

Jeßulat, Ariane (2014): Richard Cohn, Audacious Euphony – Chromaticism and the Triad's Second Nature, New York: Oxford University Press 2012. ZGMTH 11/2, 289–298. <https://doi.org/10.31751/755>

© 2014 Ariane Jeßulat



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: 24/07/2015
zuletzt geändert / last updated: 19/02/2016

Richard Cohn, *Audacious Euphony – Chromaticism and the Triad’s Second Nature*, New York: Oxford University Press 2012

Neo-Riemannian-Theories – ein amerikanischer Diskurs?

In den Jahren 2011 und 2012 erschienen mit Edward Gollins und Alexander Rehdings *Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*¹ und Richard Cohns *Audacious Euphony* in enger zeitlicher Folge zwei Publikationen bei Oxford University Press, in denen die seit der ersten Buffalo Conference von 1993² erarbeiteten Ansätze zu einer neuen Theorie chromatischer Harmonik integrativ und ausdrücklich an eine größere Leserschaft gerichtet dargestellt und dabei ebenso historisch wie systematisch verankert wurden. Beiden grundverschiedenen Büchern ist das Bemühen um eine adäquate Auseinandersetzung mit historischen Vorbildern, nämlich der entschieden modernen, vornehmlich deutschsprachigen Musiktheorie zwischen 1850 und 1920, gemein. Henry Klumpenhouwer hat in seiner Rezension von 2012 mit einigem Recht darauf hingewiesen, dass Cohns Monographie und das *Oxford Handbook* sich gewissermaßen gegenseitig kommentieren.³

Bei einem derart den aktuellen musiktheoretischen Diskurs prägenden Autor wie Richard Cohn und bei einem Buch wie *Audacious Euphony*, das den Versuch unternimmt, als systematisch überhöhende Antwort nicht nur einen Diskurs zusammenzufassen und fortzusetzen, sondern auch traditionelle Hör- und Denkmuster eines überwältigenden Repertoires romantischer Musik umzuwerten und neu zu überschreiben, ist die Zeitspanne von mehr als drei Jahren für eine erneute Rezension sehr lang und wäre ohne einen aktualisierenden Fokus auch kaum zu rechtfertigen.

Im Vorwort des *Oxford Handbook* ist von der Erwartung die Rede, dass Neo-Riemannian-Theories die Kategorien primär anglophoner Musiktheorie zu erneuern in der Lage sein werden, indem sie echte Alternativen zu den etablierten, in Textbooks allerdings auch der Verfestigung ausgesetzten Theorien Heinrich Schenkers und Allen Fortes böten. Auch die Traditionen, auf die *Audacious Euphony* erneuernd antwortet, sind, abgesehen von ganz gelegentlichen Reflexen auf Lendvais Achsentheorie⁴, genau dort zu vermuten. Die im Buch selbst ausgesprochen sorgfältig formulierten Anknüpfungspunkte an ältere Theorien und aktuelle Kritiken an Cohns Ansatz geben somit weniger die sensiblen Punkte wieder, an denen *Audacious Euphony* auf eine primär deutschsprachige musiktheoretische Auseinandersetzung mit romantischer Harmonik trafe. Dies scheint zunächst absurd, da ja das Prädikat ›neo-Riemannian‹ gerade nichts anderes bedeutet als eine Aktualisierung historischer deutscher Musiktheorie. Es ist in der Tat aber doch ganz so, wie Cohn im Vorwort zu *Audacious Euphony* formuliert: Nicht Hugo Riemanns Texte selbst gaben den Anstoß für seine Theorie und Methoden, sondern David Lewins gruppentheoretische Aufbereitung einiger Riemannscher Dreiklangsverbindungen in der von ihm und Brian Hyer geprägten Transformational Theory (XIII). Auf diese Weise ist die Re-Lektüre Riemanns vor allem ein amerikanischer Dialog, und die Abweichungen von deutscher Riemann-Rezeption beschränken sich nicht auf verschiedene Werkzeuge und Terminologien, sondern arbeiten mit kategoriell verschiedenen Begriffen und Begriffsgeschichten, in einigen Fällen sogar mit grundsätzlich verschiedenen Vorstellungen davon, was musikalische Analyse leisten soll und kann. Dennoch – auch wenn diese

1 Gollin/Rehding 2011.

2 Vgl. die Dokumentation bei Cohn 2012, XI–XII.

3 Vgl. Klumpenhouwer 2011, 159.

4 Vgl. Cohn 2012, 125.

in *Audacious Euphony* nicht benannt werden und auch wenn diese mit Riemann-Rezeption im engeren Sinne gar nichts zu tun haben müssen – gibt es Anknüpfungspunkte und lose Enden sowohl in der Anwendbarkeit von Cohns Pan-Triadic Syntax als auch zu den in deutschsprachiger Musiktheorie bevorzugten historisch informierten Analysemethoden. Auf der anderen Seite gehören klassische Werkzeuge der Pan-Triadic Syntax wie ›Tonnetz‹, ›Torus‹, ›Cube dance‹ und die verschiedenen graphischen Darstellungen der 12 ›pitch classes‹ zum Instrumentarium der Auseinandersetzung mit atonaler Musik, wie sie in der Tradition Fortes, aber ebenso am IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) in Paris genutzt werden. Ein Bezug auf Hugo Riemann ist somit weniger in der Natur der Sache als in dem Willen begründet, eine historische Analogie gerade zu derjenigen musikalischen Epoche herzustellen, in der ein auch heute noch relevantes Abstraktionsniveau im Nachdenken über harmonische Zusammenhänge erreicht wurde: Mit Hauptmann und Riemann und letztlich der idealistisch gespeisten Idee der harmonischen Funktion wurde ein Meta-Diskurs in Gang gesetzt, der die Möglichkeit bot, über die konkrete Satztechnik hinaus eine Theorie von harmonischen Bewegungen zweiter Ordnung in ihren Strukturen zu präzisieren und systematisch auszubauen.

