

Daniel Harrison, *Pieces of Tradition. An Analysis of Contemporary Tonal Music*, New York: Oxford University Press 2016

Schlagworte/Keywords: 20. Jahrhundert; 20th century; common practice harmony; Obertonreihe; overtone series; Tonalität; tonality

Es ist sicher keine Übertreibung, wenn man behauptet, dass die Beschäftigung mit der tonalen Musik des 20. Jahrhunderts in den letzten Jahrzehnten in der Musikwissenschaft und Musiktheorie deutlich zugenommen hat. Die musikalische Avantgarde eines Arnold Schönberg, Anton Webern oder Pierre Boulez, die lange die großen Analysekonzepte bestimmt, ja hervorgebracht hat, ist inzwischen ein wenig in den Hintergrund getreten und hat Komponisten der anderen (oder klassizistischen) Moderne,¹ die bisher eher am Rand gestanden hatte, Platz gemacht. Das mag mit einem Pluralismus und einer erfreulichen Undogmatik innerhalb des Faches wie des Konzertlebens zu tun haben, zeigt aber zugleich eine Emanzipation von solchen Verdikten an, die Richard Strauss und Jean Sibelius als nicht ernstzunehmende Gegenstände für eine musiktheoretische Untersuchung apostrophiert hatten.² Das zunehmende Interesse an musikalischen Stilen und Strömungen im 20. Jahrhundert jenseits dessen, was ursprünglich einmal als Fortschritt galt, hat vor allem zu einer Reihe von Einzelstudien zu Komponisten, Komponistengruppen oder nationalen ›Schulen‹ geführt, selten jedoch zu Überblicksdarstellungen, die eine vergleichende Systematisierung unterschiedlicher Techniken und Verfahrensweisen versucht oder einen umfassenden musiktheoretischen Zugriff entwickelt haben.

Auch Daniel Harrisons mit einem Umfang von 200 Seiten eher knapp gehaltenes Buch *Pieces of Tradition* will keinen Überblick über den Umgang mit Tonalität in möglichst vielen (oder gar allen) tonalen Musiken im 20. (und

frühen 21.) Jahrhundert geben. Fraglos gibt es bei ihm weiße Flecken, es fehlen Komponist*innen, die man in einem Buch mit einem solchen übergreifenden Titel erwartet hätte, wie etwa Benjamin Britten (die englische Musik bleibt merkwürdigerweise ausgeblendet, auch Michael Tippett, Ralph Vaughan Williams und William Walton finden keine oder nur am Rande Erwähnung) oder Jean Sibelius und Alexander von Zemlinsky; einige andere werden nur kurz genannt oder gestreift wie Igor' Stravinskij, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Richard Strauss oder Francis Poulenc. Aber Vollständigkeit im Sinne eines umfassenden, gar chronologisch geordneten Überblicks liegt auch nicht in der Absicht des Buches. Vielmehr will Harrison eine Art Werkzeugkasten für die Analyse von Tonalität vorlegen, dessen Funktionsweise er zunächst jeweils an kürzeren Werkauschnitten erprobt und erläutert, ehe zuletzt an längeren Passagen von Werken diese Werkzeuge und ihre analytischen Leistungen demonstriert werden.

Harrison verfährt dabei eklektisch, indem er bereits früher entwickelte Analysewerkzeuge (u. a. von Heinrich Schenker,³ Paul Hindemith,⁴ Felix Salzer,⁵ Allen Forte⁶) heranzieht, miteinander verbindet und für seine Ideen fruchtbar zu machen sucht. Es kommt also bei einer Einschätzung des Buches darauf an, ob die Verbindung, Erweiterung, Dekontextualisierung dieser Werkzeuge zu erhellenden Ergebnissen führt, das heißt, ob es gelingt, einerseits generelle Verfahrensweisen von tonaler Musik im 20. und frühen 21. Jahrhundert herauszuarbeiten und andererseits individuelle Unterschiede deutlich zu machen. Der Buchtitel

1 Vgl. hierzu beispielsweise Danuser 1996.

2 Zu Sibelius vgl. etwa Mäkelä 2007, insbes. 25ff, 59ff. und Adorno 1938/97. Das spannungsreiche Verhältnis der Musikwissenschaft zu Richard Strauss wird in Rathert 2014 thematisiert.

3 Schenker 1935.

4 Hindemith 1937.

5 Salzer 1952.

6 Forte 1973.

Pieces of Tradition deutet dabei gleichsam die Richtung an, und zwar sowohl im ersten als auch im letzten Wort. Harrison benutzt ›Tradition‹ im Singular, geht also von einer tonalen Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts aus, die er im Anschluss an Walter Piston ›Common Practice Harmony‹ (CP) nennt.⁷ ›Pieces‹ verweist darauf, dass in der Regel zumindest Teilmomente dieser traditionellen Verfahren (wie die Konsonanz-Dissonanz-Dichotomie, das Denken in melodischen Zügen und typischen Fundamentschritten, die Verwendung von Kadenz-Bausteinen) weiterhin, wenn auch in unterschiedlichem Maße, ›intakt‹ sind (allerdings kommt es im Buch nicht zu einer Rekomposition von Abschnitten, um den Abstand zu dieser *common practice* deutlich zu machen bzw. zu präzisieren). Der eklektische Analyseansatz spiegelt somit in gewisser Hinsicht die Art und Weise der unterstellten Artikulation von Tonalität in der neueren tonalen Musik wider. Unter ›contemporary music‹ wird die Musik des 20. und frühen 21. Jahrhunderts von etwa Maurice Ravel bis in die Gegenwart verstanden. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der französischen Musik, doch werden nicht nur Beispiele der sogenannten klassischen Musik einbezogen, sondern es wird mehrfach auch die Tonalität in Pop-Musik (u. a. Beach Boys, Paul Simon) untersucht.

