

Holtmeier, Ludwig (2011): Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse. ZGMTH 8/3, 465–487. <https://doi.org/10.31751/655>

© 2011 Ludwig Holtmeier



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.

veröffentlicht / first published: 29/03/2012
zuletzt geändert / last updated: 09/11/2013

Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen

Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse¹

Ludwig Holtmeier

Für Clemens Kühn und John Leigh

ABSTRACT: Seit dem Erstarken der historischen Musiktheorie stellt sich die Frage nach einer dem heutigen Stand des Diskurses angemessenen Form der musikalischen Analyse, insbesondere danach, welchen analytischen Zeichensystem sich eine historisch informierte Satzlehre bedienen soll. Wolfgang Budday hat bereits vor über 10 Jahren die vom ›Sitz der Akkorde‹ ausgehende Bezifferung mit Arabischen Stufenziffern für die Analyse der Musik der Wiener Klassik in Erinnerung gerufen. Ausgehend von der ›Stufentheorie‹ Emanuel Aloys Försters bezeichnen die Arabischen Ziffern dabei die jeweils vorherrschenden ›lokalen‹ Sequenz- und Kadenzmodelle. Die zugrunde liegende ›Tonalität‹ eines Musikstücks, der übergeordnete harmonische Zusammenhang, der im Zentrum des musiktheoretischen Interesses des 19. und 20. Jahrhunderts stand, wird von den Arabischen Stufen Försters hingegen kaum berücksichtigt. Das mag einer der wesentlichen Gründe dafür gewesen sein, dass diese Form der Analyse – und mit ihr die Arabischen Stufenziffern – bereits zur Mitte des 19. Jahrhunderts fast vollständig verschwunden waren. Dabei eignet sich gerade die Arabische Stufen-Analyse dazu, das dialektische Spannungsverhältnis von Linie und Klang, von Kadenzharmonik und Skalenstruktur, kurz: jene funktionale Mehrdeutigkeit zu beschreiben, die im Allgemeinen als das zentrale Merkmal der ›chromatischen‹ Harmonik angesehen wird. Mein auf zwei Teile angelegter Text ist nicht allein ein Plädoyer für eine Renaissance der Arabischen Stufen-Analyse im Sinne einer historisch informierten Musiktheorie, sondern ich möchte diese Analysemethode an dem Punkt wieder aufgreifen, an dem sie einst aufgegeben wurde, um sie weiter zu entwickeln und im zweiten Teil dieses Textes für die Analyse der avancierten Harmonik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nutzbar zu machen.

Vor nunmehr zehn Jahren hat Wolfgang Budday mit seiner *Harmonielehre Wiener Klassik*² eine der bedeutendsten musiktheoretischen Veröffentlichungen der letzten Jahrzehnte vorgelegt. Jahre bevor die Partimento-Bewegung den musiktheoretischen Diskurs erfasst hat, hat Budday die musiktheoretischen Arbeiten Emanuel Aloys Försters wieder ins Bewusstsein gehoben und damit zugleich eine einfluss- und folgenreiche Kritik an der gängigen Art, harmonische Prozesse in der Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu ana-

1 Dies ist der erste Teil eines zweiteilig angelegten Textes. Der zweite Teil wird in der nächsten Ausgabe der ZGMTH erscheinen.

2 Budday 2002.

lysieren, geübt. Sein Verdienst ist es, die Bedeutung des ›Sitzes der Akkorde‹ als ein dem Generalbassdenken zugrunde liegendes harmonisches System herausgestellt und die Analyse mit arabischen Stufenziffern in seinem Lehrbuch konsequent angewandt zu haben.³

Ich möchte im Folgenden ein weiteres Mal⁴ die spezifischen Eigenschaften, Probleme sowie die historischen und methodischen Bedingungen der Analyse mit arabischen Stufen diskutieren und zudem zeigen, dass sie sich über ihren eigentlichen historischen Ort hinaus sinnvoll weiterdenken und mit großem Gewinn auf Musik anwenden lässt, die erst nach ihrem weitgehenden Verschwinden aus der analytischen Praxis entstanden ist.⁵

Es geht mir bei diesem Plädoyer für die arabische Stufen-Analyse also nicht nur um eine historisch informierte Annäherung an die musikalischen Werke der Vergangenheit, sondern mehr noch um die Entwicklung eines modernen analytischen Instrumentariums, das aus einer historisch informierten Musiktheorie hervorgeht. Das zur Diskussion gestellte Zeichensystem für die harmonische Analyse ist zwar noch nicht bis in die letzten Einzelheiten ausgebildet, hat sich aber bereits seit längerer Zeit in der Lehre bewährt.

* * *

Hinter Försters harmonischen Analysen mit arabischen Stufenziffern steht eine für das gesamte 18. Jahrhundert typische Vorstellung von harmonischem Raum. Im Zentrum eines »Tons« steht eine Tonleiter, deren Stufen spezifische Akkorde zugeordnet sind.⁶ Diese »Haupttonleiter« steht in Beziehung zu anderen Tonleitern: Der Tonraum eines Tons entsteht durch die »Mischung verschiedener Tonleitern«.⁷ Der Terminus ›Verwandtschaft‹ beschreibt im 18. Jahrhundert deren Beziehung untereinander. ›Verwandte‹ Tonleitern sind in erster Linie diejenigen, die sich von den reinen leitereigenen Terzquintklängen ableiten.⁸ Dieser harmonische Raum weitet sich, da »auch die Tonleitern von einerley Namen, wie C-Dur und c-moll, D-Dur und D-moll [...] eine gewisse Verwandtschaft unter einander« haben.⁹ Schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gilt, dass eine »Haupttonleiter« im Zentrum eines Tonraums steht, der nicht nur die Tonleitern der eigenen Verwandtschaft, sondern auch die seiner Varianttonleiter umfassen kann.¹⁰ Weiterhin können auch die Tonleitern der erweiterten Verwandtschaft in der Gestalt ihrer

3 Zur Oktavregel als System vgl. Christensen 1992 und 2010, Holtmeier/Diergarten 2007, Holtmeier 2007b und den Artikel »Förster, Emanuel Aloys« (Holtmeier 2008). Vgl. dazu auch Folker Froebes Rezension von Holtmeier/Menke/Diergarten 2008 (Froebe 2010).

4 Vgl. Diergarten/Holtmeier 2011.

5 Felix Diergarten hat unlängst darauf hingewiesen, dass die Harmonielehre des Förster-Schülers Joachim Hoffmann in der Mitte des 19. Jahrhundert wie ein Solitär dasteht. Tatsächlich findet sich nach Hoffmanns Lehrbuch keine einflussreiche Harmonielehre mehr, die sich durchgehend der arabischen Stufenziffern bedient (Diergarten i.V).

6 Zum Akkordbegriff der Oktavregel bzw. des ›Sitzes der Akkorde‹ siehe insbesondere den zweiten Teil dieses Textes. Vgl. auch Anm. 47.

7 Förster 1823, 29.

8 Vgl. für eine detaillierte Beschreibung dieses Tonraums die Artikel »Modulation/Ausweichung« und »Tonart/Tonalität« des *Beethoven-Lexikons* (Holtmeier 2008).

9 Förster 1823, 3. Vgl. dazu auch Koch 1787, 194f.

Varianten erscheinen. Zu den Tonleitern, die sich »mit der Haupttonleiter, in welcher das Stück anfängt und endet, in so naher Verbindung« befinden, »daß sie alle Augenblicke zu Gebote stehen«¹¹, treten schließlich auch noch die »entfernten« Tonleitern. Auch hier ist die Ausrichtung an den Stufen der Haupttonleiter allenthalben greifbar, denn die Tonleitern jener Stufen, die dem leitereigenen bzw. dem erweiterten leitereigenen Tonvorrat angehören, spielen unter ihnen eine herausragende Rolle, also die Tonleitern der 7. und der erhöhten 4. Stufe in Dur, sowie die der 2. und der großen 6. und 7. Stufe in Moll.¹²

Wie man sich im Raum der Verwandtschaft bewegt, beschreibt beispielsweise Daniel Gottlob Türk in seiner Generalbasslehre: »[...] sobald aus dem Haupttone in irgendeinen anderen Ton ausgewichen worden ist, so bald werden auch die Stufen von dem letzteren an gezählt. In einem Tonstück aus C Dur ist also C die erste, D die zweyte, E die dritte Stufe etc.; weicht aber der Komponist in G-Dur aus, so gilt nunmehr G für die erste, A für die zweyte, H für die dritte Stufe.«¹³ Der Vorstellung von Modulation als einem Wechsel von einer Tonleiter in eine andere kommt in der Generalbasslehre des 18. und frühen 19. Jahrhundert eine zentrale Bedeutung zu.

Dieser Begriff von Bewegung im harmonischen Raum, der in Försters Umgang mit arabischen Stufenziffern eine vollständige Entsprechung findet, unterscheidet sich grundlegend von jenem, den das moderne Tonalitätsverständnis impliziert.¹⁴ Im prädisponierten harmonischen Tonleiter-Netzwerk Försters spielt der Rekurs auf ein tonales Zentrum keine entscheidende Rolle: Die »Haupttonleiter« ist der Punkt, von dem die harmonische Entwicklung zwar ihren Ausgang nimmt und zu dem sie schließlich auch zurückkehrt¹⁵, einmal auf dem Weg aber, gibt es keinen Blick zurück: Der harmonische Diskurs erscheint in Försters analytischem Zeichensystem als ein selbstvergessenes Springen von Tonleiter zu Tonleiter.

Natürlich gibt es auch in der Musiktheorie Försters eine Vorstellung von übergeordneter tonaler Ordnung. Das Tonleiter-Netzwerk der Verwandtschaft ist hierarchisch strukturiert.¹⁶ Und dass nicht jede Einführung einer »zufälligen« Dissonanz zu einem Verlassen des herrschenden Tons führen muss, ist eine alte Erkenntnis. Man könne, betont Kirnberger, »bisweilen die natürlichen kleinen Terzen verlassen, und die großen dafür nehmen als wenn man ausweichen wollte; wenn man sie nur gleich wieder verläßt«,

10 Das gilt insbesondere für die Oper. Vgl. hierzu Holtmeier 2011a.

11 Förster 1823, 29.

12 Dass dieser an der Skala orientierte Begriff des harmonischen Raums im 18. Jahrhundert zunehmend von einem an den Relationen des Quintenzirkels orientierten Denken überformt wird, habe ich andernorts beschrieben (Holtmeier 2008, Art. »Modulation/Ausweichung«).