Pan Triadic Syntax – Der Ansatz von *Audacious Euphony*

Das Prädikat ›pan triadic‹, welches Cohn anstelle des in seinem Tribut an Riemann etwas irreführende ›neo-Riemannian‹ zur Charakterisierung des in *Audacious Euphony* präsentierten Ansatzes vorschlägt, ist von Evan Copley übernommen⁵, der damit seinerseits auf Nicolas Slonimskys⁶ ›pan-diatonic‹ antwortete. Gemeint ist mit ›pan-triadic‹ demnach eine Rückführung traditionell diatonischer, also auf der Verwandtschaft von Skalen beruhender

Topoi und kadenzialer, den Quintfall bevorzugender Hierarchien als nun emanzipierte Fortschreitungen auf die Struktur des Dreiklangs selbst. Die in traditionell diatonischer Harmonielehre ausgehend von Rameau, spezieller allerdings noch von Georg Joseph Vogler und Gottfried Weber geprägte Bedeutung des Dreiklangs durch die konsonante Evidenz seiner akustischen Oberfläche erfährt eine zusätzliche theoriefähige Dimension als mathematisches Objekt, das im Raum der 12 ›pitch classes‹ durch seine Vernetzungsoptionen auf der Basis halbtöniger Fortschreitungen (›minimal voice leading‹, ›parsimonious voice leading‹) definiert ist. Diese bewusst konstruierte Antithese zwischen einem skalar basierten und einem dreiklangsbasierten Paradigma harmonischen Denkens spielt in *Audacious Euphony* die Rolle einer konstanten Ausgangsfrage, auf die Cohn vielfach wie auf einen Prüfstein seines Ansatzes zurückkommt.

Ausgehend von einer enharmonisch mehrdeutigen Passage aus dem Kopfsatz von Franz Schuberts Sonate in B-Dur D 960 (T. 217–256) spitzt Cohn ein Problem traditionell diatonischer Harmonielehren dahingehend zu, dass Dreiklangsverbindungen wie B-Dur und ges/fis-Moll trotz ihrer zwingenden Nähe durch die Stimmführung und trotz der evidenten ›Richtigkeit‹ ihrer Verbindung in romantischer Musik bzw. in der auf Quintprogressionen und Tonartenverwandtschaft basierenden Harmonielehre in der Rameau-Nachfolge nicht erklärt werden können.

In der den Titel des Buches inspirierenden Passage aus Riemanns *Musik-Lexikon*⁷ (IX) wird ebensolchen mediantischen Verbindungen einerseits Richtigkeit und andererseits Kühnheit attestiert, so als gäbe es einen vom Quintenturm traditioneller Kadenzharmonik weitestgehend unabhängigen Raum, dessen Koordinaten durch Stimmführungsarbeit definiert sind. Gemessen in den Einheiten dieses sogenannten ›parsimonious voice leading‹ beträgt der Abstand zwischen B-Dur und ges bzw. fis-Moll lediglich drei Halbtonschritte (= ›minimal voice leading units‹), allerdings

5 Vgl. Copley 1991.

6 Slonimsky 1937.

7 Riemann 1909.

sieben Quinten in Abwärtsrichtung bzw. fünf Quinten in Aufwärtsrichtung der diatonischen Quintensäule.

Unter dem bezeichnenden Titel »Mapping the Triadic Universe« (1) unternimmt Cohn anhand zahlreicher Analysen romantischen, aber auch klassischen Repertoires den Versuch, die Vorstellung einer harmonischen Distanz oder Orientierung von Dreiklängen und deren Korrespondenz im musikalischen Raum durch Anreicherung mit Hörerlebnissen plastisch erfahrbar zu machen. Wenn »parsimonious voice leading« im Unterschied zu konkreten kontrapunktischen Gerüstsätzen prinzipiell klar definierte Wege von Dreiklangstransformationen mit ganz bestimmten Operationen, und damit eine mehrdimensionale Maßeinheit beschreibt, und demzufolge nicht mit Formen der Reduktion verwechselt werden darf, die ein Mindestmaß kreativer Entscheidung zulassen, dann heißt das dennoch nicht, dass die damit verbundenen Vorstellungen nicht ebenso als »Tiefe« oder »Entfernung« empfunden und gehört werden können wie die traditionelle Vorstellung einer Modulation in entfernte Tonarten. Entscheidend für die Metaphorizität der Werkzeuge ist auch hier das musikalische Repertoire, an das sie gebunden werden.

