

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



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.

»Tonal problem«.

Zu einem historisch-systematischen Analysemodell

VON MURRAY DINEEN

In diesem Text unternehme ich den Versuch, den Begriff »tonal problem« zu definieren. Ein musikalisches Werk stellt dem Analytiker im wesentlichen rhythmische, metrische, kontrapunktische oder formale Probleme. Ich werde mich im folgenden auf die Tonalität betreffende Probleme konzentrieren, die ich im Anschluß an Patricia Carpenter mit »tonal problems« bezeichne.¹ Bei meiner Begriffsdefinition beziehe ich mich ausschließlich auf die Schriften Arnold Schönbergs und Patricia Carpenters.

Schönberg selbst hat den Begriff, um den es hier geht, so nicht verwandt. Er sprach stattdessen von »Problemen der Harmonik«.² Die »Probleme der Harmonik« sind für Schönberg tatsächlich aber »Probleme der Monotonalität«. Für ihn gibt es eine wesentliche Bestimmung aller Töne eines musikalischen Werkes, die er mit »monotonicity« bezeichnet: Alle Töne beziehen sich auf *ein* einziges tonales Zentrum. Es gibt in einem Werk nur *eine* Tonalität. Ausweichungen in neue Tonarten sind gewissermaßen Gebietserweiterungen einer zugrundeliegenden einheitlichen Tonalität.

In der kompositorischen Praxis aber sind nicht alle »monotonalen« Verhältnisse gleich: Manche Töne und Klänge entziehen sich dem tonalen Zentrum. Dabei entsteht das »tonal problem«, um das es im folgenden gehen soll.

Schönberg schreibt:

»jeder Akkord, der sich an die I. Stufe reiht, muß als Abschweifung vom Hauptton von der Tonart ablenken. Nur durch eine bestimmte Gruppierung ist es möglich, dieser Ablenkung Herr zu werden und zum Hauptton zurückzuführen. So liegt in jedem noch so kleinen harmonischen Sätzchen ein Problem: das Abirren vom und wieder Zurückfinden zum Hauptton.«³

1 Vgl. Patricia Carpenter, *Grundgestalt as Tonal Function*, *Music Theory Spectrum* 5 (1983), S. 15–38; dies., *Musical Form and the Musical Idea. Reflections on a Theme of Schoenberg*, Hanslick and Kant, in: Edmond Strainchamps/Maria Rika Maniates (Hg.), *Music and Civilization. Essays in Honor of Paul Henry Lang*, New York (W.W. Norton) 1985, S. 394–427; dies., *Aspects of Musical Space*, in: Eugene Namour/Ruth A. Solie (Hg.), *Explorations in Music, the Arts and Ideas. Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Stuyvesant, NY (Pendragon Press) 1988, S. 341–374; dies., *Music Theory and Aesthetic Form*, in: Richard S. Park/Gary Tucker (Hg.), *Music Theory Canada 1990. Selected Essays* (Studies in Music from the University of Western Ontario 13), London, Ontario 1991, S. 21–47; dies., *A Problem in Organic Form: Schoenberg's tonal body*, *Theory and Practice* 13 (1988), S. 31–63; dies., *Schoenberg's Philosophy of Composition*, in: Walter B. Bailey (Hg.), *The Arnold Schoenberg Companion*, Westport (Greenwood Publishing Group) 1998, S. 209–222; dies./Severine Neff (Hg.), *The Musical Idea and the Art, Logic and Technique of its Presentation. A Theoretical Manuscript by Arnold Schoenberg*, New York (Columbia University Press) 1995.

2 Arnold Schönberg, *Problems of Harmony* (1934), in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Berkeley 1984, S. 268–287.

3 Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922³, S. 153.