13 Türk 1800, 36. Unschwer lässt sich erkennen, dass dieses Verständnis von Modulation direkt vom Begriff der »Mutation« aus der Praxis der Solmisation abstammt.

14 Ich werde mich im zweiten Teil dieses Textes ausführlicher mit dem Begriff der »Tonalität« auseinandersetzen.

15 Dieser »unzentrierte« Begriff des harmonischen Raums schlägt sich auch im zeitgenössischen Sprachgebrauch nieder: Gemeinhin ist im 18. Jahrhunderts nicht die Rede davon, dass ein Stück »in G-Dur« steht, sondern dass es »aus G-Dur« geht. Vereinzelt wird in musiktheoretischen Quellen explizit auf den Sinn dieser Bezeichnung verwiesen.

16 Vgl. dazu den Artikel »Modulation/Ausweichung« im *Beethoven-Lexikon* (Holtmeier 2008).

man wäre »doch ganz« im »Ton«¹⁷: »Denn wenn man nicht wirklich in den angekündigten Ton übergeht, oder wenn man ihn sogleich wieder verläßt, so ist keine Ausweichung geschehen.«¹⁸ Die arabischen Stufenziffern aber machen keinen Unterschied zwischen einer »echten« und einer »als wenn«-Ausweichung: Den Begriff der »Zwischendominante« kannte weder Förster noch die zeitgenössische Musiktheorie. In Analogie zum Begriff der »interpunktischen Formanalyse« könnte man bei Förster von einer »interpunktischen harmonischen Analyse« sprechen: Im harmonischen Diskurs, der durch die arabischen Stufen als Aneinanderreihung von Skalenausschnitten ausgewiesen wird, erscheint die regelpoetische Vorstellung, Musik bestünde aus einer Abfolge von Sequenz- und Kadenzmodellen, fortgeschrieben.

* * *

Bevor ich im Folgenden Grundzüge eines mehrschichtigen, über Förster hinausweisenden harmonischen Analyseverfahrens mit arabischen Stufen entwickle, möchte ich die großen Vorteile der Försterschen Methode an einem einfachen Beispiel demonstrieren. Ich wähle zu diesem Zweck aber gerade nicht eines jener aus dem 17. und 18. Jahrhundert überkommenen Satzmodelle zum Gegenstand, die meist herangezogen werden, um die historische Angemessenheit und analytische Überlegenheit der Försterschen Methode zu demonstrieren.

Von allen gängigen Zeichensystemen der harmonischen Analyse scheint die arabische Stufenanalyse dem Wesen der »sequenziellen«, diatonischen Tonsprache des 18. Jahrhunderts am nächsten zu kommen.¹⁹ Allerdings gerät, wie noch zu zeigen sein wird, auch Försters analytische Methode nicht selten in Widerspruch zu einem musikalischen Diskurs satztechnischer Modelle. Denn Försters Gegenstand ist keineswegs das aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert überkommene und allgemein akzeptierte Modellrepertoire, sondern die avancierte Harmonik um 1800²⁰: Man täte Förster unrecht, wollte man seinen Erfolg als Lehrer allein auf die ausgereifte pädagogische Methode zurückführen und übersehen, dass seine Lehrwerke inhaltlich zum Progressivsten gehören, was die zeitgenössische Musiktheorie zu bieten hat.²¹ Nicht zufällig vermag sein Analyseansatz gerade die »modulierende« Harmonik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts besonders treffend zu beschreiben.

17 Kirnberger 1774, 102.

18 Ebd., 111. Die Begriffe »Tonleiter«, »Tonart« und »Ton« werden im 18. Jahrhundert sehr uneinheitlich verwandt, nicht selten werden sie wie Synonyme benutzt. »Tonart« bezeichnet bei Förster nur die beiden Tongeschlechter Dur und Moll (die »harte« und die »weiche« Tonart) (Förster 1823, 1), während der Begriff sonst oft gleichbedeutend mit dem der »Tonleiter« benutzt wird. Wenn Kirnberger von »Ton« redet, dann handelt es sich um jene Bezugsebene, die bei Förster »Tonleiter« heißt, wobei für Kirnberger die Skala nicht der bestimmende Bezugspunkt eines »Tons« ist.

19 Gemeint sind hier die »usuellen« pädagogischen Formen harmonischer Bezifferung.

20 Försters Methode hat ihren historischen Ort in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Förster veröffentlichte die *Practischen Beyspiele* in seinem siebzigsten Lebensjahr, fünf Jahre vor seinem Tod. Man darf vermuten, dass er schon in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts nach diesem Lehrgang unterrichtet hat. Vgl. dazu die Einleitung Försters (Förster 1818).

Das folgende Beispiel stammt aus Schuberts *Der Zwerg*.

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line with the lyrics: "Tod ge - ge - ben; doch musst zum frü - hen Grab du". The bottom staff is the piano accompaniment. It begins with a triplets of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *ff*, *fz*, and *pp*. Below the piano part, a diagram shows the bass line with circled numbers: 4, 6, 5, 1, (7), 5, 5, 4. An arrow labeled 'A' points from the circled 7 to the first circled 5.

Beispiel 1: Franz Schubert, *Der Zwerg*, T. 79–83

Es handelt sich um eine zentrale Stelle der Ballade, ziemlich genau in ihrer Mitte. Die harmonische Bewegung hat tief hinab in jene »entfernten«, dunklen Tonleiterbereiche geführt, die Schubert dem Zwerg zugeordnet hat: Er verkündet der Königin, dass er sie töten wird. Noch während dieser Ankündigung wendet sich die Musik unmittelbar in die Haupttonleiter a-Moll zurück, die sich im weiteren Verlauf »picardisch« aufhellt. Das Beispiel zeigt den Moment des »Umschlags« in die Haupttonleiter. Wir befinden uns in b-Moll. Der dreifache Auftakt, das rhythmische Kernmotiv der Ballade, verwandelt sich durch den semantisch aufgeladenen und deutlich in Szene gesetzten Sprung der falschen Quinte hinab auf die erhöhte 4. Stufe zu einem »Topos des Schicksalhaften«. Die Rückkehr in die Haupttonleiter geschieht schlicht dadurch, dass die leittonige, »doppeldominantische« erhöhte 4. Stufe im Bass in eine 5. Stufe transformiert wird, auf der eine breit angelegte *cadenza doppia*²² zu stehen kommt. Aus einer dynamischen »Strebestufe«, einem Leitton, der nicht einmal dem engeren diatonischen Material zugehört, wird unvermittelt eine »reguläre«, semi-stabile Skalenstufe. Tatsächlich erlebt man diese Passage als überraschendes Absinken einer ursprünglichen Spannung, das mit einer plötzlichen Aufhellung einhergeht.²³ Weder das Zeichensystem der (römischen) Stufen-, noch dasjenige der Funktionstheorie können diese funktionale Umdeutung so knapp und zugleich

21 Zum »romantischen Generalbass« vgl. Diergarten 2011.

22 Zum Begriff der *cadenza doppia* vgl. den Artikel von Johannes Menke in dieser Ausgabe der ZGMTH.

23 Die hier vorgeschlagene Bezifferungsweise unterscheidet sich von derjenigen Försters, wie ich im weiteren Verlauf des Textes ausführen werde. Die 7 in runden Klammern über der erhöhten 4. Stufe, zeigt an, dass auf der erhöhten 4. Stufe jene Akkorde stehen können, die ihren Sitz auf der 7. Stufe haben. In meiner Analyse führt zur Verdeutlichung ein Pfeil zu einem »A«. Der Buchstabe »A« steht hier für *appoggiatura*, denn der verminderte Septakkord findet hier eine »*appoggiatura*«-artige Auflösung, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits ein idiomatisches Progressionsmodell darstellt. Wie bei den traditionellen »modulierenden« Auflösungen des *accord de la septième diminuée* handelt es sich auch hier um ein enharmonisches Phänomen: Die abwärts gerichteten Dissonanzen (*b* und *des*) werden zu aufwärts gerichteten (*ais* und *cis*). Nur dass in dieser enharmonischen Transformation ehemals leitereigene Töne der Ausgangstonleiter zu zufälligen Erhöhungen (*appoggiature*) der Zieltonleiter werden.

treffend chiffrieren wie die auf Förster zurückgehende Stufen-Analyse.²⁴ Vor allem eine Qualität tritt hier deutlich zu Tage: Die Analyse ist überaus nah am Hörvorgang. Kaum ein anderes der etablierten harmonischen Analyseverfahren ist der musikalischen Wahrnehmung so verpflichtet wie diese.²⁵

* * *

Das folgende Beispiel zeigt den Beginn von Mozarts Sonate a-Moll KV 310 (Beispiel 2). In der untersten Reihe ist die Analyse mit arabischen Stufenziffern im Försterschen Sinne wiedergegeben, derzufolge sich das Stück bis Takt 11 durchgehend in der Haupttonleiter befindet.²⁶ Dann erscheint in Takt 12 der dominantische ›Schrittklang‹ der zweiten Stufe von F-Dur²⁷, hier in seiner Gestalt als Terzquartakkord. Im Takt darauf folgt der gleiche dominantische Klang, nun über e auf d-Moll²⁸ bezogen. Förster würde hier zweimal hintereinander die Stufenziffern 2 und 1 unter die Klänge setzen. Offensichtlich haben wir es hier aber mit jenem Zustand zu tun, der Kirnbergers obiger Beschreibung entspricht: Die Ausweichung ist kein ›Übergang‹ in einen neuen Ton, da dieser sogleich wieder verlassen wird, so dass man – um mit Kirnberger zu sprechen – »doch ganz« in der herrschenden Tonleiter verbleibt. Man erkennt, worum es Förster mit seiner Stufenanalyse geht: Sie beschreibt in erster Linie Akkordtypen. Wenn auf einer Basstufe ein Schrittklang mit kleiner Terz und großer (leittöniger) Sext (und eventuell auch mit der reinen Quarte oder verminderter Quinte erscheint), dann macht dieser Klang den Bass zu einer zweiten Stufe, unabhängig davon, in welchem übergeordneten tonalen Zusammenhang sich dieser Klang befindet.