Das Buch ist in fünf große Kapitel untergliedert, die die einfachen Titel »Inheritance«, »Overtonality«, »Geography«, »Harmony« und »Styles« tragen. Kapitel 1 will das Bild von der Musik des 20. Jahrhunderts zurechtrücken und weist die mehrfach geäußerte Vorstellung zurück, dass die ›eigentlichen‹ oder bedeutsamen Werke dieses Zeitraums stets atonale Werke gewesen seien, Tonalität hingegen eine gleichsam untergegangene oder ab- bzw. ausgestorbenen Schreibart gewesen sei, die man besser auszusortieren habe, weil sie geschichtlich überholt sei: Tonalität »did not ›die‹ or ›go out in 1910« (2). Was Harrison stattdessen vorschlägt, ist die Vorstellung eines »upgrade« von Tonalität (4), das gleichsam neue *features* und Funktionen erlaubt. Zurückgewiesen wird also eine Lesart, nach der Tonalität stets mit konservativer oder gar nostalgischer Absicht verwendet worden sei.

7 Vgl. Piston 1941.

Im Kapitel »Overtonality« entwickelt Harrison die systematischen Grundlagen für die nachfolgenden Werkzeuge der Analyse. Der titelgebende Begriff wird dabei wie folgt definiert:

Overtonality is a property of any tonal hierarchy that relies on spectral overlap for its stability conditions. It thus freely imitates the tonal hierarchy modeled in the overtone series. Minimally, overtonality is expressed by two pitch-classes related by perfect fifth or its compound; the lower of the two is foremost over the entire hierarchy. Additional pitch classes can be incorporated at subsequent hierarchical levels. (17)

Tonalität in diesem Verständnis wird also zurückgebunden an die Obertonreihe als ein übergeordnetes – und quasi natürliches? – System.⁸ Die Definition ist zugleich in mehreren Punkten offen gehalten. Erstens ist nicht festgelegt, in welchem Maße sich Tonalität durch horizontale oder aber vertikale Konstellationen artikuliert, zweitens wird als wesentlicher Grundbaustein das Quintintervall genannt, dem gemäß der Obertonreihe weitere Intervalle hinzugefügt werden können, sodass recht komplexe (dissonante) Akkorde entstehen können, ohne die Tonalität zu gefährden. *Overtonality* scheint damit eher ein Rahmen, ein offenes System zu sein, das nicht genau vorgibt, wie sich die einzelnen Teilmomente zueinander verhalten. Diese Flexibilität soll es erlauben, je nach Komposition unterschiedliche Möglichkeiten der Artikulation von Tonalität zu erfassen und genauer zu beschreiben. Die physikalisch-akustische Herleitung, wie sie die Obertonreihe bietet, wird flankiert (und nach Harrison plausibilisiert) von musikhistorischen Beobachtungen zum Gebrauch dieser Intervalle: Unter dem Begriff ›Dronality‹ wird auf das Singen in Quinten in unterschiedlichen (volks-/pop-)musikalischen Zusammenhängen

8 Der Einwand, dass der Molldreiklang nicht in der Obertonreihe vorkommt, sie deshalb nur schlecht zur Herleitung von (harmonischer) Tonalität taugt, wird ausführlich auf Seite 34ff. diskutiert. Harrison führt schließlich gleichsam die Macht des Faktischen an, die »the equal availability of major and minor modes in tonal composition« sanktioniere (37). Daher hält er »such matters as adiaphora in the theory of tonality«. (37)

hingewiesen als eine einfache Form der Tonalität; die unter der Überschrift »Bugleity« (von *bugle*, ›Signal‹) verhandelten Phänomene weisen auf die Verwendung von signalartigen Passagen hin, in denen die ersten fünf Töne der Obertonreihe Verwendung finden. Damit deutet sich schon an, dass Harrison seine *Overtonality* als eine Folge konzentrischer Kreise betrachtet, die jeweils neue Intervalle der Obertonreihe hervorbringen, ohne die Tonalität doch zu verlassen. Mit seinen Überlegungen bezieht sich Harrison auf Ideen von Carol S. Krumhansl, Fred Lerdahl und Paul Hindemith,⁹ folgt aber zugleich der am Beginn des 20. Jahrhunderts etwa von Schönberg vertretenen Position, nach der sich die geschichtliche Entwicklung des Komponierens als fortschreitender Einbezug entlegenerer Obertöne begreifen lässt.¹⁰ Am Ende dieses systematischen Zugangs steht ein Notenbeispiel (39), das Hindemiths Reihe 1¹¹ aus dessen *Unterweisung im Tonsatz* mit Notenwerten (in Anlehnung an Schenkers Kennzeichnung von strukturell wesentlichen Tönen) versieht, um die für die Tonalität zentralen Töne hierarchisch zu ordnen: Je kürzer der Notenwert, desto geringer die Bedeutung eines Tons für Tonalität.