Ein »tonal problem« stellt sich oft zu Beginn eines Werkes: Es konkretisiert und löst sich in dessen Verlauf. Nach Schönberg entsteht ein Problem, wenn Töne oder Klänge Funktionen in unterschiedlichen Regionen der Tonalität einnehmen. Schönberg spricht von einem Prinzip der »Mehrdeutigkeit«, davon daß:

»jeder Akkord, seinen verschiedenen Neigungen entsprechend, vielfache Funktion haben kann, daß er somit nicht eindeutig ist und seine Bedeutung erst durch die Umgebung festgestellt wird.«⁴

Diese Mehrdeutigkeit erzeuge »Fliehkraft« oder »Zentrifugal«-Kräfte:

»Jeder Ton, der einem Anfangston hinzugefügt wird, macht dessen Bedeutung zweifelhaft. Wenn zum Beispiel G auf C folgt, kann das Ohr nicht sicher sein, ob dadurch C-Dur oder G-Dur, oder sogar F-Dur oder e-Moll ausgedrückt wird; und die Hinzufügung anderer Töne kann dies Problem klären oder nicht. Auf diese Weise wird ein Zustand der Unruhe, der Unausgewogenheit erzeugt, die fast das ganze Stück hindurch wächst und durch ähnliche Funktionen des Rhythmus weiter verstärkt wird. Die Methode, durch die das Gleichgewicht wiederhergestellt wird, scheint mir der eigentliche Gedanke der Komposition.«⁵

Ein »tonal problem« ist demnach ein Problem des Gleichgewichts innerhalb der Tonalität. Verhalten sich alle Töne eines musikalischen Werkes in ihrem Verhältnis zum tonalen Zentrum wie Stufen zur Tonika, dann existiert eine innere Ordnung – ein tonales Gleichgewicht. Der Begriff des »tonalen Gleichgewichts« impliziert, daß allen Tönen und Klängen jenseits des Grundtones bzw. der Tonika eine zentripetale Funktion zukommt: Sie streben zurück zum Ursprung. Wenn aber das Verhältnis zur Tonika mehrdeutig ist und zwei oder mehrere tonale Zentren möglich sind, ist das tonale Gleichgewicht erschüttert. Nach Schönberg wirken die Kräfte, die ein »tonal problem« hervorrufen, gegen das tonale Zentrum und sind zentrifugal. Man löst das Problem, indem man den zentrifugalen zentripetale Kräfte entgegensetzt. Diese Kräfte und Funktionen bestimmen die (eigentlichen) Verhältnisse zum tonalen Zentrum und setzen einen Klärungsprozeß in Gang. Das tonale Zentrum »fixiert« die Beziehungen und stellt dabei das Gleichgewicht wieder her.

Ein »tonal problem« hat formale Funktion: Es bewirkt die zentrifugale »Aufspaltung« des Werks. Für Schönberg ist vor allem das thematische Material zentral mit diesem Problem verbunden, da »ein Thema das Problem löst, indem es seine Konsequenzen zieht.«⁶ Ein »tonal problem« erst schafft die Form eines Werkes, in dem es die Einheit des initialen Zentrums in Teilgebiete aufspaltet. Diese Teile stehen untereinander und zum tonalen Zentrum in einem Spannungsverhältnis. Sie verbinden sich und lösen diese Spannung, indem sich im Werk schließlich das Verhältnis *aller* Töne zum tonalen Zentrum klärt.

4 A. a. O., S. 229.

5 Schönberg, *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*, in: ders., *Stil und Gedanke*, Frankfurt a. M. 1992, S. 51.

6 Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition*, Wien 1979, S. 49.

Patricia Carpenter hat aus diesem Schönbergschen Gedanken (dem sie den Namen »tonal problem« gab) eine Methode der Analyse entwickelt. Für Carpenter ist Tonalität von räumlicher Natur. Der Carpentersche tonale Raum wird durch Stufenverhältnisse definiert: »Tonality ... is a set of functions of scale degrees.«⁷ Im Falle eines »tonal problem« sind die Stufen mehrdeutig und klären ihre Funktion erst später. Im Sinne des musikalischen Raums heißt das, daß die problematischen Töne erst aus einer anderen Raumperspektive gesehen ihre Lösung erfahren.