Die strukturelle Idee einer durch »maps« anstatt wie vertraut durch rhetorische Interpunktion vermittelten musikalischen Syntax (13–15) steht ebenfalls im Dienste einer Erneuerung der inneren Vorstellungswelt: Die in *Audacious Euphony* beschriebenen harmonischen Bewegungen sind mit der an die Weltbilder von Gravitation und Magnetismus gebundenen gestisch-akzentuierenden Kadenz-Harmonik, auf deren Grundlage Riemann seine Theorien entwickelte, nicht kommensurabel. Das Imaginieren von Wegen, Brücken und Regionen auf Landkarten prägt wesentlich andere Hierarchien aus.

Erfahrbar macht Cohn diese Form von Syntax als Zusammenschluss von Einzeloperationen des »parsimonious voice leading« (es sind dies die üblichen P, L, R, N, S und H⁸ und deren Kombinationen) durch die Erarbeitung von Pattern und Topoi, die er zwei Regionen zuteilt: den »hexatonic regions/cy-

cles« (17–33), deren sechs Dreiklangstransformationen durch die Verschiebung um nur einen Halbtonschritt erreicht werden können (P und L sowie das zusammengesetzte H als »hexatonic pole«), und den »Weitzmann regions« (59–81), innerhalb deren ebenfalls sechs Stationen es jeweils zweier Halbtonschritte an »voice leading work« bedarf. Beide Regionen teilen die latente Struktur des übermäßigen Dreiklangs, da ein sogenannter »hexatonic cycle« strukturell einen Großterzzirkel beschreibt (C-c-As-as-E-e) und die sechs Dreiklänge einer »Weitzmann region« im konstanten Abstand von einem Halbton um einen übermäßigen Dreiklang herum angeordnet sind (sogenannte »Weitzmann waterbugs«, d.h. um den übermäßigen Dreiklang auf c herum C-E-As und f-a-des). »Hexatonic cycles« überbrücken den Raum zwischen »Weitzmann regions« und umgekehrt.

Im Zusammenspiel von »hexatonic cycles« und »Weitzmann regions« kann nicht nur der Raum der 12 »pitch classes« als »triadic universe« zyklisch gefiltert und auf bestimmten Wegen navigiert werden, sondern es bilden sich auch bestimmte Topoi, z. T. in Form von Überwerfungen, wie z. B. der »double agent complex« (72–81). Im einfachsten Falle werden damit Formen eines Halbschlusses in Moll beschrieben, wobei es zur enharmonischen Überlagerung von dominantischem Leitton und der Moll-Subdominant-Terz der parallelen Durtonart kommt, ein Topos, der besonders in Robert Schumanns *Dichterliebe* eine zentrale Rolle zu spielen scheint (so im ersten Lied des Zyklus [76] zu den Textworten »da ist in meinem Herzen die Liebe aufgegangen« zwischen dem *ais* als Terz von Fis-Dur und dem *b* als Terz von g-Moll).

Des Weiteren werden zahlreiche reale Sequenzen vor allem aus Werken von Schubert und Brahms als patternartige Wege durch

8 P = Mollvariante, L = Leittonwechselklang, R = Paralleltonart, N = Nebenverwandt, S = Terzgleichheit, H = »Hexatonic Pole« (d.h. die Verbindung zwischen einem Durdreiklang und dem Molldreiklang des eine große Terz tiefer liegenden Grundtons, wie z. B. C-as).

›Weitzmann regions‹ und ›hexatonic regions‹ beschrieben. Um die Wege und Operationen zu verdeutlichen, werden dabei neben verschiedenen Varianten von Tonnetz-Darstellungen vor allem die aus der Theorie atonaler Musik vertrauten Zifferblatt-Graphiken verwendet. Sie dienen zur Illustration zyklischer ›modulo 12-Berechnungen‹ der ›pitch classes‹, darunter die Zusammenführung von ›regions‹ und ›cycles‹ im multivalenten Zifferblatt von Jack Douthetts ›Cube Dance‹ (86).

Einen theoretischen Schwerpunkt prägt sicherlich das fünfte Kapitel aus, in dem Cohn die gruppentheoretische Aussagekraft seiner Werkzeuge zum ersten Mal nicht lediglich nutzt, um tonalen Denkmustern eine stabile Struktur entgegenzusetzen, sondern um aus der mathematisch differenzierteren Artikulation von Informationen heraus ein neues Abstraktionsniveau der harmonischen Analyse durch Äquivalenzen zu erarbeiten. Die sogenannten ›voice leading zones‹ und ihre Anwendung in der Analyse kommen dabei dem, was tatsächlich im Riemann'schen (und Hauptmann'schen) Sinne als Funktion verstanden werden könnte, sehr nahe. Während das rechnende Operieren mit ›voice leading zones‹ an der Oberfläche zunächst einfach zu sein scheint, da die einzelnen Zonen deckungsgleich mit der Struktur der bekannten ›pitch classes‹ sind, ist die Idee der Äquivalenz dahinter sowie ihre analytische Anwendung anspruchsvoll, da sie – ähnlich Arnold Schönbergs schwebender und aufgehobener Tonalität – die tonikale Gravitation eines einzelnen Dreiklangs auflöst und auf benachbarte Zonen (d. h. Dur- und Moll-Dreiklänge im Großerzabstand) verteilt bzw. den jeweiligen, vom Einzelwerk abhängigen Abstand durch ›voice leading work‹ nun als höhere Einheit in Zonen umrechnet. Obwohl natürlich die Umrechnungsarbeit von Halbtonschritten in Zonen rechnerisch lediglich eine Vereinfachung bedeutet, ist der Gewinn an metaphorischem Potential immens, da die Errichtung netzartiger, harmonisch kaum vektorisierter Zonen vermittelt durch reale Sequenzen tatsächlich zu analytischen Einsichten führt, deren Qualität auch gerade an dieser Vor- und Darstellung