Das Bild einer Stadt mit ihrem Zentrum und verschiedenen Bezirken und Vororten, die sich um den (alten) Stadtkern herumgruppieren, wird in Kapitel 3 (»Geography«) präsentiert, um zu veranschaulichen, wie sich Harrison die Idee eines *upgrades* von Tonalität nach 1910 vorstellt. Den Kern bildet dabei die ›Common Practice Composition‹. Um diesen Kern herum lagern sich von außen nach innen ›Linearity‹, ›Meter‹, ›Harmonic Fluctuation‹ und ›Traditional Rhetoric‹. In dem zwar anschaulichen, aber vielleicht doch etwas schiefem Bild der *geography* schwingt gleichzeitig ein systematisches wie auch ein historisches Denken mit; gemeint sind verschiedene Teilmomente von Tonalität, die sich historisch von ›außen‹ nach ›innen‹ auf eine harmonische Tonalität im 18. und 19. Jahrhundert hin zubewegten bzw. im 20. Jahrhundert sich wieder davon wegbeweg-

ten. Insofern lässt sich *linerarity* nicht allein als Außenbezirk verstehen, sondern vielmehr – nach Harrison – zugleich als historisch erste Stufe eines tonalen Denkens, dass sich in »chant, tune, melody, cantus firmus, Zug« äußert (40). Dahinter steht die Vorstellung, dass sich bestimmte Teilmomente des Systems von harmonischer Tonalität verselbstständigt oder verflüchtigt haben, wodurch das über Jahrhunderte gewachsene System allmählich ausgehöhlt bzw. umgebaut wurde. Bei den Zügen wird unter der Überschrift »Expressions of Curvilinearity« (82) unterschieden zwischen sogenannten *K-lines* (Kurth-lines), *H-lines* (Hindemith-lines) sowie *S-lines* (Schenker-lines). Für die Analyse von Tonalität spielen im weiteren Verlauf des Buches fast ausschließlich *H-lines* und *S-lines* eine Rolle. Die unterschiedlichen Arten von übergeordneten Sekundbewegungen werden hier als unterschiedlich starke Artikulationen von Tonalität gedeutet.¹² ›Meter‹ bedeutet, dass erst die Einbindung in eine Metrik bzw. eine taktmetrische Ordnung auf höherer Ebene die tonalen Verhältnisse klärt bzw. überhaupt hervorbringt, was anschaulich an dem Song *Cherry Cherry* (1966) von Neil Diamond gezeigt wird, in dem nur drei Akkorde (E-Dur, A-Dur, D-Dur) vorkommen und die Tonalität dadurch in der Schwebelage gehalten wird, dass lange unklar ist, ob das eröffnende E-Dur als Tonika zu verstehen ist (in einer dann mixolydischen Tonart) oder aber A-Dur als Tonika zu gelten hat.

›Harmonic Fluctuation‹ bedeutet zunächst nichts anderes als eine qualitativ abgestufte Abfolge von Akkorden, die mit Kategorien wie Spannung/Entspannung oder Dissonanz/Konsonanz erfasst werden kann, ohne dass damit immer Progressionen gemeint sein müssen, die mit Funktions- oder Stufenbezeichnungen ver-

9 Vgl. die Hinweise auf und Diskussionen bei Krumhansl 1990, Lerdahl 2001 und Hindemith 1937 auf Seite 25ff.

10 Vgl. Schönberg 1967, 16f.

11 Vgl. Hindemith 1937, 75ff., 119.

12 *H-lines* werden definiert als »step progressions«, und zwar von denjenigen Tönen, »which are placed at important positions in the two-dimensional structure of melody: the highest tones, the lowest tones« (83). Dagegen sind *K-lines* »temporal and spatial pitch adjacencies without harmonic underpinning or lacking directed motion to or from any significant pitch« (82). *S-lines* »horizontalize an underlying tonality frame, with the beginning and end points of the line belonging to hierarchically important pitches in the local overtone hierarchy« (83f.).

