

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

8. Jahrgang 2011

Herausgegeben von
Folker Froebe,
Michael Polth,
Stefan Rohringer und
Jan Philipp Sprick

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft
für Musiktheorie e.V.

Wissenschaftlicher Beirat: Jean-Michel Bardez (Paris), Nicholas Cook (London), Thomas Christensen (Chicago), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Allen Forte (Yale), Renate Groth (Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

8. Jahrgang 2011

Herausgeber:

Folker Froebe, Wilhelm-Brandes-Straße 2, 27570 Bremerhaven, Tel.: +49(0)471 - 200 290,

Michael Polth, Zechnerweg 4, 69118 Heidelberg, Tel.: +49(0)6221 - 735 33 90

Stefan Rohringer, Ismaningerstraße 82, 81675 München, Tel.: +49(0)89 - 28 92 74 81 und

Jan Philipp Sprick, Willibald-Alexis-Straße 22, 10965 Berlin, Tel.: +49(0)30 - 61209936

Die Herausgeber sind per E-Mail erreichbar unter: redaktion@gmth.de.

Layout: Poli Quintana, quintana@interlinea.de / Oliver Schwab-Felisch. Gesetzt in Linotype Optima.

Umschlag: Oliver Schwab-Felisch

Satz: Folker Froebe

Notensatz und Grafik: Folker Froebe / Jan Philipp Sprick

Erscheinungsweise: jährlich.

Manuskripte und Rezensionsexemplare senden Sie bitte an die Herausgeber oder an:

ZGMTH, z.Hd. Stefan Rohringer, Hochschule für Musik und Theater München, Arcisstraße 12, 80333 München.

Bezug über den Buchhandel oder direkt über Georg Olms Verlag, Hagentorwall 7, 31134 Hildesheim,

Tel.: +49(0)5121 - 150 10, info@olms.de, www.olms.de.

Preise: Einzelband 44,- €, Abonnement 37,- € (zzgl. Versandkosten).

Für Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten.

Anzeigenannahme: Georg Olms Verlag.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2013



ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-15042-0

ISSN 1862-6750

Inhalt

8. JAHRGANG 2011, AUSGABE 1: MUSIKTHEORIE IN DER MUSIKPÄDAGOGIK

EDITORIAL	9
UMFRAGE	
STEFAN ROHRINGER Zur Umfrage »Musiktheorie in der Musikpädagogik«	15
STEFAN GIES Musiktheorie als pädagogisch bedeutsames Fach	17
OLIVER KRÄMER Mit der Muße des Beschauens der Beschaffenheit von Musik nachgehen – Musiktheorie im Lehramtsstudium und im Schulfach Musik	19
MARTINA KRAUSE »Wozu brauche ich das?« – Der Anteil der Musiktheorie an der Konstruktion musikbezogener Bedeutung in Schule und Hochschule	23
STEFAN ORGASS Musiktheoretische Tätigkeit als Differenzierung musikalischer und musikbezogener Unterscheidungen	27
CHRISTOPH RICHTER Musiktheorie zwischen Philosophie und Handwerkslehre	31
SOINTU SCHARENBERG Let's talk about music!	35
HANS-ULRICH SCHÄFER-LEMBECK Musik machen, denken, kommunizieren – Überlegungen, ausgehend von den Fragen zum Verhältnis von Musikpädagogik und Musiktheorie	37
NORBERT SCHLÄBITZ Musiktheorie und veränderte Praxis: Anders sein, als man ist.	39
ARTIKEL	
ULRICH KAISER Babylonian confusion – Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik	43
ERIC WEN E-quadruple flat: Tovey's Whimsy	77

MUSIKTHEORIE DER GEGENWART

STEFAN ORGASS

- Musikbezogenes Unterscheiden – Überlegungen zu einer interaktionalen
Theorie musikalischer Bedeutung und nicht-musikalischer Bedeutsamkeit ... 91