durch Cohns Terminologie und Graphiken haftet. Besonders einleuchtend ist hierbei die Analyse des letzten Durchführungsabschnittes (T. 246–302) aus dem Kopfsatz von Johannes Brahms 2. Sinfonie (117–121).

Nicht früher als im siebenten Kapitel (139 ff.) ist es möglich, Dissonanz als Element von Transformationen zu behandeln, was streng genommen, anders als der Dreiklang, nicht einmal ein phänomenales Äquivalent in traditionell diatonischer Harmonielehre hat und eher noch bei Georg Capellen⁹ als bei Riemann eine Entsprechung finden könnte.

Mit dem systematisch gerechtfertigten Ziel, Vierklangstransformationen gänzlich analog zu den Dreiklangsoperationen darzustellen, wobei die ›hexatonic cycles‹ zu ›octatonic cycles‹ erweitert werden sowie die ›Weitzmann regions‹ durch strukturell analoge ›Boretz regions‹ ersetzt werden, besteht eine analytische Schwierigkeit und somit auch ein arbiträrer Raum um die Frage herum, welche Vier- und Mehrklänge auf Dreiklänge zu reduzieren und welche als genuin dissonante Klänge zu behandeln sind. Die Entscheidung führt Cohn jeweils nach stilistischer Evidenz in Werkanalysen herbei, wenn er z. B. in überzeugender Argumentation Septakkorde im *Parsifal* angesichts der strukturellen Bedeutung der ›hexatonic poles‹ auf Dreiklänge reduziert, im *Tristan* hingegen – vereinfacht gesprochen – auf Grund der ›oktatonischen‹ Struktur großformaler Zusammenhänge die Septakkorde, das sogenannte ›Tristan genus‹ (148) oder im Anschluss auch Scriabins ›mystic species‹ (166), als strukturell relevante Dissonanzen erhält.

Umgang mit Historie und ästhetischer Impuls der Analysen

Schon Klumpenhouwer hat durchaus nicht in Form von negativer Kritik darauf hingewie-

9 So wie Capellens ›Rechtslinksklänge‹ und die weiterführenden Gedanken zur Symmetrie des ›Dur-Doppelklangsystems‹ nur in der Analyse dissonanter, aus mehreren Dreiklängen geschichteter Klänge zur Anwendung kommen (vgl. Capellen 1908, 36–37).

sen, dass Cohns Umgang mit den historischen Quellen der Riemann-Zeit weniger davon getragen ist, diese möglichst nahe an ihrem ursprünglichen Selbstverständnis zu rekonstruieren, als sie in systemfähige Zusammenhänge, deren Voraussetzungen zu ihrer Zeit schlicht nicht gegeben waren, instrumentalisierend einzubeziehen.¹⁰ Cohn selbst benennt diese Instrumentalisierungs-Strategie mehrfach, und es wäre meiner Ansicht nach auch zu einfach, diesen Zugang als vornehmlich ornamental oder historisch inadäquat zu kritisieren: Sogar im Falle des in *Audacious Euphony* zu enormer Größe aufgebauten Carl Friedrich Weitzmann, dessen reduktiver Ansatz im Original möglicherweise nicht immer Ausdruck eines Strebens nach Systemfähigkeit mit allen Implikationen eines theoretischen Überbaus ist wie bei Hauptmann, sondern schlicht eine didaktische Reduktion am Vehikel der Darstellung von Exzerpten am Klavier, finden sich bereitliegende Momente zur Vorbereitung einer systematisierbaren Denkstruktur: Der Paradigmenwechsel in der komprimierenden Speicherung von Informationen¹¹ mit Hilfe symbolisierender, verschlüsselnder und im Sinne der Naturwissenschaften funktionalisierender Werkzeuge ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist Weitzmanns Denken ebenso anzumerken wie der Philosophie der Zeit (Universitäts-Philosophie und vor allem Neu-Kantianismus) und der ebenso naturwissenschaftlichen Wende in den ›geisteswissenschaftlichen‹ Disziplinen vor dem ersten Weltkrieg. In diesem Sinne ist der Rückgriff auf Gedankengut des späten Idealismus durchaus nicht oberflächlich, sondern zehrt wesentlich von der analogen Größenordnung der Denkmodelle. Interessant ist dabei jedoch die diametral entgegengesetzte ästhetische Ausrichtung des fachsprachlichen Vokabulars und der Werkzeuge, die sich vor dem Hintergrund der Gemeinsamkeiten abzeichnet: So findet auf allen Ebenen eine Entsubjektivierung der Riemann'schen Ansätze statt. Auch wenn es trivial klingen mag, dass eine ursprünglich

auf Hegelrezeption zurückgehende Idee von Kadenz gruppentheoretisch ausdifferenziert wird, so ist doch die metaphorische Konsequenz und Reflektiertheit, mit der Cohn diesen ästhetischen Kontext verfolgt, bemerkenswert. Dies zeigen nicht zuletzt die wichtigsten Leitmetaphern seiner Präsentation:

Entropie

Im Unterkapitel »Remarks on Disjunction and Entropy« (106) wendet sich Cohn scheinbar wenig vermittelt mit der direkt vorhergehenden Darstellung der ›voice leading zones‹ der ästhetischen und sozusagen soziologisch konnotierten Qualität asymmetrisch-privilegierter Situationen zu, wie sie meist in Form von Dualismen artikuliert werden (z. B. das herkömmliche Verständnis von Konsonanz und Dissonanz). Die angefügte weltanschauliche Skizze (106) ist in ihrer plakativen Kürze sicher eher illustrativ zu verstehen, markiert aber doch unmissverständlich die wesentliche Rolle des ursprünglich aus der Thermodynamik stammenden Begriffs der Entropie und des damit verbundenen dezentralen Bildes von Konsonanz- und Dissonanzverteilung zweiter Ordnung (hier: all-intervall-Verteilungen auf der Basis von ›voice leading zones‹). Ähnlich dem Konkurrenz-Prinzip in der Soziologie beschreibt es – von Robert Morris' Analysen der Musik Elliott Carters inspiriert – eine optimale Verteilung im Dienste der Stabilität eines Systems und ist damit nichts weniger als eine Variante des für Werkästhetik üblichen Varietas-Prinzips.

Near Evenness

Die Eigenschaft von Dur- und Molldreiklängen vornehmlich, aber auch von Dominantsept- und halbverminderten Septakkorden, nur um die ›minimal voice leading unit‹ eines Halbtonschritts von perfekt symmetrischen Drei- bzw. Vierklängen entfernt zu sein, ist Voraussetzung für ihre Vernetzbarkeit in symmetrischer Syntax und somit auch ihrer gruppenbildenden Stabilität, die die Pan-Triadic Syntax erst zu generieren in der Lage ist

10 Vgl. Klumpenhouwer 2011, 170–171.

11 Vgl. Lachmann 1993, XX und XXII.

(37). An die Stelle der traditionellen Vorstellung tonaler Gravitation tritt hier eine fraktale Stabilität, deren strukturell relevante Symmetrien (übermäßige Dreiklänge und verminderte Septakkorde) kaum Anziehungskraft ausüben, sondern als Verteiler in den Hintergrund treten können. Auch dieses, von Dimitri Tymoczko¹² inspirierte und vornehmlich geometrisch angelegte Konzept umfasst tonale wie atonale Strukturen.

Skript und Marketplace

Ebenfalls im Zuge eines Paradigmenwechsels vom hierarchisch extrem positionierten Künstlersubjekt, das Meisterwerke schafft, hin zu dezentralisierenden Modellen sind die Metaphern aus der Reise-, Handels- und aktuellen ›Handwerks-Sphäre‹ (Informatik) zu verstehen. Sie wirken zunächst wie die Lektüre fasslicher und angenehmer machende Attribute, stellen sich dann aber geschlossen in den Dienst einer depolarisierenden ästhetischen Aussage. So ist die sehr sorgfältig präsentierte Umgebung des übermäßigen Dreiklangs ebenso als das Gebäude einer Innung (»a corridor with six adjacent rooms«, 60) charakterisiert wie als »free-commerce zone« (65); insgesamt also eher als ein Biotop denn als ein zwingend strukturiertes Kraftfeld wie die abendländisch relevante ›concordia discors‹ in der Prägung durch Athanasius Kircher.¹³ Zu diesem gravierenden Umschlag des ästhetischen Paradigmas der Werkbetrachtung passt ebenso, dass großformale Strategien in Form von gruppenweise gerichteten Transformationen wie ›upshifting‹ und ›downshifting‹ oder ›departure‹ und ›return‹ im ›minimal-work model‹ mit dem Titel »Compositional scripts« (111) versehen werden, wobei mit Skripten dann tatsächlich so etwas wie überschreibbare, allen zugängliche Programmstrukturen gemeint sind, die nun z. B. auf der formalen Größenordnung der ›Sonatenform‹ analytisch greifen. Auf der Ebene dieser flächigen Ausrichtung von Stimmführungsmustern ist

12 Vgl. vor allem Tymoczko 2011.

13 Vgl. Leinkauf 2009, 76–82.

dann auch der Raum für dualistische Ansätze harmonischer Funktionen (mit implizitem Verweis auf Schenker [121], mit Verweis auf Schönberg, Lendvai und Meeüs [125]), die in ihrer traditionellen Vektorisierung mit dem Verhalten der Dreiklangstransformationen in der Pan-Triadic Syntax nur schwer zu vereinbaren sind, da sie dort punktuelle Akzente setzen müssten, wo nach planaren Netzwerken gesucht wird.