sehen werden können. Der Begriff, der ungefähr dem des »harmonischen Gefälles« aus Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* entspricht,¹³ zielt dabei vor allem auf die Spannungs- bzw. Dissonanzgrade von Akkorden und Akkordfolgen sowie auf die Fundamentalschrittverhältnisse. Um diese zu messen, holt Harrison weit aus, indem er die Systeme zur Klassifizierung von Akkorden von Ernst Krenek (*Studies in Counterpoint*¹⁴) und Hindemith (*Unterweisung im Tonsatz* bzw. *Craft of Musical Composition*¹⁵) aus den späten 1930er bzw. frühen 1940er Jahren diskutiert und sie in Verbindung mit der amerikanischen *set theory* bringt. Die *set theory* bietet für die unterschiedlichen Akkordgestalten die gleichsam neutrale Nomenklatur oder das Bezeichnungssystem, den Büchern Kreneks und Hindemiths werden die Klassifizierungskategorien entnommen.¹⁶ Abgestuft wird nach Konsonanz- bzw. Dissonanzgraden, sodass Tonalität nicht mehr allein auf Dur- und Mollakkorde beschränkt bleibt. Während aber Krenek zwischen milden und scharfen Dissonanzen unterscheidet, wird bei Hindemith allein zwischen Akkorden mit bzw. ohne Sekunden und Septimen differenziert. Beide Autoren weisen zudem dem Tritonus eine starke Stellung zu. Harrison bemängelt, dass vor allem Hindemiths System zu wenig differenziert sei, da ein Großteil der überhaupt möglichen Akkorde in nur eine Gruppe falle,¹⁷

sodass es auch nicht annähernd zu einer Gleichverteilung der Akkorde im Hinblick auf die von Hindemith entwickelten sechs Klassen komme.¹⁸ Die Rückbindung an Theoriegeschichte dient einerseits der Entfaltung des Arsenal von theoretischen Zugriffen, andererseits ihrer Kritik. In diesen Zusammenhang gehört auch die Präsentation einer von Ludmilla Ulehla entwickelten Analysemethode,¹⁹ die unter der Überschrift »Toward more adequate measurements of harmonic fluctuation through choral voicing« (58) erörtert wird. Hier wird in Anlehnung an die Kategorie des *interval vectors* der *set theory* versucht, genauer die »tensions« der Akkorde zu erfassen, wobei an der von Hindemith hervorgehobenen zentralen Stellung des Tritonus festgehalten wird.

Der Bezug von »Traditonal Rhetoric«, die als »extension of long-standing and familiar expressive schemes beyond their originating contexts« (40) definiert wird, zur Tonalität besteht nach Harrison eher auf der Ebene von musikalischen Gesten oder typischen Spielfiguren, die zwar tonalen Werken entstammen, aber nun in anderen Zusammenhängen auftauchen können und so den Eindruck von tonaler Musik erwecken können, selbst wenn im buchstäblichen materiellen Sinn gar kein Element tonalen Denkens vorliegt. Harrison demonstriert die Idee, die wohl auf Phänomene wie »Scheinkonsonanz« oder »Auffassungskonsonanz« zurückgeht, anhand von Ferruccio Busonis »konzertmäßiger Interpretation« von Schönbergs Klavierstück op. 11/2 (1909); die Überzeugungskraft dieses Beispiels bleibt allerdings

13 Vgl. Hindemith 1937, 144ff.

14 Vgl. Krenek 1940.

15 Vgl. Hindemith 1937.

16 Die Übertragung der *set theory* auf tonale Musik ist in zweifacher Hinsicht problematisch: Erstens werden durch die Gleichsetzung von Umkehrungen bei der Zuordnung zu *sets* für die tonale Musik wesentliche Unterschiede nivelliert (so kann das *set* 3-11 [0,3,7] sowohl einen Dur- oder einen Mollakkord bezeichnen, weil beide Akkorde aus großer Terz, kleiner Terz und Quinte bestehen; ähnlich verhält es sich mit dem Dominantseptakkord und dem halbverminderten Septakkord, die beide als *set* 4-27 [0,2,5,8] rubriziert werden), zweitens wird durch die bloße numerische Benennung der *sets* keine auf den ersten Blick sichtbare qualitative Abstufung (im Hinblick auf Dissonanzgrade) mehr vorgenommen.

17 Mehr als drei Viertel der möglichen Akkorde fällt demnach in Hindemiths Klasse IV ([Akkor-

de] »Mit kleinen und großen Septimen. Ein Tritonus oder mehrere untergeordnet«, vgl. Tabelle zur Akkordbestimmung [Beilage] in Hindemith 1937).

18 Die nur scheinbar unsystematisch vorgenommene Klassifizierung reflektiert zweifelsohne Hindemiths Musikästhetik der 1930er Jahre, in der der Einsatz von bestimmten sehr dissonanten Akkorden zwar theoretisch möglich war, ihr fortwährender Gebrauch jedoch zu (für Hindemith) ästhetisch unbefriedigenden Ergebnissen geführt hätte bzw. nur in bestimmten Kontexten für geeignet erachtet wurde, sodass die bemängelte Störung einer Gleichverteilung in einer für Hindemith sinnvollen Praxis gar nicht gegeben war.

19 Vgl. Ulehla 1966.

gering (in der Musik Alban Bergs hätte man vermutlich bessere Beispiele finden können).