Hier wird unmittelbar greifbar, woher dieses analytische Zeichensystem historisch stammt: Aus der Praxis des *Accompagnement*, insbesondere aus der Praxis des Spielens unbezifferter Bässe. Bei der Begleitung unbezifferter Bässe geht es darum, die Basstimme blitzschnell in kleinere Einheiten zu segmentieren und diese ihren jeweiligen Skalen

24 Auf die ›Funktionalität‹ der Stufen werde ich im zweiten Teil dieses Textes eingehen. Vgl. auch Anm. 47.

25 Dieser Gedanke soll im zweiten Teil des Textes weiter vertieft werden. Getragen wird er auch durch eigene pädagogische Erfahrungen im Gehörbildungsunterricht, viele Kollegen haben ähnliche gemacht: Die Unterschiede zwischen einer Methodik im harmonischem Hören, die von der Oktavregel bzw. dem ›Sitz der Akkorde‹ ihren Ausgang nimmt und einer Methodik, die auf dem traditionellen Grundbass-Denken aufbaut, sind gewaltig: ›Oktavregel-Hörer‹ lernen nicht nur wesentlich schneller, sie sind vor allem eher in der Lage, größere musikalische Abschnitte ganzheitlich zu erfassen.

26 Mit ›Försterscher Analyse‹ bzw. ›Analyse im Försterschen Sinne‹ bezeichne ich Analysen nach Försters Methode, mit ›Försters Analysen‹ die eigenen Analysen Försters.

27 Vgl. Anm. 47. Die Begriffe ›Schrittklang‹ und ›Stufenklang‹ werden im zweiten Teil dieses Textes genauer erläutert. Vgl. dazu auch Holtmeier 2007b, 38 ff.

28 Tatsächlich handelt es sich um d-Moll und nicht um D-Dur, wie das *fis* in der Oberstimme vermuten lassen könnte. Der erste Akkord in Takt 14 ist ein *accord de la quarte*. Die dissonante Quarte *g* resolviert aber nicht über liegendem Bass ins *f*, sondern erst im folgenden dissonanten *accord de la fausse-quinte*. In satztechnischer Hinsicht handelt es sich in Takt 14 um eine *resolutio dissonantiae in dissonantiam* (Heinichen, vgl. Holtmeier 2007, 288). Das *fis* ist also kein Leitton im ›klassischen‹ Sinne, sondern mehr ein ›verändertes‹ *f*, das als chromatischer Durchgang zum *f* fungiert. Es handelt sich hier um eine verbreitete idiomatische Wendung.

Allegro maestoso.

Orgelpunkt ② ②

①

Stufenanalyse
nach Förster 1

5 Terzfall

① ④ ⑤ ⑤ ⑥ ④ ⑤ ①

Förster 6 7 5 6 4 5 1

② ① ② ① ③ ②

Förster 2 1 3 2

15 calando p f legato

① ⑦ ① ⑥ ④ ④ ④# ⑤

Förster 1 7 1 6 4 4# 5

bzw. 7

Beispiel 2: Wolfgang Amadeus Mozart, Klaviersonate a-Moll, KV 310, T. 1–17

zuordnen zu können. Die Technik dieses schnellen Überblicks im Zusammenhang mit dem *prima-vista*-Vortrag eines *basso continuo* wird im 18. Jahrhundert mitunter als »prevedere« beschrieben²⁹: Will der Spieler sich einen schnellen Überblick über die Folge der Tonleitern machen, die in einem Stück erscheinen, dann reagiert er auf ganz elementare Zeicheninformationen, die immer an der Oberfläche der harmonischen Prozesse angesiedelt sind: Eine »zufällige« Erhöhung etwa ist fast immer ein Leitton, ein neues b oder Auflösungszeichen meist eine 4. (oder kleine 6.) Stufe, der Sekundgang aufwärts

29 Etwa bei Gasparini 1722, 50 und 56ff.

mit folgendem Quintfall ist eine Kadenz, ein fallender, abschließender Sekundgang eine Tenorklausel (Stufengang 2-1) etc. Das ›prevedere‹ ist ganz auf die praktische Ausführung gerichtet. Übergeordnete strukturelle Zusammenhänge spielen keine Rolle.

* * *

Durch die radikale Fixierung Försters auf die reine Akkordstruktur wird vielfach gerade das verdeckt, was als die herausragende Qualität der Analyse mit arabischen Stufen bereits mehrfach herausgestellt wurde: Ihre Konzentration auf den realen linearen Stimmführungsverlauf der *basse continue*.³⁰ Die Widersprüche der Försterschen Analyse treten – wie bei anderen Theorien harmonischer Funktionalität – im Umgang mit Sequenzmodellen besonders deutlich hervor: Sie spielen daher nicht zufällig in Försters Werken eine erstaunlich untergeordnete Rolle.³¹

Ich möchte das an einem Beispiel verdeutlichen:

① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ⑤ ①
 I II⁷ V I⁷ IV VII⁷ III VI⁷ II V⁷ I II⁷ V I

Beispiel 3: Diatonische 2-6-Sequenz

Beispiel 3 zeigt eine 2-6-Sequenz, also eine diatonische Folge von Sekundakkord und Sextakkord. Im Unterschied zur römischen Bezifferung muss Försters Bezifferung nicht auf eine zugrunde liegende *basse fondamentale*-Matrix rekurren. Das die Wahrnehmung bestimmende ›Vordergründereignis‹ dieser Sequenz ist die kontrapunktische 2-3-Consecutive und der absteigende synkopierende diatonische Stufengang selbst – und keine Quintfallsequenz, als deren Ableitung die Stufentheorie sie deutet. Wenn man diese Sequenz nun aber durch ›zufällige‹ Erhöhungen variiert, kehren sich die Verhältnisse förmlich um (Beispiel 4).

Obwohl die Passage durch die Änderungen eine neue Farbe und einen anderen Duktus erhält, bleibt sie dennoch deutlich hörbar eine Sequenz. Vor allem aber vollziehen sich die chromatischen, ›zufälligen‹ Erhöhungen in den Oberstimmen über dem gleichen diatonischen Bass, und auch das kontrapunktische Gerüst bleibt unverändert. Dennoch führt die Chromatisierung zu einer völlig neuen arabischen Bezifferung: Der synkopierte diatonische Stufengang, der maßgeblich die Einheit der musikalischen Gestalt bestimmt, wird durch die Analyse nicht abgebildet. Der Konflikt zwischen funktionalen und (leiter-eigenen) sequenziellen Klangfortschreitungen, der alle Theorien harmonischer Funktio-

30 Vgl. Diergarten/Holtmeier 2011, 129 ff.

31 Ebd., 127.

① (4) (3) 7 6 (4) (3) (4) (3) (5) (1) ①
 Förster 1 4 3 7 6 4 3 4 3 4 3 5 5 1
 I II⁷ V I⁷ IV VII^{5 7/4} III IV⁷ II V⁷ I II⁷ V I

Beispiel 4: Diatonische 2-6-Sequenz mit zufälligen Erhöhungen

nalität seit Rameau begleitet, eignet auch der Försterschen Analyse: Wie ein Fremdkörper steht die (leitereigene) 7-6-Stufenfolge zwischen den Sequenzgliedern der dominantischen 4-3-Stufenfolge. Vor allem aber ist den arabischen Stufenziffern nicht abzulesen, was der diatonische Stufengang der Bassstimme so unmissverständlich mitteilt: dass die herrschende Tonleiter nie verlassen wird. Demgegenüber bleibt im Zeichensystem der römischen Stufen die Grundstruktur der ursprünglichen Sequenz auch in ihrer veränderten Form erhalten: Sie bleibt durch ihre Veränderungen hindurch wiedererkennbar.³²

Die zentrale Erkenntnis Rameaus, dass das ›diatonische‹ Material der Skala nicht identisch mit dem Tonmaterial ist, aus dem sich die Klänge zusammensetzen, die auf den diatonischen Stufen der Skala ihren Sitz haben, hat keine Spuren in Försters System hinterlassen. Rameau hat hervorgehoben, dass die Oktavregel, die er als Ausdruck der ›natürlichen‹ Harmonik nie in Frage stellte, eigentlich aus zwei Tonleitern bestehe: Sie sei per se ›modulierend‹. Die Tonleiter und ihre Harmonik, so lautet das ernüchternde Fazit Rameaus, der sich lange bemüht hat, das Gegenteil zu beweisen, seien letztlich nicht auf ein und dasselbe »principe« rückführbar.³³

Es ist eine zentrale Eigenschaft der Oktavregel, dass auf der fallenden 6. Stufe in Dur der (dominante) Klang einer 2. Stufe der Tonart der V. Stufe seinen ›Sitz‹ hat. Dennoch kann dieser fremde Klang der einheitsbildenden Kraft des diatonischen Fundaments nichts anhaben.³⁴ Die Oktavregel mag in sich ›modulierend‹ sein, als geschlossene Einheit eines ›Tons‹ wird sie dennoch wahrgenommen.³⁵ In der Oktavregel treten Klang und Skalenstufe in einem Moment auseinander: Die 6. Stufe bleibt die 6. Stufe des Tons, auch wenn Sie den Klang einer 2. Stufe über sich trägt.

32 Wobei natürlich zu fragen wäre, um ›welche‹ Stufentheorie es sich handelt. Der gängigen, an der Tonleiter orientierten Form, die auch hier zur Anwendung gelangt, stehen Stufentheorien gegenüber, die die Funktionalität der Klänge stärker berücksichtigen. Vgl. hierzu Holtmeier 2004, 250 und Menke 2010.

