

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Dres Schiltknecht

Zur Bedeutung von enharmonischer Äquivalenz

Einleitung: Was ist »enharmonische Äquivalenz«?

Kern meiner Ausführungen ist die Annahme, dass wir die Töne in der Musik auf der Basis der Diatonik wahrnehmen. Unser *Zwang* zur Tonauffassung findet ihren Niederschlag in der Art und Weise, wie wir Töne benennen bzw. identifizieren, d. h. indem wir Tonwerte entsprechenden Tonhöhen bzw. -orten zuordnen. Diese Zuordnung von Tonwerten erfolgt nach dem Prinzip diatonischer Verwandtschaft.

Enharmonische Äquivalenz bedeutet nun, dass der musikalische Kontext dazu zwingt, einem Tonort gleichzeitig verschiedene unterschiedliche Tonwerte zuzuordnen. Dabei geht es nicht darum, dass ein Ton sowohl *es* als auch *dis* sein *kann* oder zuerst das eine, dann das andere ist, sondern dass er zugleich *es* und *dis ist* und zugleich *nicht* ist. Dazu ein kurzes Beispiel aus dem Gehörbildungsunterricht – der geeignete Leser möge sich die Zeit nehmen, die Oberstimme innerlich aufmerksam durchzuhören:

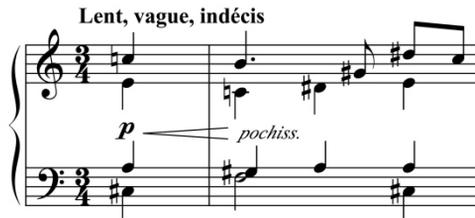


Abbildung 1: A. Skrjabin, *Prélude* op. 74 Nr. 4, Anfang.

Wenn unser Musterstudent nicht nur gute Ohren, sondern zudem einen wachen musiktheoretischen Verstand hat, wird er mit dieser Notation nicht zufrieden sein, weil er am Ende der Phrase keine übermäßige Sekunde, sondern eine kleine Terz hört. Doch wie er auch versucht, diesen Makel zu beheben, es bleibt ihm immer ein Intervall, das er, sobald er seine Aufmerksamkeit darauf lenkt, anders hört als notiert:

Dres Schiltknecht



Abbildung 2: Verschiedene Notationsmöglichkeiten der Oberstimme von A. Skrjabins *Prélude* op. 74 Nr. 4, Anfang.

Enharmonische Äquivalenz bedeutet, dass die Identität des Tones, die Einheit von Tonort und Tonwert, mit sich selbst in einem dialektischen Widerspruch steht: Ton *es* ist verschieden von Ton *dis* und zugleich identisch mit Ton *dis*. Dadurch entsteht, was Bernhard Haas die »neue, synthetische Identität« des Einzeltones nennt, denn es gilt: » $es=dis$ und $es\neq dis$ und $(es=dis) = (es\neq dis)$ (d. h. die Ungleichheit von *es* und *dis* ist gleich ihrer Gleichheit)...«¹

Halten wir fest: Enharmonische Äquivalenz konstituiert sich aus einer bestimmten Inanspruchnahme der gegebenen diatonischen Tonauffassung, d. h. die Diatonik ist in ihr dialektisch aufgehoben. Enharmonische Äquivalenz und Zwölfstufigkeit des Tonraums bedingen sich gegenseitig, denn die (theoretische) Unendlichkeit der Diatonik wird in die Endlichkeit eines geschlossenen Zwölftonraums gefasst. Es gibt nicht mehr unendlich viele, sondern nur noch zwölf Töne, aber nur deshalb, weil jeder dieser Töne gleichzeitig unendlich viele Töne ist ($dis=es=feses$ usw.).²

1. Elementare Klänge des Zwölftonraums

Gibt es elementare Klänge, deren Bedeutung für die Ausbildung enharmonisch äquivalenter Strukturen vergleichbar ist mit der Bedeutung von Dur- und Moll-Dreiklängen für die Ausbildung diatonischer Strukturen? Dazu folgendes Beispiel: Wie kann der sechstönige Schlussakkord von Arnold Schönbergs Klavierstück op. 19 Nr. 2 auf

1 Bernhard Haas, »Über Mikrotonalität und Vieltönigkeit oder: wie die Musik von Bach bis Wagner das Hören und Denken der vielen Töne beeinflusst hat«, in: *Bericht über den Mikrotonalitätskongress Stuttgart 2011*, hrsg. von Caspar Johannes Walter und Cordula Pätzoldt, i. V.; Zitat leicht abgeändert, das Originalzitat verwendet die Töne *eis* und *f*.