Mit Kapitel 4 lässt Harrison die theoriege- schichtlichen Entwürfe hinter sich und ent- wickelt seine eigenen Analysekatogorien für To- nalität bzw. *Overtonality*. Dafür wird zunächst noch einmal musikgeschichtlich argumentiert. Harrison zeigt im ersten Unterkapitel (»Tonic Dissonance«), dass bereits seit dem 19. Jahr- hundert nicht allein konsonante Klänge tonika- le Funktion erfüllen können, sondern auch solche Klänge, die ursprünglich als dissonant galten, indem er auf Chopins Mazurka a-Moll op. 17/4 verweist, die über weite Strecken harmonisch sich über einem Fauxbourdon bewegt, sodass der Klang *a-c-f* die Funktion einer Tonika übernehme. Außerdem wird auf so unterschiedliche Stücke wie den Walzer *Der Schlittschuhläufer* (»The Skaters«) von Emil Waldteufel, die *Mackie-Messer-Ballade* von Kurt Weill aus der *Dreigroschenoper* (1928) sowie *I'm just wild about Harry* von Eubie Bla- ke (1921) hingewiesen, in denen die Tonika entweder durch eine Sexte oder die große Sep- time angereichert ist. Nach Harrison lassen sich diese insbesondere aus unterschiedlichen Spielarten des Jazz bekannten Phänomene erweitern, wofür er den Schlusssatz aus Mauri- ce Duruflés *Requiem* op. 9 (1947) anführt, der mit der Akkordfolge *h-Fis*⁷ endet, die aber u. a. aufgrund der Oberstimmenbewegung, die zu- letzt auf *fis*¹ bzw. *fis*² verharrt, nicht als Halb- schluss in einer H-Tonalität, sondern vielmehr als eine Plagalkadenz in der Tradition des Kir- chenschlusses in *Fis-Dur* oder *Fis-Mixolydisch* interpretiert werden muss. Für Harrison sind solche Stellen wie sie bei Duruflé beobachtet werden können, typisch für dasjenige, was er »post-CP [= Common Practice] contemporary tonal music« (102) nennt, d. h. die Verwen- dung von Akkorden, die eine Quinte enthalten und somit einen Grundton erkennen ließen, aber neben dieser Quinte noch »one, two, or more subordinate pitch classes« (102) hinzufü- gen. Wie bzw. nach welchem System können diese Akkorde abgestuft und bezeichnet wer- den? In einem ersten Schritt nimmt Harrison eher eine Umschreibung als eine exakte Defini- tion vor. Unter den Überschriften »Colored Triads«, »Polychords«, »Chords with Root Repre- sentatives« werden bekannte Phänomene aus der Musik des frühen 20. Jahrhunderts erfasst:

zum einen die Anreicherung von Dreiklängen um weitere Töne, die er anhand kurzer Aus- schnitte aus Werken von Bartók (*Bagatelle* op. 6/4; 1908), Ravel (*Ondine* aus *Gaspard de la nuit*; 1908/09) und Sergej Prokof'ev (*Vierte Klaviersonate*; 1917) zeigt, zum anderen das Auseinandertreten von zwei harmonischen Funktionen in Bitonalität (gezeigt an Darius Milhauds *Saudades do Brasil*, 1920). »Chords with Root Representatives« bezeichnet durch starke Basstöne (meist wohl Orgelpunkte) her- vorgebrachte Grundtöne. Diese Möglichkeiten werden überführt in abgestufte Erweiterungen von sogenannten »amplified chords« (erweite- te Akkorde, 115ff.). Damit sind wir beim Kern von Harrisons Analyse- bzw. Kennzeichnungs- system angekommen: Wird die Quinte als Aus- gangspunkt oder als ein stabiler und Tonalität generierender »Anker« genommen, besteht die erste Erweiterungsstufe (Harrison nennt sie »stage«) in der großen oder kleinen Terz. Zum entstehenden Dur-Akkord kann dann in einem zweiten Schritt die große Sexte, zum Moll- Akkord die kleine Septime hinzugefügt werden (in diesem Fall gibt es keinen Tritonus im Ak- kord). Diese (jeweils vierstimmigen) Akkorde bezeichnet Harrison als »M+« bzw. »m+« (»Ma- jor« bzw. »Minor«). Als Varianten sind der Dur- Akkord mit kleiner Septime und der Moll- Akkord mit großer Sexte (beide enthalten einen Tritonus), schließlich die Dur- und Mollakor- de mit großer Sexte und großer Septime mög- lich. Damit sind für Harrison die Möglichkeiten in dieser Akkordklasse ausgeschöpft (es bleibt jedoch offen, ob jeweils nur ein Zusatzton möglich ist oder ob Zusatztöne auch miteinander kombiniert werden können). Die weitere Anreicherung der genannten Akkorde um die große None bringt fünftönige Akkorde der Klas- se *M++* bzw. *m++* hervor, eine letzte Hinzufü- gung, diesmal der übermäßigen oder reinen Quarte führt zu sechsstimmigen Akkorden (*M+++* bzw. *m+++*; ein aus den Tönen *E-H-gis- d-fis-ais* bestehender Akkord wird somit als *EM+++* bezeichnet). Nach dieser Systematik lassen sich nur zwei Töne (die kleine Sekunde und die kleine Sexte) nicht in die Struktur eines tonikalen Klanges integrieren.