33 Vgl. Holtmeier 2010b, 239.

34 Budday beziffert mit 6d (= ›doppeldominante‹ 6. Stufe). Vgl. Budday 2002, 9.

35 Es ist dieser Widerspruch, an dem sich Rameau mit seinen Versuchen, die Oktavregel durch die *basse fondamentale* zu erklären, abgearbeitet hat: Wenn die Diatonik aus der Natur des *corps sonore* entsprungen ist, warum kann sie dann die natürliche Harmonik der Oktavregel nicht befriedigend erklären? Rameau wird später zu der radikalen Erkenntnis kommen, dass die Diatonik einer natürlichen Harmonik wesensfremd sei. Vgl. Holtmeier 2010b, 239 ff. und Christensen 1993, 193 ff. sowie Diergarten/Holtmeier 2011, 135, Anm. 44.

Eine solche Differenzierung wird man bei Förster nicht finden.³⁶ Sehr wohl betrachtet er die Klänge mit der übermäßigen Sexte als der kleinen 6. Stufe in Moll zugehörig, nicht aber den Klang mit der ›großen Sext‹ auf der fallenden 6. Stufe in Dur. Denn bei Förster hat jeder (dissonante) Klang eine feste Bestimmung: Die Klänge mit der übermäßigen Sext haben exklusiv auf der kleinen 6. Stufe ihren ›Sitz‹ – und nur dort. Der Klang mit der kleinen Terz und der leittönigen Sexte aber gehört alleine der 2. Stufe zu.

Die radikale Koppelung der Stufenbestimmung an den Klang bei Förster lässt sich gut an folgendem Beispiel verdeutlichen:

Förster 1 6 7 1 1 7 7 1

Beispiel 5: Försters unterschiedliche Deutung der ›großen‹ 6. Stufe

Beide Beispiele behandeln den steigenden Skalengang über die große 6. und 7. Stufe in Moll. In Beispiel 5a beziffert Förster der Tonleiter entsprechend mit 1-6-7-1 in Beispiel 5b aber mit 1-7-7-1.³⁷ Die unterschiedlichen Deutungen ergeben sich aus den unterschiedlichen Klängen, die über den Stufen stehen. Da die große 6. Stufe in Beispiel 5b einen *accord de la fausse-quinte* trägt, dieser Klang bei Förster aber *immer* die Umkehrungsform eines »charakteristischen Akkords«³⁸ (eines Dominantseptakkordes) darstellt und seinen ›Sitz‹ auf der 7. (bzw. großen 7.) Stufe hat, so muss der Bass folgerichtig mit 7 beziffert werden.

* * *

Auch bei der Analyse der Mozartschen Sonate im Försterschen Sinne bleibt Wesentliches unberücksichtigt. Denn entscheidend für die Wahrnehmung dieser Passage ist eben auch, dass sich die sequenzielle 2-1-Stufenfolge in Takt 12 ff. über der absteigenden diatonischen Skala von a-Moll ereignet. Diese aber ist materialidentisch mit der steigenden und fallenden Skala von C-Dur³⁹, welches das übergeordnete Ziel der harmonischen Bewegung darstellt. Wir haben es hier also genau mit jener »schönen und singbaren

36 Die Rede von der ›Oktavregel‹ ist in diesem Zusammenhang historisch nicht ganz zutreffend, insofern die konkrete Oktavregel bei Förster keine Rolle spielt: Weder in der Generalbasslehre noch in seinen *Practischen Beispielen* wird sie gelehrt. Försters ›Harmonielehre‹ ist im Kern eine streng diatonische Stufentheorie, die von »unsere[n] sieben diatonischen Klänge[n]« (Sorge 1745, 36), d. h. den leitereigenen Dreiklängen und Septakkorden ihren Ausgang nimmt (vgl. Holtmeier 2010b). Von ihnen werden die Umkehrungsformen abgeleitet und anschließend deren Position innerhalb der Skala, der ›Sitz der Akkorde‹, bestimmt.

37 Vgl. Förster 1823, Beispielheft, 2, Beispiel 4; sowie 13, Beispiel 13.

38 Ebd., 16 ff.

39 Im Allgemeinen gesteht die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts dem Moll-Geschlecht keine wirkliche Autonomie zu. In seinem musiktheoretischen Spätwerk leitet Rameau a-Moll tatsächlich direkt von C-Dur ab und spricht von einer »cohabitation des modes«. Vgl. Holtmeier 2010b, 34 ff.

Transition«⁴⁰ zu tun, die uns möglichst unauffällig von einer Tonart in die andere leitet. Man könnte sagen, dass die a-Moll-Skala im Abstieg langsam zur C-Dur Skala wird, ein Prozess der spätestens abgeschlossen ist, wenn die den Leitton tragende 2. Stufe von a-Moll sich als ›neuer‹ Leitton von C-Dur hat etablieren können (Takt 14). Gerade der lineare Verlauf des Basses aber, der ja durch die Analyse mit arabischen Stufenziffern besonders deutlich hervorgehoben werden kann, gerät durch eine Analyse im Försterschen Sinne aus dem Blick.

Solche und vergleichbare Passagen ließen sich auch anders beziffern. Das Auseinanderklaffen von Klang und Stufe, das am Beispiel der fallenden 6. Stufe der Oktavregel diskutiert wurde, dient dabei gewissermaßen als Ausgangspunkt. Schon Rameaus Begriffe *Tonique* (*Notte tonique*, *Note tonique*), *Dominante-tonique* (*Dominante tonique*), *Sous-dominante* (*Soudominante*), *Sus-tonique* und *Sus-dominante* bezeichnen sowohl Klänge als auch ›melodische‹ Skalenstufen⁴¹: *Dominante* kann bei Rameau zum einen tatsächlich den Akkord auf der 5. Skalenstufe im Sinne der Oktavregel meinen, zum anderen aber auch den Klang des *Son fondamentale*⁴², und schließlich bezeichnet der Begriff oft schlicht den ›melodischen‹ 5. Skalenton (der dann auch in der Oberstimme liegen kann).⁴³ Rameaus Spätwerk ist ohne das Wissen um die Mehrfachbedeutung dieser Begriffe kaum zu verstehen.

Auch in meiner Analyse haben die arabischen Stufen eine doppelte Bedeutung: Zum einen bezeichnen sie den Klang bzw. eine Klangfamilie, die auf einer bestimmten Skalenstufe ihren Sitz hat, zum anderen bezeichnen sie aber auch die einzelnen ›melodischen‹ Töne der herrschenden Tonleiter, ohne dass diesen dadurch eine bestimmte akkordische Bedeutung zugeschrieben würde.⁴⁴

In der Sequenz in Beispiel 4 entspricht die obere Analyse diesem Verfahren. Sie besteht aus zwei Ebenen: Die untere Ebene der eingekreisten Stufenziffern gibt die Töne der herrschenden Tonleiter an, sie macht deutlich, dass hier die fallende synkopierte Tonleiter von C-Dur harmonisch zwar ›ausgeleuchtet‹, aber niemals verlassen wird: Es findet keine Ausweichung statt. Über den umkreisten Stufen befindet sich eine Ebene mit Ziffern in runden Klammern. Diese bezeichnen, welche Klänge über den jeweiligen Stufen der Haupttonleiter erklingen. So erklingt hier über der 1. Skalenstufe (von C-Dur) ein dominantischer Klang der vierten Stufe (von G-Dur), ebenso über der 6. und über der

40 Albrechtsberger 1790, 10.

41 Das Verhältnis von Stufenbezeichnung und Klang in Rameaus Schriften ist äußerst verwickelt, da die Begrifflichkeit einem stetigen Wandel unterworfen ist und zudem auf ganz disparate Bereiche seiner Musiktheorie angewandt wird. Vgl. Holtmeier 2010b, 21, Anm. 36.

42 Zum Unterschied zwischen *basse fondamentale* und *sons fondamentaux* bzw. *sons fondamentaux du mode* vgl. ebd., 20, Anm. 26.

43 Wenn Rameau schreibt, dass auf der *Sous-dominante* eine *Dominante simple* steht, dann ist damit gemeint, dass sich auf der 4. Stufe ein in einem sequenziellen Zusammenhang stehender Septakkord befindet, der in einen Septakkord der 7. Stufe weiter schreitet. Wenn er schreibt, dass auf der *Sus-tonique* eine *Dominante (tonique)* steht, dann ist damit ein (dominantischer) Septakkord auf der 2. Stufe gemeint: Dies ist die ramistische Beschreibung der Doppeldominante.

44 Auch Robert Gjerdingen unterscheidet zwischen harmonischer und melodischer Bedeutung der Skalenstufen (die melodischen Skalenstufen sind bei ihm geschwärzt), allerdings bleiben die Ebenen bei ihm deutlich voneinander getrennt. Vgl. Gjerdingen 2007.