Berührungspunkte mit diatonisch fundierten Analysemethoden

Cohn selbst widmet die letzten beiden Kapitel des Buchs einerseits der Generalisierbarkeit des Ansatzes zur Übertragung auf atonale bzw. weniger dreiklangsbasierte Kontexte und andererseits der Re-Integration in diatonisch verankerte Situationen. Damit antwortet er teilweise auf Vorlagen eines ›Riemannismus‹, dessen regelhafte Geschlossenheit sich weder historisch noch aktuell in einer Lehre niedergeschlagen hat, der aber dennoch ganz konkret wurde in der an Cohns Arbeiten seit den 1990er-Jahren formulierten Kritik und der daher relevante Fragestellungen birgt. Nun kommt es an keinem Punkt, wenn eine rigide Vorstellung von Diatonik in der Kadenz gegen Sequenzmodelle ausgespielt wird, zu echten Berührungen mit vornehmlich deutschsprachigen Ansätzen, die sich mit romantischer Harmonik beschäftigen. Zu eigenständig war die Auseinandersetzung mit Sequenzmodellen¹⁴, und auch Riemanns kadenzielle Logik bot seinerzeit in einer langen Tradition von Harmonielehre¹⁵ Kompromisse und durchaus sinnvolle Momente von unschärferer Betrachtung.¹⁶ So ist Pan-Triadic Syntax nicht wirklich notwendig, um chromatische Fortschreitungen in einer Sequenzfolge überhaupt theoretisch zu erfassen. Das leisten Stimmführungsmodelle in der Tradition der Generalbass- und Partimentolehre ebenso wie intervallische Kanonstrukturen und anderweitige Gerüstsätze

14 Vgl. Seidel 1969 als eher frühes Beispiel.

15 Vgl. Fétis 1844, 27.

16 Vgl. Sprick 2012, 95 ff.

älterer Formen von Mehrstimmigkeit, was in der für *Audacious Euphony* argumentativ eher entgegenkommenden Überbetonung kadenzieller Beschränktheit von diatonisch fundierten Erklärungsmodellen nicht vergessen werden sollte. Von Interesse ist allerdings nicht die theoretische Erfassbarkeit durch Modelle oder Terminologien überhaupt, sondern wieder das sich über die Modelle verkörpernde Verhalten harmonischer Bewegung; im Falle der berühmten ›hexatonic poles‹ also das, was die identische Dreiklangsfolge in ihrem Erscheinen bei Gesualdo von der Dreiklangsmotivik des *Parsifal* unterscheidet.¹⁷ Zur Beantwortung dieser sehr heiklen Kategorie von Fragestellungen sind Cohns Überlegungen zur ›syntactic interaction‹ bzw. zur ›double syntax‹, mit denen er die Integrierbarkeit vor allem in diatonische, eher vektorisierende und Gravitationsregeln unterworfenen Vorstellungen und Modelle demonstriert, von großem Nutzen. Besonders klar wird sein Standpunkt in der Auseinandersetzung mit einer funktional vektorisierten Variante des Tonnetz-Modells von Steven Rings (170–171 und vor allem 183, wenn diatonisch-vektorisierende Stationen in theoretisch unendliche Ausdehnungen des Tonnetzes eingearbeitet werden).

In einer vergleichbaren luxtaposition durch ›double syntax‹ wird auch eine seit dem vierten Kapitel ausstehende Unstimmigkeit beantwortet, nämlich die Frage nach der historischen wie systematischen Stimmigkeit der N-Transformation. Sie ist von der terminologisch mit Hauptmanns Denken sehr verwandten Idee der ›Nebenverwandtschaft‹¹⁸ abgeleitet und lässt sich auch in ihrer reziproken

Gestalt bei Weitzmann ohne ein dualistisches Konzept einer Symmetrie von Dur und Moll nur schwer fassen. In einer diatonisch geordneten Kadenz-Situation beschreibt der Begriff ›nebenverwandt‹ die plagale Bewegung von der Mollsubdominante zur Tonika, und zwar entschieden in einem ursprünglich duralen Zusammenhang durch chromatische Alteration der leitereigenen großen zur kleinen Sexte, die nun ein künstlicher Leitton zur Quinte des Zielklangs wird. Für Hauptmann¹⁹ wird die Wendung interessant durch die Spiegelsymmetrie zur Dominante, da sie dualistische Idealisierungen zu bestätigen scheint (auf C-Dur bezogen das Muster *f-as-c-e-g-h-d*), so dass er sie als hybrides Phänomen romantischer Harmonik, als ›Moll-Dur-Tonart‹ charakterisiert.