STEFAN ROHRINGER

- Subkutane Fortschreibungen –
Musiktheorie in musikpädagogischer Absicht 121

MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE

JOHANNES M. WALTHER

- Werkbetrachtung und Analyse im Musikunterricht 147

ANSPRACHEN ZUM 10-JÄHRIGEN BESTEHEN DER GMTH

JOHANNES MENKE

- Grußwort 167

CLEMENS KÜHN

- Sieben Arten, das Jubiläum zu beschreiben 169

HARTMUT FLADT

- Worüber ich nicht sprechen werde 173

MARKUS JANS

- Zwischen Arbeitshelm und Doktorhut 177

OLIVER SCHWAB-FELISCH

- Die neue neue Musiktheorie 181

MICHAEL POLTH

- In der Dachkammer – Erinnerungen an eine sagenhafte Gründung 185

LUDWIG HOLTMEIER

- Blick zurück nach vorn 189

BERICHT

JOHANNES SÖLLNER

- Improvising Music in the 15th and 16th Century:
Contrapunto alla Mente – Chant sur le Livre – Madrigale Passagiato –
International Orpheus Academy for Music & Theory 2008, Orpheus-Institut,
Gent, 4. bis 9. April 2009 195

REZENSIONEN

HARTMUT FLADT

- Matthias Schlothfeldt, *Komponieren im Unterricht*
(= FolkwangStudien 9, hg. von Stefan Orgass und Horst Weber),
Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2009 197

MARKUS NEUWIRTH

- Joseph Haydn's "witty" play on Hepokoski and Darcy's Elements of Sonata Theory – James Hepokoski/Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press 2006 199

8. JAHRGANG 2011, AUSGABE 2: TONFELD-ANALYSE NACH ALBERT SIMON

- EDITORIAL 223

ARTIKEL

MICHAEL POLTH

- Zur Artikulation von Tonfeldern bei Brahms, Debussy und Stockhausen 225

STEFAN NOWAK

- Schuberts frühe Sonatenform und die Tonfeldtheorie 267

MARKUS SOTIRIANOS

- ›Tonfelder‹ und traditionelle Tonalität –
Beobachtungen zu Schuberts Lied Der Atlas 281

BERNHARD HAAS

- Zu zwei Bartók-Analysen von Albert Simon 299

MUSIKTHEORIE DER GEGENWART

KONSTANTIN BODAMER

- Albert Simon – ein ungarischer Autor 335

DRES SCHILTKNECHT

- ›Konstrukt‹ und ›Funktion‹ – Eine Herleitung der Simonschen Tonfelder 351

MICHAEL POLTH

- Bibliographie zur Tonfeld-Analyse nach Albert Simon 365

BERICHT

FELIX DIERGARTEN

- VII. European Music Analysis Conference (Euromac),
Rom, 29. September bis 2. Oktober 2011 369

REZENSIONEN

ULLRICH SCHEIDELER

- Andreas Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*,
Hildesheim u.a.: Olms 2005 (Folkwang Studien 1,
hg. von Stefan Orgass und Horst Weber) 373

ANDREW R. NOBLE

- Emmanouil Vlitakis, *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation
in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts:
Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey (= sinefonia 11)*,
Wolke Verlag, Hofheim 2008 381

