  und  $g a h c'$  entgegen, und das nicht etwa nacheinander, sondern gleichzeitig.

Bitonale Bildungen, soweit ihnen harmonische Gegenspannungen zugrundeliegen, beginnen für das Empfinden des 20. Jahrhunderts in ihrer harmonischen Sinnerfüllung an Eindrucksstärke freilich bereits wieder nachzulassen, wie ja die jüngere Generation letzten harmonischen Differenzierungen etwa Debüssys, Max Regers, Hans Pfitzners u. a. m. kaum die gleiche Erlebnisbereitschaft entgegenzubringen geneigt scheint wie dem Selbstbehauptungsstolz der Einzelstimmen, in die heute die Hauptkräfte musikalischer Gestaltbildung eingesogen werden.

Auch hier, wo es um erstmals gewagte Ansätze zu bitonaler Linienspaltung geht, seelischer Zwangsläufigkeit und kontrapunktierender Entdeckerkühnheit entsprungen, beschränken wir uns auf sparsame Beispiele aus vier Jahrhunderten, beginnen mit Heinrich Schütz' Kennzeichnung des „*iniquitatem*“ aus seinen *Cantiones Sacrae* von 1625.



mit „O barmherziger Vater“ aus seinen kleinen *Geistlichen Konzerten* von 1636



fügen hinzu den 8.-letzten Takt aus Bachs Fuge zur Orgeltokkata in F



und entsinnen uns der Querstände des Eingangschors aus Bachs *Matthäus-Passion* bei „Den Bräutigam!“. Kaum minder eindringlich ist das tragische Ringen in Liszts *Faust-Sinfonie*<sup>7</sup> von 1857 gestaltet, wie auch das den Tonkörper bis zum Zerspringen ausweitende Atemholen beim Anfang des langsamen Satzes von Friedrich Kloses Streichquartett von 1911.

<sup>7</sup> Kleine Partitur, S. 21–25.



Bedient sich dieses noch einer aufs straffste zusammenhaltenden Tonika-Klammer, so finden wir im Beginn von Hindemiths Streichquartett von 1922 das harmonische Verklammerungsprinzip eingetauscht in ein linear-strukturelles; harmonische Sinnerfüllung weicht hier restloser Strenge kanonischer Fügung. Es geht nicht mehr um *linea contra lineam*, sondern nur noch um *linea juxta lineam*, denn zu kontrapunktischer Gegenspannung fehlt der gemeinsame harmonische, wenn auch noch so sehr erweiterte tonale Verständigungsbogen. Bedeutsam: Hindemith hat sich in seiner späteren Entwicklung praktisch wie theoretisch hiervon durchaus wieder abgewandt und strebt neuen harmonischen Werterfüllungen zu<sup>8</sup>.

So bilden denn die in Obigem aufgezeigten Sinnverwirklichungs-Stadien, innervert von dem Willen nach seelischer Vertiefung und Ausweitung, eine weithin ausschwingende Kurve, die, nach scheinbarer Erschöpfung zur letzten Jahrhundertwende, zu schöpferischen Neuentfaltungen ausholen dürfte. Dabei aber mag uns zum Bewußtsein gekommen sein: Welches Gebiet theoretischer Musikerkenntnis wir immer behandeln, wir sollten uns nicht begnügen, vom äußeren Erscheinungsbilde ihrer Bestandteile, von ihrer technischen Herleitung und Weiterführung zu sprechen. Die bewegenden Innenkräfte sind es, denen es nachzuspüren gilt, den Kräften, die sie letztlich ins Dasein riefen: dem sich im künstlerischen Organismus kundgebenden Lebens-, Wesens-, Wertgehalt.

Wohin diese bewegenden Kräfte auch führen werden, deutlich wird: Wie in der Physik die von der Antike überkommene Statik, die Wissenschaft von den Körpern allmählich ersetzt worden ist durch eine Wissenschaft von den Kräfte-Bewegungen der Materie, so ist auch in der Musik der einzelne Ton als Forschungsgegenstand ergiebig nur, insoweit er etwas vom Sinn der ihn durchwaltenden Bewegung erschließt. Atomisierung und Skelettierung gefährden auf allen Lebensgebieten, nun gar in der Kunst, nur allzuleicht das Innwerden des zugrundeliegenden Wesenskernes, dessen schöpferischer Entfaltung die Formen der Körper erst ihr Dasein verdanken. Was durch Zerlegung in Einzel- und Zusammenklänge an Erkenntnis gewonnen werden mag, es wird allzuleicht tragisch überzahlt bei pädagogischem Versagen vor der inneren Rechtfertigung ihres Daseins, vor der Erfüllung ihres Sinngehaltes. Hier nahen wir uns der gar oft dicht versponnenen, überwucherten Pforte für alle Bemühungen, Kunst zum Erlebnis zu bringen, der Pforte, an der wir etwas zu erlauschen vermeinen von dem Herzschlag wirklicher Kunst-Erkenntnis, wirklicher Kunst-Erziehung.

<sup>8</sup> Zur Psychologie des musikalischen Hörens (s. o.), S. 27.