2 Vgl. ebd.

Zur Bedeutung von enharmonischer Äquivalenz

wenige Gerüsttöne reduziert werden, so dass der Eindruck entsteht, als wäre in diesen Gerüsttönen der Gesamtklang quasi genetisch bereits angelegt? Abbildung 3 zeigt drei verschiedene Vorschläge: die Reduktion auf einen »äußeren« Dur- und »inneren« Moll-Dreiklang (a), auf einen »unteren« und »oberen« übermäßigen Dreiklang (b) sowie auf zwei ineinander verzahnte, noch nicht näher bestimmte Dreiklänge (c), um die es im Folgenden gehen wird. Spielt man abwechselnd Schönbergs Schlussakkord und jeweils eine der drei Gerüstvarianten, so steht außer Zweifel, dass die dritte Dreiklangs-Variante dem Gesamtklang am nächsten kommt.

Schlussakkord
Schönberg op. 19/2:

mögliche Dreiklangs-Reduktionen:
a) Dur-/Moll-Dreiklang b) überm. Dreiklänge c) ??

* (PCS-Theory: 3-3-Set
nach A. Forte)

Abbildung 3: Schlussakkord von A. Schönbergs Klavierstück op. 19 Nr. 2, mögliche Dreiklangsreduktionen.

Der Frage nach elementaren Klängen enharmonischer Äquivalenz kann rein systematisch mit einer Versuchsanordnung nachgegangen werden: Wie viele Töne sind mindestens notwendig und wie müssen diese angeordnet sein, um enharmonische Äquivalenz zu suggerieren? D. h. wie müssen die Töne gesetzt werden, damit die zwischen ihnen bestehenden diatonischen Beziehungen im Widerspruch zueinander stehen? Ich nenne diesen Widerspruch der Einfachheit halber fortan »Konsonanz-Störung«.

In den nun folgenden Abbildungen wird der Zwölftonraum als Quintenkreis dargestellt. Dabei ergibt sich die diatonische Beziehung zweier Töne (und somit ihr Tonwert) im Sinne des kürzeren Weges zwischen ihnen. Ton »o« sei gesetzt als *c* (Abb. 4).

Erklingt zum *c* jeweils nur ein weiterer Ton, so ist das entstehende Intervall bis auf den Tritonus (im Sinne des kürzeren Weges) diatonisch eindeutig bestimmt, eine Konsonanz-Störung daher nicht möglich (Abb. 4a).

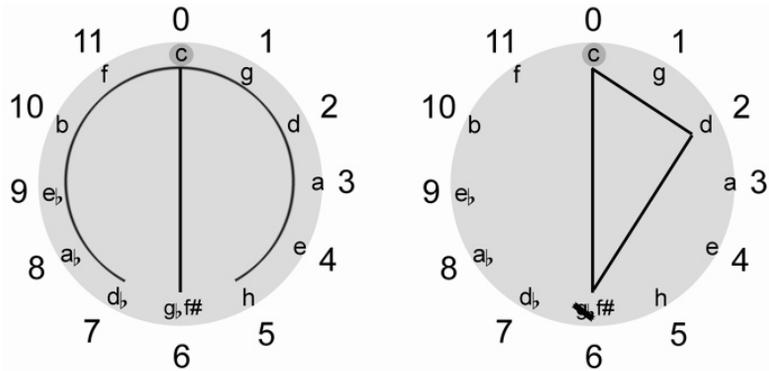


Abbildung 4a und 4b: Bestimmung von einzelnen Tonwerten, ausgehend vom Ton c.

Der Tritonus ist ein Sonderfall, auf den ich, stellvertretend für alle gleichmäßigen Oktavteilungen (überm. Dreiklang, verm. Vierklang, Ganztonleiter), kurz eingehen will: Beim Tritonus ist eine klare Zuordnung von Tonwerten zu Tonorten unmöglich, die Töne sind sozusagen neutral. Ton »6« *kann* genauso gut *fis* wie *ges* sein (s. Abb. 4a). Ob er das eine, das andere oder beides zugleich tatsächlich *ist*, kann erst entschieden werden, wenn die Gleichmäßigkeit aufgehoben und dadurch Tonabstände differenziert, also voneinander unterschieden werden können (s. Abb. 4b). Ton »6« (und somit der Tritonus zu Ton »0«) kann erst benannt werden, wenn er zu einem weiteren Ton in Beziehung gebracht wird (in unserem Beispiel zu Ton »2«, *d*). Verallgemeinert gilt, dass die Bestimmung von Tönen eine Differenzierung der Tonabstände voraussetzt. Gleichmäßige Oktavteilungen führen daher zu Ton-»Neutralität«.