Nach Carpenter sind dabei die Motive Träger der harmonischen Logik. Sie sind der eigentliche Motor der harmonischen Bewegung: »Harmony ... is the logic of music without its ›motor‹ or motive.«⁸ Carpenters Motive bestehen nur aus zwei oder drei Intervallen und sie haben immer Stufenfunktion. Sie hat das Verhältnis von Motiv als Stufenfunktion zum tonalen Umfeld aufgezeigt und die Relation von Motiv und Monotonalität erklärt. Intervalle als Stufenfunktionen werden zu Motiven eines Themas kombiniert. Carpenter definiert nach Schönberg das Thema als Hypothese bzw. als Annahme mit logischen Konsequenzen. Schönberg schreibt:

»Ein Thema dagegen sieht eher einer wissenschaftlichen Hypothese ähnlich, die nicht ohne einige gelungene Versuche, ohne Darbietung von Beweisen, überzeugen kann.«⁹

Die zentrifugalen Funktionen mehrdeutiger Töne oder Akkorde schaffen ein »tonal problem«. Sie implizieren ein falsches tonales Zentrum. Um das Problem zu lösen, müssen die zentrifugalen Momente des Tonsatzes im Begriff der Modulation als zentripetale interpretiert und auf das wahre tonale Zentrum bezogen werden. Carpenter beschreibt diesen Prozeß der »Zentripetalisierung« als Integration der Zentrifugalkräfte in das Konzept der Monotonalität.

Patricia Carpenter folgend habe ich zwei Konzepte entwickelt:¹⁰ Das erste nenne ich den »doppelten Weg« oder die »doppelte Zielrichtung«. In der Analyse des Liedes *Erwartung*, op. 2, Nr. 1 in Es-Dur von Schönberg habe ich die »doppelte Zielrichtung« dargestellt:

7 Carpenter, *Grundgestalt as Tonal Function* (Anm. 1), S. 17.

8 A. a. O., S. 16.

9 Schönberg, *Grundlagen* (Anm. 6), S. 49.

10 Vgl. P. Murray Dineen, *Schoenberg's Logic and Motor. Harmony and Motive in the ›Capriccio‹, no. 1 of Fantasien op. 116, by Johannes Brahms*, GAMUT 10 (2001), S. 3 ff., ders., *Schoenberg's Viennese Tuition. Viennese Students, and the Musical Idea*, in: *Arnold Schönberg Wiener Kreis. Arnold Schoenberg's Viennese Circle*. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, hg. v. Christian Meyer, Wien 2000, S. 218–226; ders., *The Contrapuntal Combination: Schoenberg's Old Hat*, in: Christopher Hatch/David W. Bernstein (Hg.), *Music Theory and the Exploration of the Past*, Chicago 1993, S. 435–448; ders., *From the Gerald Strang Bequest in the Arnold Schoenberg Institute: Documents of a Learning*, in: *Theory and Practice* 18 (1992/93), S. 109–125; ders., *Schoenberg's Concept of Neutralization*, in: *Theoria* Vol. 2 (1987), S. 13–38.

Sehr langsam (♩)

Aus dem meer-grü-nen Tei - che ne - ben der ro - ten Vi - la

sin - ken. Und er küßt sie,

etwas zurückhaltend **18 steigernd**

Bsp. 1, Arnold Schönberg, *Erwartung*, op. 2, Nr. 1, T. 1 f.; T. 17 f.

Im ersten Takt gibt es die mehrdeutigen Töne *ces*, *es*, *ges* und *a* (Bsp. 1a). Diese Töne haben keine primär diatonische Funktion im tonikalen Bereich: Sie wirken zentrifugal und sind »problematisch«. Das tonale Problem dieser Stelle ist es, die korrekte »zentripetale« Stufenfunktion dieses Klanges zu bestimmen. Bis zu Takt 17 gibt es harmonische Ausweichungen nach C, G, D und A. In Takt 17 schließlich (Bsp. 1b) erscheint der Dominantseptakkord der E-Tonalität. Dieser Dominantseptakkord ist aber der problematische Akkord des ersten Taktes in erharmonischer Schreibweise. Am Ende von Takt 17 sind zwei Fortsetzungen möglich. Es gibt zwei »Zielrichtungen«: In der enharmonischen, »zentrifugalen« Schreibweise (*b-dis-fis-a*) führt der Klang weiter zur E-Tonalität. In seiner zentripetalen Schreibweise als übermäßiger Quintsextakkord *ces-es-ges-a* führt der Akkord über einen kadenzierenden Quartsextakkord zurück zur Tonika. In Takt 18 klärt sich somit die Funktion der problematischen Töne des ersten Taktes: Als übermäßiger Quintsextakkord im engeren Tonika-Bereich, nicht etwa als Dominantseptakkord des neapolitanischen *Fes*- oder *E*-Bereichs. Die zentripetale Reintegration der Töne löst das »tonal problem«.