Die Stimmführungsnahe durch die Alteration qualifiziert die Folge für die ›Weitzmann region‹, wo allerdings systembedingt ihre eigentliche kadenzielle Besonderheit verlorengeht und sie wie ein schlichter Quintfall in Moll behandelt wird. Sowohl der plagale Ursprung als auch die ihren Charakter ausmachende chromatische Alteration durch die Dur-Moll-Vermischung, die auch für Weitzmann relevant ist, sind nun nicht etwa dialektisch aufgehoben, sondern werden fürs Erste schlicht fallengelassen. Obwohl dieser Informationsverlust für die Anwendung der N-Transformation in der Analyse und für einen Abgleich mehrerer Ebenen harmonischer Wirkung im Erleben des tatsächlich Erklingenden durchaus eine Rolle spielt, wird die planare Gleichgültigkeit der N-Transformation nach einer kurzen einführenden Definition (46–47) nicht problematisiert, und zwar bis kurz vor Schluss des Buches, wenn die N-Transformation in ihrer ursprünglichen Bedeutung als Substitution innerhalb eines diatonischen Sets wieder in die Diskussion geholt wird. Bezeichnenderweise geschieht das wiederum im Dienste einer ›double syntax‹, also von Ereignissen, deren Lesarten am ›Tonnetz‹ zwar gefiltert, aber durch mehrere Interpretationswege nicht in die Enge hermeneutischer Eindeutigkeit gezwungen werden (185).

19 Vgl. Fétis 1844, 27.

17 Vgl. auch dazu Cohn 2004.

18 Vgl. die Darstellung der Moll-Dur-Tonart bei Hauptmann (1853, 39–40), die Notwendigkeit der Tiefalteration der Sexte in Dur bei Weitzmann (1853, 16–17) und die Deckungsgleichheit der immanenten Spiegelsymmetrie bei d'Alambert/Rameau (Marpurg 1757, 14–16) um die relevante Unterscheidung der Nebenverwandtschaft zu einem Quintfall wenigstens skizzenhaft in den Kontext einer musiktheoretischen Tradition der Rameau-Nachfolge einzubetten.

Ebenso müsste Cohns Ansatz demzufolge eine Betonung rhetorischer Akzente zulassen, wenn z. B. Situationen des ›double agent complex‹ mit Varianten des phrygischen Halbschlusses, der der punktuellen Geste bedarf, oder ›N-R-chains‹ mit Varianten des ›Parallelismus‹-Modells überlagert werden und diese Überlagerung in der formalen Dramaturgie des zu analysierenden Werkes eine Rolle spielt.

Transformation als Idee – Wenn Vordergrund und Hintergrund zusammenfallen

Im schließenden Abschnitt seiner Rezension greift Klumpenhouwer eine kritische Anmerkung Rings dahingehend auf, dass die Geschlossenheit des in *Audacious Euphony* präsentierten systematischen Ansatzes die Gefahr birgt, außergewöhnliche Momente romantischer Musik über den angemessenen Grad hinaus zu integrieren und ihre Wirkung dabei analytisch zu glätten.²⁰ Klumpenhouwer reagiert auf diesen Einwurf mit dem Argument, dass ein notwendiger Wechsel des Bezugssystems analytischer Betrachtung durchaus Außergewöhnlichkeit indiziert:

»Perhaps it will be enough here to point out that in the particular case of Cohn's model, one might regard the switch from one coherent system (conventional diatonic theory) to another (Cohn's pan-triadic syntax) as sufficient indication of the appearance of the X-factor.«²¹

Dieser Wechsel des Bezugssystems, in dem der Terminus ›Transformation‹ durchaus eine metaphorische Konnotation hat, die über seinen technologischen Rahmen hinausgeht, verweist auf den musikalischen Anlass dafür, mit einer zweiten Natur des Dreiklangs überhaupt zu rechnen und diese systematisch erfassen zu wollen. Dieser Gedankenkomplex ist sicherlich dem sehr nahe, was Dahlhaus als »Zweite Diatonik«²² bezeichnete, auch

wenn er im Zusammenhang mit dieser Vokabel technisch möglicherweise nicht genau die »falschen Dreiklänge«²³ meinte, von denen Lewin spricht²⁴, sondern eine stilistische Dialektik von ›Tristan-Chromatik‹ und ›Meistersinger-Diatonik‹.

Gemeint ist eine möglicherweise notwendig auf Intertextualität beruhende motivische Arbeit zur Realisierung übernatürlicher, transformierender Momente, deren harmonische ›Siebenmeilenstiefel‹ oder noch darüber hinaus zu empfindende qualitative Umschläge gerade durch die Gegenüberstellung mit ihren diatonischen Varianten stattfinden; so z. B. das von Cohn überzeugend präsentierte Verhältnis zwischen dem sogenannten ›Dresdner Amen‹ als diatonischer Vorlage und den ›hexatonic poles‹, mit denen Wagner die archaische Kadenz bewusst und immer wieder konfrontiert. In diesem Sinne wäre nun durchaus kritisch zu fragen, ob nicht das Bild von konventioneller Diatonik – was Cohn konstant als linear historischen Prozess von barockklassischer Satzlehre zu ihrer romantischen Entgrenzung hin idealisiert und verkürzt – nicht durchaus Teil der ästhetischen Fiktion ist, die Komponisten wie Schubert, Brahms und vor allem Wagner als Narrative in die Form des jeweiligen Werks einbinden, wobei die stilistische Markiertheit der chromatischen Passagen einen Kommentar durch Textgebundenheit oder ähnliches nicht voraussetzen muss. Wie bereits Sechter eine Art Maßeinheit für das Tempo harmonischer Information aus dem Ablauf der schematisierten Quintenkette abzuleiten versuchte, ist eine manchmal zum Vexierbild komprimierte Konkurrenz von diatonisch und transformatorisch berechneter harmonischer Distanz im metaphorischen Rand der in romantischer Musik komponierten harmonischen Erlebnisse eingeschrieben. Eine zu rigide Konstruktion von älterer und neuerer Harmonielehre und damit eine historische Verengung ist somit möglicherweise nicht immer notwendig, um den gemeinten