Konsonanz-Störung erfordert also mindestens drei Töne. Abbildung 5 zeigt, unter welchen Voraussetzungen auch bei drei Tönen *keine* Konsonanz-Störung eintreten kann:

Zur Bedeutung von enharmonischer Äquivalenz

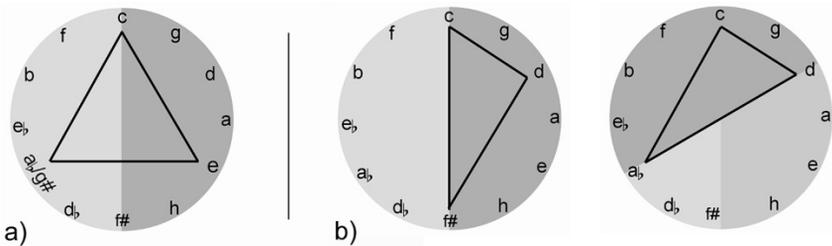


Abbildung 5: Bei gleichmäßiger Oktavteilung (a) bleiben die Töne »neutral«. Liegen die Töne innerhalb eines Halbkreises (b), bleiben die Tonbeziehungen diatonisch eindeutig.

Konsonanz-Störung bei drei Tönen tritt also nur dann ein, wenn die Töne auf dem Quintenkreis nicht gleichmäßig und nicht innerhalb eines Halbkreises angeordnet sind. Befolgen wir diese Regeln, stellen wir fest, dass es insgesamt überhaupt nur zwei Möglichkeiten gibt (Umkehrungen mit eingerechnet), drei Töne so zu setzen, damit eine Konsonanz-Störung eintritt (Abb. 6).

Das im Ton *des* spiegelsymmetrische 3-1-Set entspricht nur teilweise der zuvor erwähnten Voraussetzung der Intervall-Differenzierung. So gesehen gibt es sogar nur eine einzige mögliche Anordnung mit maximaler Intervalldifferenzierung, bei der jeder Ton mittels zwei unterschiedlich großer Abstände zu den anderen beiden Tönen bestimmt ist. Es ist dies das 3-3-Set, das ich im einleitenden Schönberg-Beispiel bereits vorgestellt habe (Abb. 3c). Es soll fortan »3-3-Klang« genannt werden. Wir können nun sagen, dass in diesem und nur diesem Klang Konsonanz-Störung und damit enharmonische Äquivalenz am prägnantesten hervortritt.

Dres Schiltknecht

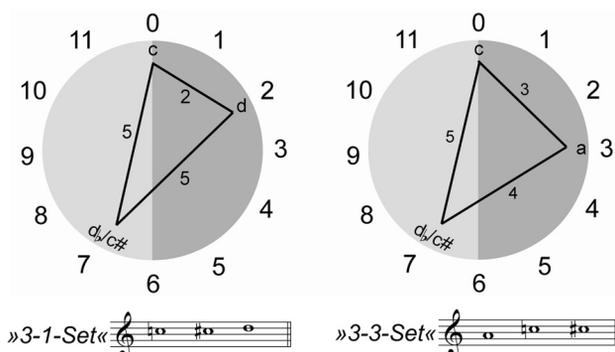


Abbildung 6: Mögliche Drei-Ton-Konstellationen, die Konsonanz-Störung verursachen. Die Zahlen im Kreisinnern entsprechen der Anzahl der Quinten zwischen zwei Tönen.³ Der Einfachheit halber wird hier die Terminologie der Pitch Class Set Theory aufgegriffen. Die Begriffe »3-1-Set« und »3-3-Set« beziehen sich auf die Set-Klassifizierungen nach Allen Forte.