8. JAHRGANG 2011, AUSGABE 3: VARIA

EDITORIAL	387
ARTIKEL	
JOHANNES MENKE Die Familie der cadenza doppia	389
TIHOMIR POPOVIC »Leaving the key« in »gravity and piety« – Zur Tonartbehandlung in William Byrds Fantasien für Tasteninstrumente	407
ANDREAS MORAITIS Konvention, Intention und Konstruktion – Die Stimmführungsparallelen in den Choralsätzen Johann Sebastian Bachs und Georg Philipp Telemanns	427
MUSIKTHEORIE DER GEGENWART	
LUDWIG HOLTMEIER Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen – Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse	465
PETER PETERSEN Primäre und sekundäre Dauern in der Musik – Über einige Grundzüge der »Komponententheorie«	489
BERICHT	
JAN PHILIPP SPRICK SMT-Annual Meeting 2011 in Minneapolis	505
REZENSIONEN	
FELIX STEPHAN Reinhard Amon, <i>Lexikon der Harmonielehre</i> , Wien und München: Doblinger/Metzler 2005, und <i>Lexikon der musikalischen Form</i> , Wien und München: Doblinger/Metzler 2011	511
ULRICH KAISER Dietmar Elflein, <i>Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal</i> (= texte zur populären musik 6), Bielefeld: Transcript 2010	517
AUTOREN	521

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

8. Jahrgang 2011

Ausgabe 2

Tonfeld-Analyse

nach Albert Simon

Herausgegeben von

Michael Polth

Editorial

Im Jahre 2004 hat Bernhard Haas in seinem Buch *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon* zum ersten Mal über die Analysepraxis des ungarischen Dirigenten und Musiktheoretikers Albert Simon berichtet. Auf den ersten Blick bietet das Buch lediglich Grundbegriffe und weiterführende Hinweise zur Tonfeld-Analyse sowie sechs ausführliche Beispiele unterschiedlicher historischer und kompositionstechnischer Provenienz. Eine nähere Betrachtung aber lässt erkennen, dass den Analysen und Kommentaren eine weitreichende und ausdifferenzierte Theorie über Grundlagen des musikalischen Zusammenhangs und über die Beziehungen zwischen diesen Grundlagen und der konkreten Erscheinung im Tonsatz zugrunde liegen muss. Diese Theorie aber wird von Haas nicht umfassend ausformuliert, und es steht bislang nicht fest, ob sie überhaupt bereits ausformuliert worden ist (die wenigen Einzelanalysen Simons enthalten keine umfassenden theoretischen Erörterungen, ein hinterlassenes Manuskript von Simon konnte bislang nicht eingesehen werden) oder ob sie bislang nur eine ›Regel‹ (im Sinne Wittgensteins) der Analysepraxis ist, der man folgt, ohne sie kennen zu müssen.

Eine Reihe von Musiktheoretikern hat in jüngerer Zeit damit begonnen, das bislang nicht ausgeschöpfte, aber vielversprechende musiktheoretische Potential des Simon-schen Ansatzes herauszuarbeiten. Vier Eigenschaften der Tonfeld-Analyse lassen die Beschäftigung mit ihr lohnend erscheinen:

1. Tonfeld-Analyse erscheint ›kunstnah‹, weil sie die Klangeigenschaften des Tonsatzes als Kriterium für analytische Entscheidungen betrachtet (und dadurch umgekehrt den nachvollziehenden Leser zum Hören anleitet).
2. Tonfelder werden als funktionale Einheiten betrachtet. Damit erfüllen sie die Voraussetzung, ein Allgemeines darzustellen, das sich gleichwohl unter singulären Kontexten konstituieren kann.
3. Tonfeld-Analyse wird (bei Haas) als Schichtenanalyse betrieben. Diese ermöglicht nicht nur, sämtliche Details einer Komposition methodisch präzise in den Blick zu nehmen, sie erfordert es geradezu. Natürlich darf man das Postulat, analytische Entscheidungen könnten letztendlich nur aus einer Interpretation des gesamten Tonsatzes heraus begründet werden, nicht mit dem fragwürdigen Anspruch verwechseln, das ›Kunstwerk‹ als Ganzes zu erklären.
4. Die in der Tonfeld-Analyse implizierten Eigenschaften des musikalischen Zusammenhangs korrelieren mit der Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (frühe Ausnahmeerscheinungen wie die Kompositionen Franz Schuberts eingeschlossen).