Wieder wird zunächst an zwei kürzeren Aus- schnitten, diesmal aus James Pankows *Colour My World* und aus Hindemiths *Mathis der Maler* das Vorkommen sowie die Einbettung solcher

Akkorde in einen harmonischen Verlauf veranschaulicht. Danach folgen drei ›Case Studies‹ zur *Overtonal Tonicity* anhand von noch einmal Duruflés *Requiem (Introitus, T. 1–22)*, Steve Reichs *Octet* (1979) und Marcel Duprés *Prélude en si majeur* für Orgel (1912; T. 1–25; aus den *Prélude et Fugues* op. 7).

Harrison stellt angesichts der zahlreichen Zusatztöne die Frage, inwiefern noch sinnvoll die Kategorie der harmonischen Funktion im Sinne Hugo Riemanns oder Wilhelm Malers gebraucht werden könne. Zwei Antworten werden auf diese Frage gegeben. Zum einen wird konstatiert, dass in zeitgenössischen tonalen Kompositionen der Bezug (oder Zusammenhang) von Akkorden durch andere Prinzipien ersetzt werden könne, welche als »fluctuation or various styles of modulation« (131) bezeichnet (oder umschrieben) werden, weshalb der Begriff der Funktion in solchen Fällen nicht mehr angemessen sei. Zum anderen sieht Harrison aber auch das Festhalten am Denken in Funktionen, will jedoch neben der Tonika zunächst nur eine weitere Funktion zulassen, die er als »antitonic« bezeichnet (132). Diese ›Gegentonika‹ hat den Leitton und die Quarte (in einer C-Tonalität also die Töne *h* und *f*) als festen Bestandteil und kann in drei ›stages‹ nahezu jeden Ton in sich aufnehmen, Ausnahmen sind nur der tonikale Grundton und dessen Tritonus. Zwar erwähnt Harrison auch »the possible consideration of subdominant chords« (132; mit nur zwei ›stages‹), lässt aber hier ohne hinreichende Begründung deutlich weniger Töne als Erweiterungen zu. Die Triftigkeit der Argumentation ist angesichts fehlender Beispiele schwer einzuschätzen. Hinzu kommt, dass unklar bleibt, von welcher Ebene oder Schicht des Tonsatzes überhaupt die Rede ist (ist der engere Kadenzrahmen oder eine übergeordnete harmonische Bewegung gemeint?), und außerdem offengelassen wird, welche Funktion der Subdominante Harrison hier im Auge hat (die Antepenultima bzw. Prädominante oder aber die Subdominante der Plagalkadenz?). So begnügt sich Harrison mit dem Hinweis, dass die Subdominante »for a more conservative compositional design, as in Duruflé's *Requiem*« (133) gebraucht werden könne.

Im letzten und umfangreichsten Kapitel 5 (›Styles‹) wird dann in mehreren Analysen

vorgeführt, welche Ergebnisse sich mit den vorgestellten analytischen Werkzeugen erzielen lassen. Harrison beginnt das Kapitel mit einer Interpretation der Musikgeschichte, nach der die Krise der Tonalität am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts nicht so sehr darauf zurückzuführen sei, dass sich die harmonische Sprache erschöpft habe und zu Klischees herabgesunken sei, als vielmehr darauf, dass die *Common-Practice*-Harmonik etwas Selbstverständliches und leicht Erlernbares geworden war. Während die zwischen ca. 1865 und 1885 Geborenen (Debussy, Stravinskij, Schönberg) aus diesem Faktum die Konsequenz einer radikalen Wende gezogen hätten, sei es der »Class of 1890« (137), wie die Komponist*innen Frank Martin, Sergej Prokof'ev, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud und Paul Hindemith im Anschluss an Richard Taruskin genannt werden, um eine größtmögliche Loyalität gegenüber der sie umgebenden Kultur gegangen, die stets als Orientierungsrahmen gedient habe, selbst wenn es bisweilen zu deren ironischer Brechung gekommen sei. Eine derartige psychologisierende historische Interpretation erscheint zwar auf den ersten Blick originell und frappierend, wirft aber mehr Fragen auf, da sie offenlässt, warum es gerade diese Generation war, der jeder revolutionäre Impetus abging und welche gemeinsamen (sozialen, ästhetischen) Prägungen dabei von Bedeutung waren. Harrisons Darstellung lässt zudem den ästhetischen Wandel hin zu Klassizität und Klarheit (›clarté‹) außer Acht, zudem die Abkehr vom romantischen Ideal einer (elitären) Überwältigungskunst im Zuge der Kriegserfahrungen des Ersten Weltkriegs, und scheint somit doch mindestens einseitig, da sie die ›attitudes‹ der Komponisten hauptsächlich auf eine »choice anxiety« (138) zurückführt, ohne dafür Belege beizubringen und die teils beträchtlichen Wandlungen innerhalb des Œuvres mancher der genannten Komponisten zu berücksichtigen. Schließlich wird hier implizit Tonalität doch wieder als nostalgische und konservative Schreibart interpretiert.