2. Literaturbeispiele: Dreiklang und Atonalität

Im Folgenden wollen wir uns ausschließlich diesem 3-3-Klang zuwenden.⁴ Dabei soll aufgezeigt werden, dass die so genannte Atonalität und der hier vorgestellte 3-3-Klang sich gegenseitig bedingen: Zum einen kann das Vermeiden jeglicher Diatonik gleichgesetzt werden mit der Allgegenwärtigkeit enharmonischer Äquivalenz, also auch im musikalischen Detail mit nur wenigen Tönen. Zum anderen gibt es aber bereits bei drei Tönen nur eine Möglichkeit, enharmonische Äquivalenz optimal zu suggerieren. Daraus folgt etwas überspitzt, dass letztlich jeder Ton eines atonalen Werkes in irgendeiner Weise mit einem 3-3-Klang in Beziehung stehen muss. Man könnte daher sagen, 3-3-Beziehungen drängen sich bei atonaler Musik in der Weise auf, wie sich Dur- und Moll-Beziehungen in der Dur-Moll-Tonalität aufzwin-

- 3 Die mathematische Herleitung möglicher Dreiklänge mit Konsonanz-Störung lautet: Der Abstand zwischen zwei Tönen ergibt sich aus der jeweils kleineren Anzahl an Quinten zwischen ihnen (der kürzere Weg auf dem Quintenkreis). Die drei Abstände seien a, b und c. Nun gilt: $a+b+c=12$ (Quinten) und $a, b, c < 7$ und $a+b, b+c, c+a > 6$ (Quinten). Zwei Lösungen: a, b, c = 2, 5, 5 und 3, 4, 5.
- 4 Ausführungen zum »3-1-Set« sind hier aus Platzgründen nicht möglich.

Zur Bedeutung von enharmonischer Äquivalenz

gen (wobei mit dem 3-3-Klang natürlich nicht bloß der Zusammenklang im Akkord gemeint ist, sondern allgemein eine zeitlich nicht festgelegte Aufeinander-Bezogenheit der Töne).



Abbildung 7: Lars Edlund, *Modus Novus*, erstes Notenbeispiel.⁵

Das allererste Notenbeispiel in Lars Edlunds *Modus Novus* stellt verschiedene Grundtypen des melodischen Materials (bei Beschränkung auf Sekundschritte) vor. Es zeigt den Unterschied zwischen chromatisch gesteigerter Diatonik, um die es in dem Buch *nicht* gehen soll (1. Zeile), und »richtiger« Freitonalität (2. Zeile): Dabei bilden die ersten drei betonten Zählzeiten einen 3-3-Klang. (Die weiteren Vernetzungen mit 3-3-Klängen sind hier nicht eingezeichnet.) Es ist bezeichnend, dass das vielleicht bekannteste *Lehrbuch in freitonaler Melodielesung* (Untertitel) mit einem 3-3-Klang eröffnet wird.⁶

Die erste atonale Komposition, Arnold Schönbergs Klavierstück Op. 11 Nr. 1, eröffnet ebenfalls mit einem 3-3-Klang:

⁵ Lars Edlund, *Modus Novus*, Nordiska 1963, 17.

⁶ Dieses Eröffnungsbeispiel steht stellvertretend für die Melodiebildung des gesamten Lehrbuches: Mit den pro Kapitel zur Verfügung stehenden Intervallen schöpft der Autor jeweils die entsprechenden Möglichkeiten zur 3-3-Klang-Bildung aus.

Dres Schiltknecht

Original

Analyse nach 3-3-Klängen

Abbildung 8: A. Schönberg, op. 11 Nr. 1, Takt 1–5,
Original und Analyse nach 3-3-Klängen.

In den hier abgebildeten Anfangstakten lässt sich jeder Ton einem bzw. mehreren 3-3-Klängen zuordnen. Die Abbildung zeigt im unteren System eine von mehreren Möglichkeiten der Zuordnung, d. h. die von mir getroffenen Entscheidungen, Töne zu 3-3-Klängen zusammenzufassen, entspringen letztlich einer analytischen Interpretation der Musik, die für unsere Zwecke hier zweitrangig ist.⁷

Die nächste Abbildung zeigt die bekannte Zwölftonreihe von Anton Weberns *Variationen* für Orchester op. 30. Ebenso interessant wie ihr symmetrischer Bau (Abb. 9, 1. Zeile) scheint mir die enge und lückenlose Vernetzung der Töne zu 3-3-Klängen (Abb. 9, 2. Zeile): Die

7 Ich habe diejenigen 3-3-Klänge zusammengefasst, deren Verkettung eine in sich geschlossene Sechston-Struktur hervorbringt, worauf ich im folgenden Kapitel eingehen werde. Die Tonfeldtheorie nennt diese Strukturen »Konstrukt« (Bernhard Haas, *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven 2004). Dabei erkennen wir, dass ein solches »Konstrukt« den äußeren Rahmen der Phrase bildet, während das dazu komplementäre Konstrukt, bestehend aus den anderen sechs Tönen des Zwölftonraums, in der Phrasenmitte steht. Dabei werden einige Töne zeitlich vorgezogen oder nachgeschlagen, was durch gestrichelte Pfeile markiert ist.