20 Vgl. Klumpenhouwer 2011, 173–174.

21 Ebd., 174.

22 Dahlhaus 2008, 247.

23 Lewin 1987, 178f.

24 Vgl. Lewin 1992/93, 49–58; zur Diskussion vgl. vor allem Janz 2006, 246–251.

›X-factor‹ adäquat in der Einzelanalyse zu benennen, gerade wenn es zum Abgleich zwischen tradierten Stimmführungsmodellen und einer räumlichen Bewegung im Pan-Triadic Model kommt, wie es z. B. Cohn bei der Analyse der transformierten Plagalkadenz der ›Faith Proclamation‹ aus dem Parsifal-Vorspiel herausarbeitet (89–191). Und es ist in diesem Sinne einer nicht nur heuristischen, sondern eben auch komponierten ›double syntax‹ durchaus gerechtfertigt, über die ›hexatonic poles‹ im *Parsifal* als Form der erfahrbaren Dissonanz oder Scheinkonsonanz²⁵ innerhalb eines Dreiklangs-Systems zu sprechen, das für die Beschreibung arbiträrer Stimmführungsdissonanzen keinen Raum bietet.

Es ist fast überflüssig zu erwähnen, dass *Audacious Euphony* auch aus der hier gewählten hermeneutischen Perspektive nichts von seiner Großartigkeit verliert, selbst wenn die adäquate Lektüre des Buchs auch bei wiederholtem Studium sehr fordernd ist, da das simultane Umsetzen modellhafter und mehr-

dimensionaler Bewegungen in einem Hören oder im weitesten Sinne ästhetischen Erleben nicht nur räumliche Vorstellungskraft, sondern auch gründliche und detaillierte Repertoirekenntnis verlangt.

Es wäre sehr zu wünschen, dass die Möglichkeiten des Buches zum Anschluss an systematisierende und dezentralisierende Ansätze aktueller Musiktheorie nicht auf die Verbindung zu post-tonaler Musik oder primär auf die Erfassung von Zusammenklängen beschränkt bleiben, sondern in Forschung und Lehre die Chancen, auch Durchlässigkeit zu modalem oder durch kontrapunktische Projektionen strukturiertem Repertoire – welchen Stiles auch immer – genutzt und sorgfältig aufgearbeitet werden. *Audacious Euphony* würde dann möglicherweise nicht nur als Resümee verschiedenster Neo-Riemannian Theories (miss)verstanden, sondern sein integratives Potential käme auch tatsächlich zur Anwendung.

Ariane Jeßulat

Literatur

- Capellen, Georg (1908), *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre*, Leipzig: Kahnt.
- Cohn, Richard (2004), »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«, *Journal of the American Musicological Society* 57/2, 285–323.
- (2012), *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, New York: Oxford University Press.
- Copley, R. Evan (1991), *Harmony: Baroque to Contemporary*, 2 Bde., Champaign: Stipes.
- Dahlhaus, Carl (2008): *Richard Wagners Musikdramen*, in: *Gesammelte*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, Bd. VII, 141–267.
- Fétis, François-Joseph (1844), *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris: Schlesinger.
- Gollin, Edward und Alexander Rehding (Hg.) (2011), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, New York: Oxford University Press.
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Janz, Tobias (2006), *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Klumpenhouwer, Henry (2011), »History and Structure in Richard Cohn's *Audacious Euphony*«, *Intégral* 25, 159–175.

25 Vgl. auch Cohn 2004, 308–317.

- Lachmann, Renate (1993), »Kultursemiotischer Prospekt«, in: Haverkamp/Anselm und Renate Lachmann (Hg.), *Memoria – Vergessen und Erinnern* (= Poetik und Hermeneutik XV), München: Fink, XVII–XXVII.
- Leinkauf, Thomas (1993), *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680)*, Berlin: Akademie Verlag.
- Lewin, David (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven: Oxford University Press.
- (1992/93), »Some Notes on Analyzing Wagner: The ›Ring‹ and ›Parsifal‹«, *19th Century Music* 16, 49–58.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1757), *Systematische Einleitung in die Musicalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau*, Leipzig: Johannes Gottlob Immanuel Breitkopf.
- Seidel, Elmar (1969), »Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts ›Winterreise‹«, in: *AfMW* XXVI, 285–296.
- Riemann, Hugo, (1909), Art. »Tonalität«, in: ders., *Hugo Riemann's Musik-Lexikon*, siebente vollständig umgearbeitete Auflage, Leipzig: Hesse, 1422–1423.
- Slonimsky, Nicholas (1937), *Music since*, New York: Norton.
- Sprick, Jan Philipp (2012), *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 9), Hildesheim u. a.: Olms.
- Tymoczko, Dmitri (2011), *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, New York: Oxford University Press.
- Weitzmann, Carl Friedrich (1853), *Der übermässige Dreiklang*, Berlin: J. Guttentag.