Zwei Es-Dur-Stücke, die unter dem Begriff einer ›wrong-note music‹ rubriziert werden, werden schließlich vergleichend analysiert, Hindemiths *Interludium in Es* aus *Ludus tonalis* (1942) sowie Dmitri Šostakovičs Es-Dur-Präludium aus den *Präludien und Fugen* op. 87

(1950/51). Hindemiths *Interludium* wird als ironischer Marsch interpretiert, während Šostakovičs Präludium als Wechsel von »solemn chorale« und »woodwind-like duet« (140) charakterisiert wird, in dem sich trotz mancher überraschenden Wendung die in der Kapitelüberschrift genannte »sincerity« (139) zeige, da im Unterschied zu Hindemith die Tonalität artikulierenden Züge sich durch Logik und Stringenz auszeichnen. Verdienstvoll an den Analysen ist, dass der unterschiedliche Charakter der Werke hier auch aus den unterschiedlichen Artikulationsformen von Tonalität hergeleitet wird und nicht etwa ausschließlich mit Spielfiguren oder metrisch-rhythmischen Raffinessen erklärt wird.

Es schließen sich Analysen von Leonard Bernsteins *A Simple Song* aus *Mass* (1971) an, um den Umgang mit »popular-music techniques« (151) zu demonstrieren, schließlich von *Passing By* (1968) der Beach Boys, um umgekehrt die Nähe zur Kunstmusik vorzuführen. In den Analysen stehen dabei jeweils die Herausarbeitung der unterschiedlichen melodischen Züge im Zentrum, sodass die Notenbeispiele auf den ersten Blick an einen Graph von Schenker oder Felix Salzer erinnern, dessen *Structural Hearing* in der Tat für Harrison von großer Bedeutung gewesen sein dürfte.²⁰ Tonaler Zusammenhang artikuliert sich für Harrison weniger in einem bestimmten Akkordrepertoire als in übergeordneten Bewegungen von tragenden Stimmen wie Bass und Oberstimme. Die Analyse der klanglichen (vertikalen) Struktur tritt hingegen in seinen Analysen deutlich zurück, sodass der Einsatz der zuvor entwickelten Akkordkategorien kaum gezeigt wird.

Zuletzt folgen kürzere Analysen eines Stücks von Xiaoyong Chen (*Wind, Water, and Shadows* für Klavier, 2004) sowie von Ausschnitten aus Frank Martins *Petite Symphonie Concertante* (1944/45). Am Ende steht eine knappe Analyse von Samuel Barbers *Nocturne* op. 33 (1959), die ausführlicher bereits an anderer Stelle publiziert ist,²¹ sowie eine weitere Analyse des ersten Satzes von Prokof'evs Flötensonate op. 94 (1943), also von jenem Werk, das am Anfang des Buches zum Einstieg in den Themenkomplex gedient hatte.

Wie aus einer Reihe von Literaturverweisen auf eigene Texte Harrisons hervorgeht, deren Veröffentlichungsdaten bis in die frühen 1990er Jahre zurückreichen, gehören die Studien zur Tonalität im 20. und 21. Jahrhundert zu den schon lange von Harrison verfolgten Projekten,²² deren Ergebnisse nun in das vorliegende Buch eingeflossen sind und zusammengefasst werden. Vielleicht ist das der Grund dafür, dass neuere Ansätze wie etwa die Neo-Riemannian Theory,²³ zu der ja auch von Harrison Beiträge vorliegen, und damit etwa Richard Cohns Terminologie der Verkettung von Akkorden keinen Eingang in das Buch gefunden haben (Cohns Buch²⁴ und seine weiteren Arbeiten erscheinen noch nicht einmal im Literaturverzeichnis, im Notenbeispiel auf Seite 149 fällt im Hinblick auf die Akkordfolge F-des aber etwas unvermittelt der der Neo-Riemannian Theory entnommene Begriff »hexpole«). Harrisons Blickwinkel ist allerdings von jenem der Neo-Riemannian Theory klar zu unterscheiden, weil er stärker übergeordnete, einen ganzen Abschnitt oder Satz überspannende tonale Bewegungen erfassen will und weniger Akkordverbindungen oder gar Spielarten der Verfremdung von traditionellen Pattern oder Modellen auf Mikroebene betrachtet.

Ähnlich verhält es sich mit der Tonfeldtheorie nach Albert Simon,²⁵ die in dem Buch keine Erwähnung findet. Dies scheint auch damit zusammenzuhängen, dass Harrison deutschsprachige Literatur nur am Rande zur Kenntnis nimmt (im Literaturanhang werden zwar einige deutschsprachige Titel genannt, aber sie spielen in der Diskussion innerhalb des Buches praktisch keine Rolle). Harrisons Buch spiegelt den amerikanischen Diskurs über tonale Musik wider, und in dieser Hinsicht ist es für europäische Leser*innen von Interesse. Das Buch ist sicher kein »Textbook« im Sinne eines Lehrbuchs, das einem am Ende fertige Werkzeuge an die Hand gibt, mit denen man tonale Musik des 20. Jahrhunderts analysieren kann. Es bietet auch keine kohärente Theorie der Tonalität von

20 Vgl. Salzer 1952.

21 Harrison 2012.

22 Als ein wesentlicher Beitrag ist hier Harrison 1994 zu nennen.

23 Vgl. hierzu zusammenfassend Gollin / Rehding 2011.

24 Vgl. Cohn 2012.

25 Vgl. Haas 2004; Polth 2006.

Musik des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. In ihrem eklektischen und damit zugleich flexiblen Zugriff erlauben die entwickelten Analyserwerkzeuge zunächst einmal die Anwendung auf sehr unterschiedliche Arten von Musik. Die vergleichende Analyse zwischen Hindemith und Šostakovič zeigt, dass man mithilfe dieser Werkzeuge durchaus in die Lage versetzt wird, individuelle Unterschiede zu erfassen und so Charakteristika der verschiedenen tonalen Sprachen oder Dialekte herauszuarbeiten.