Zur Bedeutung von enharmonischer Äquivalenz

Zwölftonreihe kann in drei Vierergruppen unterteilt werden, deren Töne jeweils durch zwei 3-3-Beziehungen miteinander vernetzt sind. Die Vierergruppen sind miteinander über eine 3-1-Beziehung verknüpft. Es ist offenkundig, dass der Komponist durch die so gewählte Einrichtung des Tonmaterials bestmögliche Voraussetzungen schafft, atonale Musik zu komponieren.

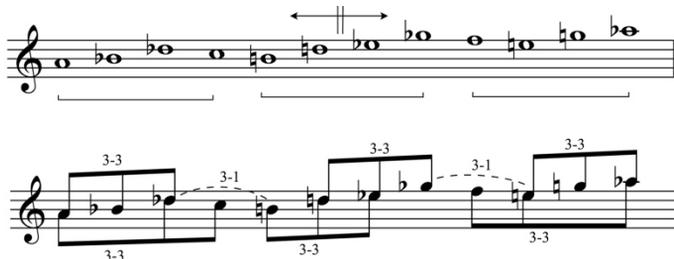


Abbildung 9: Zwölftonreihe aus A. Weberns *Variationen* für Orchester op. 30.

Das zu Beginn bereits erwähnte *Prélude* von Alexander Skrjabin könnte geradezu als Kompositionsübung über den 3-3-Klang durchgehen. Dieser durchdringt Melodie und Akkorde vom ersten bis zum letzten Ton! Versuchsweise kann eine Art moderner Generalbass gesetzt werden, indem der Satz auf eine Progression reiner 3-3-Klänge reduziert wird (Abb. 10). Der Klangcharakter des Originals bleibt dabei weitgehend erhalten. (Die Abbildung beschränkt sich aus Platzgründen auf die ersten fünf Takte.)

Bei den gezeigten Literaturbeispielen ging es mir nicht darum, den 3-3-Klang an vereinzelt Stellen atonaler Musik zu finden, sondern darum, auf die enge Wechselwirkung von Atonalität und 3-3-Klang hinzuweisen. Dieser ergibt sich als Klangbasis quasi alternativlos aus dem Anspruch, atonal zu sein.

Dres Schiltknecht

Original
Lent, vague, indécis

Reduktion nach »3-3-Klängen«

* * *

* * *

Abbildung 10: A. Skrjabin, *Prélude* op. 74 Nr. 4, T. 1–5, Original und als Reduktion mit 3-3-Klängen. An einigen Stellen (*) sind mehrere ineinander verzahnte 3-3-Klänge notiert, z. B. im ersten Akkord (*cis-a-c* und *cis-e-c*).

3. »Minimal Work Relation« und der »Hexatonic Cycle« – Neo Riemannian Theory

Im letzten Abschnitt soll ein Anschluss an Strömungen der amerikanischen Musiktheorie, insbesondere der *Neo Riemannian Theory*, versucht werden, wobei ich mich auf die Ideen des amerikanischen Autors

Zur Bedeutung von enharmonischer Äquivalenz

Richard Cohn beziehe.⁸ Dabei erschließt sich uns eine offenkundige Analogie zwischen dem »alten« Dur- und Moll-Dreiklang und dem hier vorgestellten »neuen« 3-3-Klang. Des Weiteren kann gezeigt werden, dass aus dem 3-3-Klang diejenigen geschlossenen Tonzyklen hervorgehen können, die bei Richard Cohn »*Hexatonic Cycles*« und in der Tonfeldtheorie »Konstrukt« genannt werden.⁹

Cohns Dreiklangssyntax basiert auf dem Prinzip minimaler Stimmführung: Dur- und Moll-Dreiklänge sind als einzige aller Dreiklänge in der Lage, durch minimale Stimmführung – ein Halbtonschritt in einer Stimme – ineinander überführt zu werden (z. B. C-Dur nach e-Moll). Zwischen solchen Akkorden besteht, wie Cohn es nennt, eine *Minimal Work Relation* (»Beziehung kleinstmöglicher Veränderung«).¹⁰ Abbildung 11 zeigt, wie Dur- und Moll-Dreiklänge durch *Minimal Work Relation* ineinander überführt werden können und dabei einen so genannten *Hexatonic Cycle* ausbilden. (Derselbe Tonvorrat wird in der Tonfeldtheorie »Konstrukt« genannt.)