Ein zweites, neues Konzept ist es, die historische Entwicklung eines »tonal problem« zu verfolgen. Man kann in den Werken unterschiedlicher Komponisten Probleme finden, die es ermöglichen die Werke untereinander zu vergleichen. Das *Intermezzo* op. 116, Nr. 2 von Brahms beispielsweise hat ein »tonal problem«, das mit dem aus Schönbergs op. 2, Nr. 1 vergleichbar ist.

Bsp. 2, Brahms, *Intermezzo* op. 116, Nr. 2, T. 63 ff.

Im Brahms'schen *Intermezzo* gibt es eine Reihe von Dominantseptakkorden vergleichbar denen in Schönbergs Lied. Auch hier gibt es ein Moment der doppelten Zielrichtung: In zentrifugalem Sinn kann man den letzten Akkord des Taktes 63 als *f-a-es* begreifen, als Dominantseptakkord des neapolitanischen Bereichs, als *f-a-dis* hat er die Funktion eines übermäßigen Sextakkordes. Wie in Schönbergs Lied ist der übermäßige Sextakkord auch bei Brahms die zentripetale Lösung des initialen »tonal problem«, das durch die Konfrontation von *f* und *dis* in den Takten 2 und 3 hervorgerufen wurde. Viele Komponisten haben diese Konstellation genutzt, jeder in einer eigenen Weise. Es gibt *Gattungen* von »tonal problems«, so wie hier die des übermäßigen Sextakkordes.

Patricia Carpenter hat den Begriff der »Idee« in Zusammenhang mit der Hanslick'schen Unterscheidung von Inhalt und Gehalt gebracht, oder in ihrer Terminologie: von »content« und »substance«. ¹¹ Musikalischer Inhalt ist für sie der tonale ›Stoff‹ bzw. Tonalität. Musikalischer Gehalt ist Einheit.

Inhalt und Gehalt – Tonalität und Einheit – drücken sich in (musikalischen) Ideen aus. Als Inhalt gründet die Idee in Tönen und Stufenfunktionen. Als Gehalt zielt die Idee auf die Einheit in der Lösung des »tonal problem« – auf die Wiederherstellung des Gleichgewichts. Für Schönberg sind Gleichgewicht und problematischer Konflikt die zentralen Ideen eines musikalischen Werks.

In Sinne von Nähe und Ferne der Töne eröffnet das »tonal problem« einen musikalischen Raum der Möglichkeiten. Fred Lerdahl hat den musikalischen Raum als »die Nähe und die Ferne oder den Abstand zwischen den Tönen, die den Hörer dazu bringen, tonale Stücke zu hören«, ¹² definiert. Das analytische Konzept des »tonal problem«, insbesondere die »doppelte Zielrichtung« zeigt uns einen Weg, über den musikalischen Raum nachzudenken.

(deutsch vom Autor und Ludwig Holtmeier)

¹¹ Vgl. dazu Carpenter, *Musical Form and Musical Idea* (Anm. 1).

¹² Fred Lerdahl, *Tonal Pitch Space*, *Music Perception* VI/35 (1988), S. 343.

© 2004 Murray Dineen (pdineen@uottawa.ca)

University of Ottawa, School of Music [Universität Ottawa]

Dineen, Murray (2004), »Tonal problem«. Zu einem historisch-systematischen Analysemodell« [“Tonal problem”. Towards a historical-systematic model of analysis], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 166–171.
<https://doi.org/10.31751/p.303>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: ambiguity; Arnold Schönberg; Erwartung; German Sixth; Mehrdeutigkeit; musical content; musikalischer Inhalt; Patricia Carpenter; übermäßiger Quintsextakkord

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024