5. Stufe. Auf diese Weise wird der Riemannsche Begriff der ›Zwischendominante‹ quasi in die Analyse mit arabischen Stufen hineingetragen.⁴⁵ Wo keine umklammerten Ziffern über den restlichen Stufen stehen, stehen Klang und Stufe der herrschenden Tonleiter in Einklang: Die umkreiste Stufe hat hier also auch eine klangliche Bedeutung.⁴⁶

Auf die gleiche Art und Weise wurde auch Mozarts Klaviersonate beziffert. In dieser zweischichtigen Analyse, die sich über der Försterschen befindet, habe ich unter die Förstersche Vordergrundanalyse die analytische Ebene der herrschenden Tonart gelegt. Diese Ebene ist nicht allein das Ergebnis einer reinen (akkordfunktionalen) Klassifizierung (und genau das sind Försters Stufenziffern im Kern), sondern immer auch Resultat einer individuellen Interpretation: Die untere Ebene beschreibt, wo der Übergang in die neue Tonleiter stattfindet.⁴⁷

45 In der pädagogischen Praxis spreche ich hier von ›Zwischenzwei‹, ›Zwischenvier‹, ›Zwischenfünf‹ etc.

46 Es scheint mir an dieser Stelle geboten, zumindest einige kursorisch Anmerkungen zum Akkordbegriff des ›Sitzes der Akkorde‹ zu machen, obwohl das Thema erst im zweiten Teil dieses Textes ausgeführt werden soll. Auf einer Skalenstufe haben unterschiedliche Klänge bzw. ganze Klangfamilien ihren Sitz. Wesentlich für die funktionale Bestimmung der Stufenklänge ist ihre Unterscheidung in ›Schritt- und ›Sprungklänge‹ (vgl. Holtmeier 2007b). Die Akkorde sind unterschiedlichen ›Funktionen‹ zugeordnet: Den kadenzialen Funktionen Ultima, Penultima, und Antepenultima (bzw. Tonika, Dominante und Prädominante) (seltener auch Ante-Antepenultima) sowie Sequenz- bzw. Modellfunktionen. So ist etwa der *accord parfait* der 1. Stufe ein Ultimaklang, der Sekundakkord auf der 1. Stufe hingegen kann sowohl Antepenultimaklang als auch Sequenzklang sein. Der ›Schritt- und ›Sprungklang‹ auf der 2. Stufe hat eine Penultima-Funktion, der Septakkord auf der 2. Stufe hingegen ist ein Sprungklang und nimmt eine Antepenultima-Funktion oder eine Sequenzfunktion ein etc. – In Beispiel 4 trägt die 7. Stufe einen ihrer Sequenzklänge. Der ›Sitz der Akkorde‹ hat also nichts mit jener eindimensionalen Klangzuordnung zu tun, die der ›praktischen‹ Oktavregel oft zugeschrieben wird.

47 Es geht nicht darum, den einen ›richtigen‹ Moment einer Modulation zu bestimmen. Sehr gute Gründe sprechen dafür, die Modulation nach C-Dur schon mit dem Erreichen des neuen Leittons in Takt 14 als vollzogen anzusehen. Mit geht es in meiner Analyse darum, zu betonen, wie sehr die harmonische Progression bis zur breit auskomponierten Dominantpräparation der 4. Stufe, im Bannkreis der Haupttonleiter bleibt: Der 7-6-Vorhalt auf dem *f* in Takt 15 ließe sich ohne große Schwierigkeit im Sinne der kleinen 6. Stufe fortführen: Man müsste nur die Sechszehntel in diesem Takt einen Ton höher und anschließend die folgenden Takte nach a-Moll transponieren. Erst der 4-4#-5 Halbschluss ist jener ›point of no return‹ der deutlich von der Haupttonleiter wegführt. Dass in dieser hypothetischen Rückkehr über die 6. Stufe in die Haupttonleiter auch deutlich ein Vermeiden des C-Dur mitklingt, sei nicht geleugnet. Es wäre dieses C-Dur dann aber eine stark inszenierte ›als wenn‹-Ausweichung: Man bliebe »doch ganz« in der Haupttonart. Meine Analyse hebt hervor, was die Bindung an die Haupttonleiter über die auf C-Dur gerichtete Modulation hinweg so lange aufrecht erhält und was den ›fließenden‹ Charakter dieser Modulation bestimmt. Man kann im 2-1-Stufengang der Takte 12–14 ein starkes ›Preparament‹ einer folgenden (variieren) *cadenza doppia* in C-Dur erkennen. Aber die neuen, ›zufälligen‹ Leitöne der ›als wenn‹-Ausweichungen erscheinen in den Oberstimmen und eben gerade nicht in der *basse continue*, deren diatonische Gestalt bis zum *fis* in Takt 15 völlig unberührt bleibt. Es zeigt sich hier, wie praxisnah Rameaus Rede von der ›cohabitation des modes‹ zu verstehen ist: Tatsächlich ist es unmöglich zwischen einem sequenziell auskomponierten Stufengang in C-Dur und einem fallendem in a-Moll zu unterscheiden: Es ist hier fast einerlei, ob man den fallenden Stufengang in Takt 11 mit der 1. Stufe von a-Moll oder der 6. Stufe von C-Dur beginnen lässt. Die ›cohabitation‹ gelingt hier aber nur, weil die *basse continue* den engen Rahmen der ›vermittelnden‹ Diatonik nicht überschreitet und vor allem jene Töne meidet, die dem Bassgang eine eindeutige Richtung verleihen würden: *gis* (als Leitton von a-Moll) und *fis* (als erhöhte 4. Stufe von C-Dur). Ich danke Folker Froebe für die anregende Diskussion dieser Passage.

Bei der Bezifferung des Orgelpunkts habe ich versucht, ein Verfahren grafisch umzusetzen, das bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgeschlagen wurde und seitdem seinen festen Platz in der musiktheoretischen Lehrliteratur hat: Die satztechnischen Abläufe über dem Orgelpunkt werden so analysiert, als wenn es den Orgelpunkt nicht gäbe.⁴⁸ Zu diesem Zweck habe ich über die eingekreiste Ziffer 1 einen durchgehenden Strich gezogen, der die Dauer des Orgelpunkts anzeigt. Über diesem Strich werden dann die Stufen derjenigen Klänge notiert, die über dem Orgelpunkt zu stehen kommen. Querstehende Balken hinter einer Stufenziffer zeigen, wo der ›Wirkungskreis‹ der Stufe endet: So soll der Strich am Ende von Takt 2 anzeigen, dass von da an wieder der Orgelpunkt seine Funktion als Stufe ausübt. Die eingeklammerten Stufenziffern über den umkreisten Stufenziffern in Takt 6 deuten eine implizite harmonische Bedeutung dieser Harmoniefolge an, die die Möglichkeit einer Modulation nach C-Dur erahnen lässt.⁴⁹

In meiner Analyse der Mozart-Sonate ist ebenfalls angedeutet, dass die harmonische Analyse durch eine Modellanalyse ergänzt werden kann, so wie es in den Analysen von Budday, Gjerdingen und anderen auch geschieht. Nicht allein die ›Terzfallsequenz‹⁵⁰ wäre dann zu bezeichnen, sondern ebenso die spezifischen Orgelpunkt- und Kadenzmodelle. Auch die absteigende Mollskala wäre als Grundlage einer 2-1-Stufenfolgensequenz herauszustellen. In diesem Zusammenhang stellt sich allerdings auch die Frage, ob es einer mehrschichtigen harmonischen Analyse überhaupt noch bedarf, wenn die ›lokalen‹ harmonischen Prozesse in einen höheren Modellzusammenhang integriert werden. Auf diese Frage werde ich später noch einmal zurückkommen.

* * *

Der Einwand liegt nahe, hier würde nichts prinzipiell Neues ins Feld geführt, sondern lediglich Altes (Zwischendominantik) in ein neues Gewand gekleidet. Die Frage drängt sich auf, was das hier vorgestellte Analyseverfahren substantiell von einem traditionellen funktionstheoretischen Ansatz unterscheidet.

48 Der wesentliche Gewährsmann ist hier Carl Philipp Emanuel Bach (Bach 1762, 182), auf den auch Förster verweist (Förster 1823, 29 und Beispielheft, 15, Beispiel 135). Friedrich Wilhelm Marpurgh bemüht Bachs Erklärung des Orgelpunkts als Argument für die »untergeschobenen« Töne im Streit mit Georg Andreas Sorge. Im ganzen 18. Jahrhundert wurde über die wahre Natur des Orgelpunkts heftig gestritten. Insbesondere die norditalienischen Musiktheoretiker (vgl. Holtmeier 2010a), so auch der norditalienisch geschulte Georg Joseph Vogler betrachteten den Orgelpunkt immer als integralen Bestandteil des Akkordes.

49 Ich führe in Takt 6 die Stufenziffern 4 und 5 in runden Klammern über der herrschenden Tonart an, nicht aber die Ziffern 3 und 4 in Takt 7. Die Stufenfolge 4-5-3-4 würde hier (ganz im Försterschen Sinne) eine leitereigene Sequenz in C-Dur bezeichnen. Zwischen der leitereigenen Sequenz in fallendem a-Moll und in C-Dur besteht aber kein Unterschied (*cohabitation des modes*). Es würde mit dieser Bezifferung also gerade keiner harmonischen ›Mehrdeutigkeit‹ (siehe die folgenden Ausführungen) Ausdruck verliehen. Die eingeklammerten Stufen 4 und 5 in Takt 6 bezeichnen keine Sequenzfunktion, sondern eine Antepenultima- und Penultima-Funktion. Da eine sequenzielle ›Mehrdeutigkeit‹, die auf der *cohabitation des modes* gründet, in diesem Zeichensystem niemals angezeigt wird, ist die Bedeutung der eingeklammerten 4. und 5. Stufe an dieser Stelle eindeutig.

50 Zur Terminologie vgl. Holtmeier/Menke/Diergarten 2008.

Es soll gar nicht geleugnet werden, dass es sich um eine Weiterentwicklung bzw. Reformulierung von Verfahren handelt, die bei Riemann vorgebildet sind. Die hier vorgestellte mehrschichtige Analyse mit arabischen Stufen kann auch als synkretistischer Versuch verstanden werden, Aspekte der arabischen und römischen Stufenanalyse mit Elementen der traditionellen funktionalen Analyse zu verbinden. Dabei geht es mir vor allem darum, die Vorteile der arabischen Stufenbezeichnung, allen voran ihre stimmführungstechnische ›Unmittelbarkeit‹, in ein mehrschichtiges Analyseverfahren einzubringen. Sowohl die übergeordnete Ebene der herrschenden Tonleiter als auch die der ›lokalen‹ Akkordprogressionen bleiben immer direkt auf die Skala bezogen: Erst wenn die harmonische Analyse nicht mehr auf zugrunde liegende Grundbässe rekurriert, kann es tatsächlich zu einer Verschmelzung von übergeordneten linearen und lokalen klanglichen Aspekten in der harmonischen Analyse kommen.⁵¹

* * *

Es gibt Stellen, die eine mehrschichtige Analyse mit arabischen Stufen von selbst zu rechtfertigen scheinen (Beispiel 6).