Um Cohns Prinzip der *Minimal Work Relation* auf den 3-3-Klang anzuwenden, reicht es, dessen Grundvoraussetzung zu verändern: *Minimal Work Relation* basiert auf Stimmführung mit dem Halbton als Maßeinheit (daher der Halbtonkreis in Abb. 11). Die *Distanz* zwischen Tönen wird also anhand ihrer absolut-räumlichen Position im *Pitch-Class-Space* bestimmt, präziser formuliert handelt es sich um eine Distanz zwischen Ton-Orten. Unter der hier vorgebrachten Grundvoraussetzung der diatonischen Tonauffassung (s. Einleitung) beruht jedoch Distanz zwischen Tönen auf diatonischer Verwandtschaft, d. h. nicht der Halbton, sondern die Quinte dient als Maßeinheit einer *Minimal Work Relation*. Indem der Zwölftonraum nicht in Halbtönen, sondern in Quinten vermessen wird, kann Cohns Dreiklangssyntax eins zu eins auf den 3-3-Klang umformuliert werden: Zwischen 3-3-Klängen besteht eine *Minimal Work Relation*, weil sie als einzige

8 Richard Cohn, *Audacious Euphony. Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*, Oxford 2012.

9 Cohn 2012, 17; Haas 2004, 27. Das Tonfeld »Funktion« (Haas 2004, 11) kann in ähnlicher Weise aus dem 3-3-Klang hergeleitet werden, was hier aus Platzgründen nicht gezeigt werden kann.

10 Cohn 2012, 17.

Dres Schiltknecht

aller möglichen Dreiklänge in der Lage sind, durch minimale Veränderung – eine Quinte – ineinander überführt zu werden.

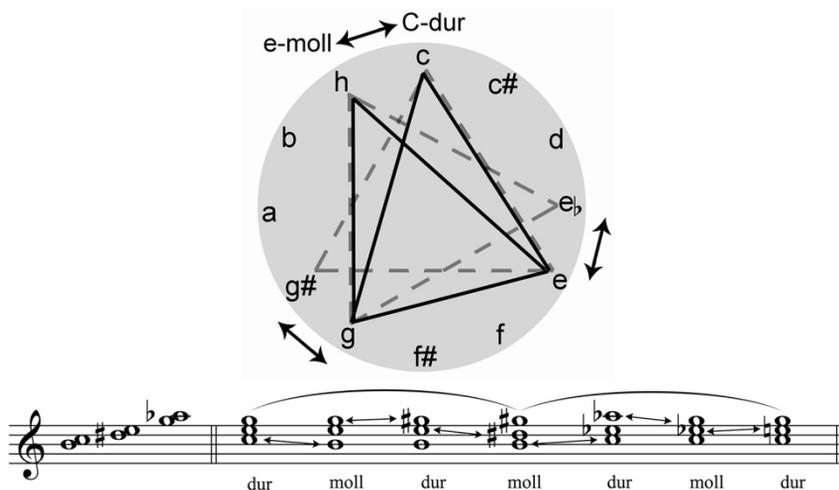


Abb. 11: Die graphische Darstellung zeigt den *Hexatonic Cycle* bestehend aus zwei übermäßigen Dreiklängen (gestrichelte Dreiecke), die zueinander um einen Halbton verschoben sind. Die Pfeile zeigen den Halbtonschritt an (*Minimal Work Relation*), um einen Dur- in einen Moll-Akkord zu überführen (schwarze Dreiecke).

Abbildung 12 verdeutlicht die Analogie zwischen Dur-Moll-Dreiklang und dem 3-3-Klang anhand des *Hexatonic Cycles*.