Ob Harrisons Ansatz und die von ihm entwickelten bzw. weitergedachten analytischen Kategorien sich als fruchtbar für den analytischen Zugriff auf ein lange zumindest im deutschen Sprachraum vernachlässigtes musikalisches Repertoire erweisen werden, bleibt abzuwarten. Bedenken kommen einem zumindest bei denjenigen Passagen des Buches, in denen unter der Prämisse einer *Overtonality* die dokumentierten Techniken bzw. Musikan-schauungen von Komponisten (etwa Messiaens oder Bartóks) ignoriert werden oder zumindest im Hintergrund verbleiben. So erfreulich die Tatsache ist, dass Harrison mit seinem *close reading* immer nah an der Musik bleibt, so sehr

breitet sich ein Unbehagen aus, wenn ästhetische, institutionelle oder nationale Kontexte und damit die Folien, auf denen sich die Musik entfalten konnte, (weitgehend) ausgeblendet bleiben. Die Idee einer möglichst breiten Darstellung von Tonalität im 20. und 21. Jahrhundert ist ambitioniert, hat aber auch ihren Preis. Denn der Versuch einer Rehabilitierung von Tonalität als eigenständiges Medium des Komponierens im 20. Jahrhundert und nicht als Deformation, Abweichung, Umdeutung, Brechung einer *Common-Practice*-Tonalität verstellt bisweilen den Blick für die Besonderheiten der Stücke gerade in ihrer Abgrenzung und Neuformung, die sich ja oft in Details zeigt. Wo sich das von Harrison postulierte ›upgrade‹ bemerkbar macht, wird nicht immer deutlich. Insofern wird erst die Zukunft zeigen, ob Musiktheoretiker*innen Harrisons Kategorien und seine Terminologie als brauchbar empfinden. Zweifelsohne ist das Buch aber ein wichtiger Baustein zu einem adäquaten Verständnis von Tonalität im 20. und frühen 21. Jahrhundert.

Ullrich Scheideler

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1938/97), »Glosse über Sibelius«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 247–252.
- Cohn, Richard (2012), *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, New York: Oxford University Press.
- Danuser, Hermann (1996), *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Basel: Paul Sacher Stiftung.
- Forte, Allen (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press.
- Gollin, Edward / Alexander Rehding (Hg.) (2011), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, New York: Oxford University Press.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Harrison, Daniel (1994), *Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Harrison, Daniel (2012), »Samuel Barber's Nocturne. An Experiment in Tonal Serialism«, in: *Tonality 1900–1950. Concept and Practice*, hg. von Felix Wörner, Ullrich Scheideler und Philip Rupprecht, Stuttgart: Steiner, 261–276.
- Hindemith, Paul (1937), *Unterweisung im Tonsatz*, Teil 1, Mainz: Schott; engl. Ausgabe als *Craft of Musical Composition*, New York: Associated Music Publishers 1942.
- Krenek, Ernst (1940), *Studies in Counterpoint*, New York: Schirmer.

- Krumhansl, Carol S. (1990), *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, New York: Oxford University Press.
- Kurth, Ernst (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern: Drechsel.
- Lerdahl, Fred (2001), *Tonal Pitch Space*, Oxford: Oxford University Press.
- Mäkelä, Tomi (2007), »Poesie in der Luft«. *Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Piston, Walter (1941), *Harmony*, New York: Norton.
- Polth, Michael (2006), »Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas (2004), Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon«, *ZGMTH* 3/1, 167–178. <https://doi.org/10.31751/210> (29.10.2018)
- Rathert, Wolfgang (2014), »Strauss und die Musikwissenschaft«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 512–545.
- Salzer, Felix (1952), *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York: Dover.
- Schenker, Heinrich (1935), *Der freie Satz* (= Neue Musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 3), Wien: Universal-Edition.
- Schönberg, Arnold (1967), *Harmonielehre* [1911], 7. Auflage, Wien: Universal-Edition.
- Ulehla, Ludmilla (1966), *Contemporary Harmony. Romanticism through the Twelve-Tone Row*, New York: Free Press.

Scheideler, Ullrich (2018): Daniel Harrison, *Pieces of Tradition. An Analysis of Contemporary Tonal Music*, Oxford: Oxford University Press 2016. *ZGMTH* 15/2, 243–251. <https://doi.org/10.31751/995>

© 2018 Ullrich Scheideler (ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de)

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.



eingereicht / submitted: 29/10/2018

angenommen / accepted: 30/10/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018