Der Passage aus dem ersten Satz von Schuberts G-Dur-Quartett D. 887 liegt ein vertrautes Bassmodell zugrunde:⁵² Der Bass schreitet chromatisch von der Tonika zur Dominante und wird dann durch eine (abgebrochene und neuansetzende) *Composta*-Kadenz abgeschlossen.

Im Folgenden soll anhand eines möglichen ›Hörweges‹ gezeigt werden, inwiefern die mehrschichtige Analyse mit arabischen Stufen tatsächlich den Hörvorgang zu reflektieren vermag.

Die Stelle hat eine besondere räumlich-monumentale Wirkung, die auf jener sequenziellen 1-7-Stufenfolge beruht, die zweieinhalb Mal wiederholt wird und die man deutlich als blockartige Juxtaposition der Tonarten G-Dur, F-Dur und Es-Dur wahrnimmt. Zusammengehalten wird das Ganze durch die chromatische Linie des konventionellen Modells, das sich ganz in den Grenzen seiner Tonleiter bewegt und in dessen ›natürliche‹ Harmonik sich die Akkorde schließlich auch ›einklinken‹: Man hört das Abgrenzende der Sequenzblöcke und das Verbindende der Tonleiter zugleich. Das macht die Mehrdeutigkeit dieser Stelle aus. Dabei impliziert die Zweischichtigkeit auch zwei unterschiedliche zeitliche Momente des Hörens: Die Stufenziffern der obersten Schicht

51 Dieser Gedanke wäre durch eine Kritik an jenen Ansätzen auszuführen, die seit längerem versuchen, Skalenstufe und Funktionalität zusammen zu denken. Ich denke hier insbesondere an die Arbeiten von Charles J. Smith (Smith 1981, Smith 1986), Daniel Harrison (Harrison 1994, Harrison 2002) und Kevin J. Swinden (Swinden 2005a und 2005b). Diese ambitionierten und sehr interessanten Vermittlungsversuche resultieren bisher jedoch meist mehr in einem Nebeneinander als einem wirklichen Miteinander: Die unterschiedlichen Ebenen durchdringen sich nicht wirklich, und sowohl das lineare als auch das harmonische Moment bewahren eine zu große Autonomie. Dies liegt vor allem an der unhinterfragten Akzeptanz des Umkehrungsdenkens und der *basse fondamentale*. Insgesamt behandle ich hier natürlich exklusiv harmonische Vordergrundprozesse, die auch der eigentliche Gegenstand meines Interesses und dieses analytischen Verfahrens sind. Mit Fragen der Mittelgrund- und Hintergrundprozesse werde ich mich im zweiten Teil dieses Textes auseinandersetzen.

52 Zu diesem Beispiel vergleiche auch Diergarten i. V.

The image shows a musical score for Franz Schubert's String Quartet in G major, D. 887, measures 11-24. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is characterized by its harmonic complexity and use of chromaticism. Circled numbers (7, 1, 7, 7b, 6, 6b, 5, 4, 5, 4, 5, 1) are placed below the staves to indicate specific harmonic levels or chords. Dynamics include pp and p.

Beispiel 6: Franz Schubert, Streichquartett G-Dur, D. 887, T. 11–24

folgen quasi dem Hören im zeitlichen Verlauf, die untere Schicht der eingekreisten Stufen entspricht demgegenüber einem integrierenden und zugleich ›erinnernden‹ Hören.

Auf ein Moment von Gleichzeitigkeit zweier Wahrnehmungsebenen wurde auch im Zuge der Diskussion von Mozarts Sonate hingewiesen (Beispiel 2, T. 6), allerdings unterscheidet sich die dortige ›Gleichzeitigkeit‹ deutlich von jener in diesem Schubert-Beispiel: In der Mozart-Sonate geht es nämlich weniger um ein integrierendes Miteinander als um ein Neben- und Gegeneinander. In Takt 6 stehen dort über den eingekreisten Stufenziffern 6 und 7, die die diatonische Sequenz anzeigen, die Stufenziffern 4 und 5 in runden Klammern: Die untere Zeile zeigt den übergeordneten Zusammenhang der herrschenden Tonleiter an, während die obere die ›lokale‹ Harmonik beschreibt.⁵³ Die Stufen beider Schichten bezeichnen aber Akkorde: Auf der unteren Ebene werden sie im Sinne der leitereigenen Terzfallsequenz in a-Moll gedeutet (Sequenzfunktion). Die Stufen in runden Klammern der oberen Ebene hingegen suggerieren, dass man die erste Akkordprogression auch als (kadenzielle) 4-5-Stufenfolge (Antepenultima- und Penultima-Funktion) in C-Dur verstehen *könnte*. Auch hier geht es also um *Gleichzeitigkeit*: Sie wäre als eine harmonische bzw. ›funktionale Mehrdeutigkeit‹ zu beschreiben.

53 Wodurch ja zugleich auch dem Spannungsverhältnis zwischen herrschender Tonleiter und Klangprogression Ausdruck verliehen wird: Von der Ebene der herrschenden Tonleiter aus betrachtet trägt beispielsweise die 7. Stufe in Takt 12 eigentlich einen ›falschen‹ Akkord über sich.

Von ›funktionaler Mehrdeutigkeit‹ kann aber nur die Rede sein, wenn harmonische Prozesse in ihrem zeitlichen Verlauf verstanden werden. ›Funktional mehrdeutig‹ sind Akkorde oder harmonische Progressionen, wenn sie in ihrem Erklingen unterschiedliche harmonische Möglichkeitsräume eröffnen. Die eingeklammerten Stufen sagen aus, dass die Musik im nächsten Takt auch einen Weg nach C-Dur nehmen *könnte*.

* * *

Nun ist diese Passage allerdings kaum ein überzeugendes Beispiel für das Phänomen harmonischer Mehrdeutigkeit. Was wäre aber, wenn man versuchen würde, komplexere harmonische Progressionen mit einer Mehrdeutigkeits-Analyse auf Grundlage der arabischen Stufen zu beschreiben?

Das folgende Beispiel zeigt den Beginn des langsamen Satzes aus Beethovens Waldsteinsonate.⁵⁴

Adagio molto

		h/H:	(4)	(3 \sharp /3)	(3/3 \flat)	(2)	
		fis/Fis:		(7 \downarrow /7 \flat)	(6 \uparrow /6)	(6 \downarrow /6 \flat)	(5)
a:	(6 \downarrow)	(5)	e:	(1)	(1)	(7 \uparrow)	(7 \downarrow)
B:	(5)					(2)	(6 \uparrow)
F:	①	⑦		⑦ \flat	⑥	⑥ \flat	⑤
Förster	1	6	5	1	4	3	2
						6	5

⑥	④	⑤	①
6	4	5	1

Beispiel 7: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 53, Adagio molto, T. 1–9

Es handelt sich hier um annähernd den gleichen Modellverbund wie im Schubertschen Streichquartett: Ein absteigender chromatischer Gang von der 1. zur 5. Stufe mit anschließender 4-5-1-Kadenz, die hier nicht durch Wiederholung, sondern durch einen eingeschobenen Trugschluss erweitert wird.

54 Ich habe dieses Stück auch gewählt, weil diese Passage besondere Aufmerksamkeit gerade Schenkerianischer Musiktheoretiker gefunden hat. Oswald Jonas hat die Passage besprochen, ebenso Felix Salzer und David Beach. Hellmut Federhofer hat Hugo Riemanns Analyse mit derjenigen Jonas' verglichen (Federhofer 1956, 186–187). Vgl. Smith 1986, 95, Anm. 1.

In der unteren Zeile steht wieder die Förstersche Analyse. Der übergeordnete tonale Zusammenhang ist den Stufenziffern auch hier nicht zu entnehmen. Darüber steht mein Versuch einer Mehrdeutigkeits-Analyse mit arabischen Stufen. Wir haben es hier mit einer Kombination der bisher vorgestellten Analysearten zu tun: Die unteren eingekreisten Stufen geben die herrschende Tonleiter wieder. Die Stufenziffern haben nach der initialen 1. Stufe eine ›melodische‹ Stufenbedeutung. Erst mit der 6. Stufe in Takt 7 gelangt der harmonische Diskurs wieder zurück in die ›natürliche‹ Harmonie seiner Haupttonleiter, die von der 5. Stufe an dann sicher erreicht ist und nicht mehr verlassen wird. Wie bereits in der Analyse des Schubertschen Streichquartetts haben die grundierenden eingekreisten Stufen hier also manchmal eine ›akkordische‹, manchmal eine rein ›melodische‹ Bedeutung.

Die darüber stehenden Stufen in runden Klammern bezeichnen demgegenüber ausschließlich Klänge im Sinne des ›Sitzes der Akkorde‹. Sie beschreiben die eigentliche harmonische Mehrdeutigkeit. Die Türme mit den umklammerten Ziffern sind hierarchisch aufgebaut: Unten steht immer die harmonische Bedeutung, die die Wahrnehmung am deutlichsten bestimmt. Die Analyse liest sich folgendermaßen:

Das Stück beginnt auf der Tonika, der 2. Klang wird zunächst als eine Zwischenfüñ zur Subdominante gehört⁵⁵, erweist sich aber durch die Fortführung als Penultima einer phrygischen Klausel, also als kleine 6. Stufe in a-Moll⁵⁶, die sich in ihre dominantische 5. Stufe auflöst, die hier über der 7. Stufe der Haupttonleiter zu stehen kommt. Die Vermollung der Dominante (e-Moll) wird dem Usus der Zeit entsprechend als Funktionswechsel hin zur Tonika interpretiert. In den chromatischen Diskurs der folgenden Takte

55 Man mag hier jenen barocken Orgelpunkt-Eröffnungstopos mit der charakteristischen 1-7b-6-7-1-Stimmführung erwarten. Robert Gjerdingen nennt dieses Modell »Quiescenza« (Gjerdingen 2007, 181 ff.).