Die so nach der Quintverwandtschaft geartete Syntax aus 3-3-Klängen bringt äußerlich dieselben Strukturen hervor, nämlich den *Hexatonic Cycle* bzw. das Tonfeld »Konstrukt«. Die zugrunde liegenden Bausteine und das damit einhergehende innere Verständnis sind jedoch grundsätzlich verschieden. Dies kann am Klavier klanglich nachvollzogen werden. Man beachte beim Spielen der beiden unterschiedlichen Dreiklangfolgen (Abb. 12), wie sich uns Konsonanz und Konsonanz-Störung in einander entgegengesetzter Weise mitteilen: Beim *Hexatonic Cycle* aus traditionellen Dreiklängen sind die Akkorde konsonant, die Konsonanz-Störung vollzieht sich erst im Zuge der Akkordverbindungen. Beim *Hexatonic Cycle* aus 3-3-Klängen erklingt

Zur Bedeutung von enharmonischer Äquivalenz

Konsonanz-Störung innerhalb der Akkorde selbst, während die Akkordverbindungen konsonant wirken. Die dabei entstehende Klangwirkung ist im ersteren Fall dynamisch, vergleichbar dem Schreiten auf einer endlosen Escher-Treppe; es geht scheinbar voran, und doch dreht man sich im Kreis. Im letzteren Fall ist die Klangwirkung dagegen statisch; es ist, als würde man den immer gleichen Klang lediglich aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten.

a) Halbtonkreis

b) Quintenkreis

a) *Minimal Work Relation* (Dur/Moll-Dreiklänge)

b) *Hexatonic Cycle* (3-3-Klänge)

Abb. 12: Vergleich von Dur-/Moll-Dreiklängen (a) und dem 3-3-Klang (b) auf Grundlage der *Minimal Work Relation* und dem daraus hervorgehenden *Hexatonic Cycle*. Bei a) gilt der Halbton, bei b) die Quinte als Maßeinheit des Zwölftonraums.

Schlusswort

Ich habe in meinen Ausführungen versucht, den Begriff der enharmonischen Äquivalenz in seiner dialektischen Abhängigkeit zur Diatonik zu definieren. Darauf aufbauend wurde eine elementare Dreiklangs-

struktur hergeleitet, die aufgrund bestimmter Eigenschaften mit dem konsonanten Dreiklang der Diatonik verglichen werden kann.

Ein erster Hinweis zur Tauglichkeit dieses Vergleichs könnte der hier erbrachte Nachweis sein, dass diesem so genannten neuen Dreiklang, ähnlich wie dem alten, eine Art Überdetermination zu eigen ist, wie Richard Cohn es nennt:¹¹ Überdetermination meint, dass der Dreiklang sich dadurch auszeichnet, unter Anwendung verschiedener, unabhängiger Herleitungskriterien optimal dafür geeignet zu sein, musikalische Syntax zu generieren. Der Dur- und Moll-Dreiklang gilt aufgrund seiner Konsonanz als optimale akustische Struktur, aufgrund seiner Fähigkeit zur *Minimal Work Relation* gleichzeitig auch als optimale »Verbindungs-Struktur« – Verbindung auf der Basis von Tonort-Nähe. Der »3-3-Klang« gilt seinerseits als optimale akustische Struktur, aber unter umgekehrten Vorzeichen, nämlich aufgrund seiner Konsonanz-Störung. Und auch er gilt als optimale Verbindungs-Struktur im Sinne einer *Minimal Work Relation* – Verbindung auf der Basis von Tonverwandtschaft. Der Begriff der Überdetermination trifft also auch auf diesen neuen Dreiklang zu.

Meine Ausführungen beziehen sich ausschließlich auf Eigenschaften des Tonmaterials, Eigenschaften, die aus dem definierten Verständnis von enharmonischer Äquivalenz resultieren. Ob und wie diese Materialeigenschaften für die Analyse konkreter Werke und letztlich für ein Theorieverständnis fruchtbar gemacht werden können, wird sich zeigen.

11 Ebd., 40f.

© 2015 Dres Schiltknecht (d.schiltknecht@googlemail.com)

Staatliche Hochschule für Musik Mannheim

Schiltknecht, Dres (2015), »Zur Bedeutung von enharmonischer Äquivalenz« [On the Meaning of Enharmonic Equivalence], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 373–386.
<https://doi.org/10.31751/p.162>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: ear training; enharmonic equivalence; enharmonics; Enharmonik; enharmonische Äquivalenz; Gehörbildung; neo riemannian theory; tone fields; Tonfelder

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015