56 Ich spreche von ›kleiner‹ und ›großer‹ Sexte in Moll und bezeichne sie durch einen nach unten oder nach oben gerichteten Pfeil: Die Pfeile sollen andeuten, dass es sich das eine Mal um eine 6. Stufe der absteigenden, das andere Mal um eine der aufsteigenden Mollskala handelt. Ich schließe mich hier also weder Budday (Budday 2002) noch Gjerdingen (Gjerdingen 2007) an. Budday betrachtet – durchaus im Sinne der Theorie des 18. Jahrhunderts – die ›harmonische‹ Molltonleiter als die ›natürliche‹ Gestalt der Molltonart. Die kleine 6. Stufe und den Leitton betrachtet er demzufolge als leitereigen. Konsequenter werden die große 6. Stufe mit #6 und die kleine 7. Stufe mit b7 bezeichnet. Gjerdingen geht insgesamt recht uneinheitlich vor, es wird aber deutlich, dass er das ›melodische‹ Moll als leitereigen betrachtet. Die aufsteigenden Stufen 6 und 7 werden mit 6 und 7 beziffert, die absteigenden mit b6 und b7. Gjerdingens Bezeichnung hat gegenüber derjenigen Buddays den Nachteil, dass die Zeichengebung nicht zwischen einer erniedrigten 6. Stufe in Dur und einer diatonischen kleinen 6. Stufe in Moll unterscheiden kann, eine Unterscheidung die gerade in einer mehrschichtigen Analyse durchaus von Bedeutung sein kann. Die Bezeichnung mit Pfeilen verdeutlicht, dass beide Formen der 6. und 7. Stufe in Moll leitereigen sind und es sich eben nicht um ›zufällige‹ Erhöhungen handelt. Die Pfeile können auch überall dort angewandt werden, wo es sinnvoll erscheint, die Richtung einer Klangstufe anzuzeigen. Ich selbst habe, der allgemeinen Konvention entgegen, die Zeichen, die die Erhöhung und Erniedrigung anzeigen, hinter die Stufenziffer gesetzt. Förster setzt das Erhöhungszeichen vor die Ziffer (#4), sicher auch, um seine Stufenziffern deutlich von den Generalbassziffern abzusetzen (Förster 1823, Beispielheft, 17, Beispiel 158). In Quellen des 18. Jahrhunderts wird aber zwischen den Begriffen der Intervallehre und den Bezeichnungen der Tonleiterstufen oft kein wesentlicher Unterschied gemacht: Die vierte Stufe wird als Quart, die zweite als Sekunde etc. bezeichnet. Ich habe diese Nähe von Stufen- und Intervallbezeichnung bei meiner Zeichengebung berücksichtigt.

sind verschiedene Satzmodelle gleichsam eingehängt, die die harmonische Progression zu verschiedenen Tonleiter-Räumen hin öffnen. Das folgende Beispiel führt sie ihrer Bedeutungshierarchie nach auf:

e-moll

7↑ 7↓ 6↑ 6↓ 5

fis-moll

1 7 6↑ 6↓ 5 1 4 5 1

h-moll

4 4 3# 3 2 5 1

Beispiel 8: ›Latente‹ chromatische Satzmodelle
in den ersten Takten des *Adagio molto*

Der vierfache Turm über der 6. Stufe in Beispiel 7 stellt gewissermaßen den Kulminationspunkt der Mehrdeutigkeit dieser Passage dar. Hier zeigt sich auch die Schwierigkeit, in einem solchen Moment komplexer »functional multiplicity«⁵⁷ nicht nur die unterschiedlichen funktionalen Bezugsebenen selbst, sondern auch deren Zusammenspiel und hierarchische Ordnung präzise zu bestimmen. Auf der 6. Stufe der Haupttonleiter in Takt 5 steht eigentlich jener ›doppeldominante‹ Schrittklang, der dort ›natürlich‹ seinen ›Sitz‹ hat. Man nimmt den Klang bei seinem Eintreten aber mehr als Chromatisierung des vorausgehenden wahr, hört ihn also in einem e-Moll Kontext. Deswegen habe ich die eingeklammerte 2. Stufe, die den ›natürlichen‹, ›doppeldominanten‹ Klang der ›melodischen‹ 6. Stufe anzeigt, hier über die eingeklammerte kleine 7. Stufe gesetzt. Es soll damit angezeigt werden, dass sich der Klang nicht unmittelbar als Funktion der 6. Stufe der Haupttonleiter zu erkennen gibt, sondern quasi erst im Verlauf den e-Moll Kontext ›überschreibt‹: Die Klangstufen sind hier direkt im Turm übereinander gesetzt, um das Moment einer funktionalen Mischung anzuzeigen: Man kann diese Mischung im Sinne einer Bedeutungshierarchie zwar strukturieren, aber es ist kaum sinnvoll, die Wirk-

57 Smith 1986, 100.

samkeit der einzelnen Schichten hier zeitlich präzise bestimmen zu wollen. Eine solche ›zeitliche‹ Differenzierung habe ich aber in Takt 3 vorgenommen: Dort setzt die fis/Fis-Ebene erst nach der h/H-Ebene ein. Die fis/Fis-Ebene dominiert die Wahrnehmung, wenn man den Gesamtverlauf der Takte 3-4 betrachtet.⁵⁸ Bei seinem Eintreten aber hört man den ›charakteristischen‹ Sekundakkord als eine ›Zwischenvier‹ im e-Moll-Kontext. Deshalb setzt die kleine/erniedrigte 7. Stufe der fis/Fis-Ebene gleichsam erst ›zeitverschoben‹ ein. Eine zeitliche Binnendifferenzierung findet sich auch am Ende von Takt 5: Der Strich, der die e-Moll-Ebene abschließt, steht noch vor dem *f* in der Oberstimme, denn bereits mit dem *f* (resp. *eis*) wird der e-Moll-Kontext deutlich hörbar verlassen.⁵⁹ Die Analyse benennt also jene harmonischen Räume, die sich dem Hörer öffnen: Von der 6. Stufe in Takt 5 könnte der Weg nach e-Moll, F-Dur, C-Dur, fis-Moll/Dur oder h-Moll/Dur führen: Jeder dieser Wege wäre durch die harmonische Vorgeschichte vermittelt.

* * *

Man muss hier die Frage stellen, wie angemessen eine solche auf ›Tonalität‹ und funktionale Mehrdeutigkeit gerichtete Analyse dem historischen Gegenstand gegenüber ist. Wird hier nicht ein Begriff von ›Hören‹ zugrunde gelegt, dem eigentlich alle historischen Quellen widersprechen?⁶⁰ Und wird damit nicht jene unhistorische Sicht auf die Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zurück ins Spiel gebracht, von der sich die historische Satzlehre gerade erfolgreich zu befreien sucht? Tatsächlich sprechen die musiktheoretischen Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts nur selten explizit vom Hören.⁶¹ Das liegt aber vor allem daran, dass sich in der regelpoetischen musikalischen Sprache des 18.

58 Man könnte in Takt 6 gut einen *accord parfait* in Fis-Dur- bzw. Fis-Moll spielen.

59 Für Charles J. Smith geht die Verschränkung der Tonleitern von F-Dur und e-Moll noch weiter: »the missing augmented sixth of E is enharmonically equivalent to a dominant seventh on C, the dominant of F, which is, of course, the ultimate goal of the progression built over the chromatic descent of the bass line.« Er erkennt ein »remarkable overlapping of dominant seventh and augmented sixth identities in different keys« als übergeordnete Struktur der harmonischen »long-range progression« (Smith 1986, 96). Diese Beziehung bleibt aber schlecht abstrakt, denn der Verlauf jenes chromatischen Satzmodells in e-Moll, das zu dem übermäßiger Quintsextakkord über *c* in Takt 6 führt, wäre selbst schon Resultat einer komplexen »mixed function« und damit alles andere als archetypisch. Die funktionale Mehrdeutigkeit, die hier als Überlappen unterschiedlicher chromatischer Satzmodelle beschrieben wird, setzt aber eine Art von »functional parsimony« (vgl. Swinden 2005, 256) bezogen auf die Satzmodelle zwingend voraus: Wirksam können nur ›nahe liegende‹ Satzmodelle werden, also solche, die durch die Häufigkeit ihres Auftretens bereits zu ›archetypischen‹ Wendungen für den Hörer geworden sind.

60 Die zeitgenössische Musiktheorie behandelt das, was hier als funktionale Mehrdeutigkeit beschrieben wird, meines Wissens nicht. Gottfried Weber übernimmt den Begriff der »Mehrdeutigkeit« zwar von Vogler, fasst darunter aber wie jener vor allem die altbekannte Tatsache, dass bestimmte Akkordtypen ihren ›Sitz‹ auf unterschiedlichen Skalenstufen haben: So kann ein Durdreiklang auf der I., IV., V. in Dur oder auf der V. und VI. in Moll stehen etc. Auch die ›enharmonischen‹ Akkorde werden unter dem Begriff der Mehrdeutigkeit abgehandelt. Mögen die Akkorde an sich bei Weber ›mehrdeutig‹ sein, in einem konkreten musikalischen Kontext sind sie aber immer eindeutig. Vgl. Holtmeier 2007a.

61 Zum Begriff des »historical listener« vgl. Mirka 2009, 308f.

Jahrhunderts die Kategorien des Produktionsprozesses und jene des Rezeptionsprozesses zu weiten Teilen überschneiden. Satzmodelle bilden, so ließe sich zugespitzt sagen, die Grundlage des Kompositions- wie des Hörprozesses: Das ›Hören‹ ist somit in den Werken und der pädagogischen Literatur der Zeit ›aufgehoben‹. Demgegenüber thematisieren die musiktheoretischen, insbesondere aber die musikpädagogischen Quellen des 18. Jahrhunderts das, was hier unter dem Begriff der funktionalen Mehrdeutigkeit behandelt wird, nicht einmal im Ansatz – und das ist in Anbetracht des detailversessenen ›handwerklichen‹ Pragmatismus und des ausgeprägten Sensualismus, der die Musiktheorie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts kennzeichnet, durchaus bemerkenswert.⁶²

Wollte man hinsichtlich des Beethoven-Fragments einen Hörvorgang rekonstruieren, in dem sich die musikalische Struktur *und* die Denkweisen und Kategorien der zeitgenössischen Musiktheorie weitgehend in Einklang befinden, dann könnte man ihn etwa so beschreiben: Man hört eine Folge kadenzierender Ausdeutungen des Halbtonschritts in einem halbtönig fallenden Tetrachord: Eine phrygische Klausel zu Beginn (6-5-Stufenfolge), dann jene 4-3-Stufenfolge, die Robert Gjerdingen *Passo Indietro* nennt⁶³, und am Ende des chromatischen Gangs schließlich eine weitere phrygische Klausel, diesmal mit Antepenultima (6-6b-5). Diese Vorstellung eines ›interpunktischen‹ Hörens scheint dem Beginn des *Adagio molto* gerecht zu werden, zumal die Folge der Phrasen, die hier durch die Pausen geschaffen werden, mit der Folge der Kadenzen identisch ist. Das ›klassische‹ zweischichtige Analyseverfahren, wie es bei der Mozart-Sonate angewandt worden ist, gibt dieses ›interpunktische Hören‹ recht getreu wieder.⁶⁴

Für dieses ›interpunktische Hören‹ ist die Passage ein farbiges, *Fantasia*-artiges Auskomponieren des fallenden Tetrachord-Modells der *basse continue*, die gleichsam die Richtschnur des Hörvorgangs darstellt. Natürlich ist auch in diesem ›historischen Hören‹ die funktionale Mehrdeutigkeit ›präsent‹, aber sie wird durch den vordergründigen ›interpunktischen‹ Diskurs gleichsam in den Hintergrund gedrängt: Sie ist latent angelegt.

Funktionale Mehrdeutigkeit setzt eine ›Hörhaltung‹ voraus, die eingestellt ist auf ein Öffnen von Möglichkeitsräumen, das immer auch das Ausbrechen aus dem modellhaf-

62 Es sei hier nur daran erinnert, welche Bedeutung dem Moment des Körperlich-Haptischen in den Generalbasstraktaten des 18. Jahrhunderts beigemessen wird.

63 Gjerdingen 2007, 167.

64 Oder eben jene ebenfalls ›zweischichtige‹ Kombination von Modellanalyse und Försterscher Bezifferung, wie sie bei Budday, Gjerdingen und anderen praktiziert wird. Der Übergang zwischen den analytischen Ebenen der herrschenden Tonleiter und jener Ebene der Modellanalyse ist im Übrigen fließend: Dem Modelldiskurs ist selbst die Autonomie der ›melodischen‹ Bassführung gegenüber den klanglichen Vordergrundprozessen eingeschrieben: Die Passage aus Schuberts Streichquartett und der Beginn des *Adagio* der Waldsteinsonate sind Ausdrucksformen ein und desselben Bassmodells. Jenes chromatisch fallende Tetrachord aber ist wesentlich dadurch bestimmt, dass es Bestandteil und Ausdruck einer ›Haupttonleiter‹ ist: Es gehört zur Identität des Modells, dass sein Beginn als 1. und sein Ende als 5. Stufe bestimmt ist. Wenn nun in der Modellanalyse das chromatisch fallende Tetrachord mit einer Klammer eingegrenzt und benannt wird, dann gehören die ›melodischen‹ Stufen der Haupttonleiter bzw. der herrschenden Tonleiter quasi zur Voraussetzung des Modells selbst. Insofern wäre es gerechtfertigt, die Modellanalyse als ein übergeordnetes analytisches Verfahren anzusehen, zudem das Modell auch eine formale Kategorie darstellt. Andererseits drohen in der gängigen Modellanalyse gerade jene komplexen harmonischen Prozesse zu verschwinden, die durch die Ebene der herrschenden Tonleiter hervorgehoben werden.

ten Rahmen impliziert, in den die harmonische Bewegung gespannt ist. Dieser Rahmen ist hier aber sehr stabil: Ein Übergang in den *accord parfait* von Fis-Dur in Takt 6 würde mehr als ein unerwartetes Ausbrechen aus dem chromatischen Tetrachord-Modell denn als Einlösung eines Versprechens, das die funktional mehrdeutige harmonische Progression gemacht hat, wahrgenommen.

Ich stelle die schwierige Frage nach dem historischen Hörer in diesem Zusammenhang, weil es mir um eine historische Eingrenzung des Moments geht, in dem funktionale Mehrdeutigkeit zu einer zentralen Kategorie der harmonischen Sprache wird. In diesem Beispiel scheint sie noch ein ›Nebenprodukt‹ eines kompositorischen Verfahrens zu sein, in dem – um es hier einmal salopp im ›haptischen‹ Jargon des *accompagnement* zu formulieren – sich die Harmonik in der rechten Hand immer weiter von der Haupttonleiter in der linken entfernt. Funktionale Mehrdeutigkeit erscheint hier als das *Resultat* eines avancierten Umgangs mit Modellen, nicht aber als das eigentliche Ziel.

Das Beispiel zeigt aber, dass die hier vorgestellte Methode dazu geeignet ist, auch komplexe Momente funktionaler Mehrdeutigkeit sichtbar zu machen. Sie hätte sich zu bewähren an einer harmonischen Sprache, die genuin auf funktionale Mehrdeutigkeit hin angelegt ist. Das wird der Gegenstand des zweiten Teils dieses Textes sein.

Literatur

- Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Anweisung zur Komposition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte erläutert*, Leipzig: Breitkopf.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin: Georg Ludewig Winter.
- Budday, Wolfgang (2002), *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Werkanalyse*, Stuttgart: Berthold & Schwerdtner.
- Christensen, Thomas (1992), »The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice«, *Acta Musicologica* 64, 91–117.
- (1993), *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2010) »Thoroughbass as Music Theory«, in: *Partimento and Continuo Playing*, hg. von Dirk Moelants, (= Collected Writings of the Orpheus Institute 9), Leuven: Leuven University Press, 9–41.
- Diergarten, Felix (2011), »Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition and Performance«, *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 18, 7–36.
- (i. V.), »Joachim Hoffmann: Ein Musiktheoretiker in Schuberts Wien«, in: *GMTH-Kongressbericht Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Schliengen: Argus.
- Diergarten, Felix und Ludwig Holtmeier (2011), »Ruhige und feste Gänge. Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109«, *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 26/2, 123–146.

- Förster, Emanuel Aloys (1818), *Emanuel Alois Förster's Practische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses*, 3 Bde., Wien: Artaria.
- (1823), *Anleitung zum Generalbaß*, 2. Aufl., Wien: Artaria.
- Froebe, Folker (2010), »Vom Tonsatz zum Partimento. Giovanni Paisiello, Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo (= Praxis und Theorie des Partimentospiels 1), hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel 2008«, *ZGMTH* 7/2–3, 215–232.
- Federhofer, Hellmut (1958), »Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und die Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956*, hg. von Erich Schenk, Graz: Bohlhaus, 183–190.
- Gasparini, Francesco (1722), *L'armonico pratico al cimbalo*, Bologna: Antonio Silvani.
- Gjerdingen, Robert (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Harrison, Daniel (1994), *Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- (2002), »Nonconformist Notions of Nineteenth-Century Enharmonicism«, *Music Analysis* 21/2, 115–60.
- Holtmeier, Ludwig (2004), »From ›Musiktheorie‹ to ›Tonsatz‹. National Socialism and German Music Theory after 1945«, *Music Analysis* 23 2/3, 245–265.
- (2007a), Artikel »Weber, Gottfried«, in: MGG2, Personenteil, Bd. 17, Sp. 574–577.
- (2007b), »Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave«, *Journal of Music Theory* 51/1, S. 5–49.
- (2008), Art. »Modulation/Ausweichung«, »Chromatik«, »Generalbaß«, »Oktavregel«, »Satzmodelle«, »Teufelsmühle«, »Tonart/Tonalität«, »Förster«, »Albrechtsberger« und »Vogler«, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber: Laaber.
- (2010a) »Harmonik/Harmonielehre«, in: *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Christian Utz (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber: Laaber, 166–169.
- (2010b), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Dissertation TU Berlin.
- (2010c), »Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 81–100.
- (2011a), Art. »Harmonik«, in: *Das Händel-Lexikon*, hg. von Hans Joachim Marx, Laaber: Laaber, 353–360.
- (2011b), »Review« von Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, *Eighteenth-Century Music* 8/2, 307–326.
- Holtmeier, Ludwig und Felix Diergarten (2007), Art. »Partimento«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Supplement, Kassel: Bärenreiter, Sp. 653–659.

- Holtmeier, Ludwig, Johannes Menke und Felix Diergarten (Hg.) (2008), *Giovanni Paisiello, Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo* (= Praxis und Theorie des Partimentospiels 1), Heinrichshofen: Noetzel.
- Menke, Johannes (2010), Art. »Stufe«, in: *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Christian Utz (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber: Laaber, 459–460.
- Kirnberger, Johann Philipp (1774), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sichern Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, Erste Abtheilung, Berlin: Decker und Hartung.
- Koch, Heinrich Christoph (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Zweyter Theil, Rudolstadt: Adam Friedrich Böhme.
- Mirka, Danuta (2009), *Metric Manipulations in Haydn and Mozart*, New York: Oxford University Press.
- Sorge, Georg Andreas (1745), *Vorgemach der musicalischen Composition*. Erster Theil, Lobenstein: Selbstverlag.
- Smith, Charles J. (1981), »Prolongations and Progressions as Musical Syntax«, in: *Music Theory. Special Topics*, hg. von Richmond Browne, New York: Academic Press, 139–174.
- (1986), »The Functional Extravagance of Chromatic Chords«, *Music Theory Spectrum* 8, 94–139.
- Swinden, Kevin J. (2005a), »Toward Analytic Reconciliation of Outer Form, Harmonic Prolongation and Function«, *College Music Symposium* 45, 108–123.
- (2005b), »When Functions Collide. Aspects of Plural Function in Chromatic Music«, *Music Theory Spectrum* 27/2, 249–282.
- Türk, Daniel Gottlob (1800), *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, zweite verbesserte und sehr vermehrte Auflage, Halle: Selbstverlag.
- Weber, Gottfried (1817), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrtere*. Erster Band. *Grammatik der Tonsetzkunst*, Mainz: Schott.