Die Literatur zur Tonfeld-Analyse (die hier erstmals in einer vollständigen Bibliographie zusammengefasst wird) befindet sich nicht allein, was die Zeitspanne der Entstehung

angeht, sondern auch ›qualitativ‹ im Anfangsstadium. Symptomatisch ist, dass kaum eine Veröffentlichung bislang darauf verzichtet, einführende Worte voranzustellen (da bei der Leserschaft keine allgemeine Kenntnis der ›Lehre‹ Simons vorausgesetzt werden kann). Weiterhin lässt sich in fast allen Beiträgen ein Bewusstsein dafür feststellen, dass uns die ›Lehre‹ Simons nicht als ausformuliertes Theoriegebäude überliefert ist. Deutlich wird dies daran, dass sich selbst diejenigen Beiträge, die nur eine Anwendung der Analyse-methode oder einen Vergleich zwischen Simons Analysen und solchen anderer Autoren zu betreiben scheinen, in Wirklichkeit an der Suche nach einem angemessenen theoretischen Grundverständnis der ›Lehre‹ Simons beteiligen.

Die Beiträge dieser Ausgabe setzen den Weg fort, der mit den bisherigen Schriften zur Tonfeld-Analyse eingeschlagen wurde. Den Anfang machen vier Artikel mit primär analytischer Ausrichtung. Michael Polth fragt, wie es sein kann, dass in so unterschiedlichen Kompositionen wie drei Klavierstücken von Brahms, Debussy und Stockhausen, ›dieselben‹ Tonfelder artikuliert werden. Es folgen zwei Schubert-Analysen: Stefan Nowak geht einer spezifisch Schubertschen Ausprägung der Sonatenform nach, und Markus Sotirianos fragt nach Besonderheiten der Harmonik im späten Lied *Der Atlas*. Beide Autoren verbindet die Frage, wie ein System des musikalischen Zusammenhangs, das auf Tonfeldern beruht, mit traditionellen Prinzipien der Formbildung, der Sonatenform (als Prinzip betrachtet) und der ›harmonischen Tonalität‹, zusammen gehen kann. Der Beitrag von Bernhard Haas schließlich dürfte der erste sein, der sich kritisch mit Simon selbst auseinandersetzt, genauer: mit zwei von ihm hinterlassenen Analysen zu Klavierstücken von Bela Bartók.

Historische und systematische Aspekte der Tonfeld-Theorie untersuchen die Beiträge von Konstantin Bodamer und Dres Schiltknecht. Bodamer ordnet den Analyseansatz Simons (so weit er uns bekannt ist) in das Umfeld der ungarischen Musiktheorie ein, während Schiltknecht zeigt, dass die Dreizahl der Typen von Tonfeldern bei Simon nicht auf Willkür beruht, sondern systematisch begründet ist.

Im Oktober dieses Jahres fand erstmals nach 2007 wieder die European Music Analysis Conference (EuroMAC) statt. Über seine Eindrücke aus Rom berichtet Felix Diergarten.

Andrew Noble schließlich rezensiert eine Schrift von Emmanouil Vlitakis, in der anhand ausgewählter Kompositionen von Lachenmann, Boulez, Ligeti und Grisey neue Analyse-kategorien entwickelt werden, die der veränderten Funktion von Instrumentation und Klangfarbe in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Rechnung tragen.

Michael Polth

Zur Artikulation von Tonfeldern bei Brahms, Debussy und Stockhausen

Michael Polth

ABSTRACT: Tonfelder sind Typen des musikalischen Zusammenhangs, die durch einzelne Kompositionen instantiiert werden. Sie analytisch zu zeigen, heißt immer auch, den jeweils singulären Bedingungen nachzuspüren, unter denen sie stehen. Tonfelder zeigen sich bei Brahms indirekt: Rhythmische Verschiebungen von Tönen, die zu traditionellen Strukturen gehören, lassen »sekundär« neue Tonverbindungen hören. Dem gegenüber lassen sich die Tonfelder bei Debussy als »primäre« Erscheinungen verstehen. Zwischen den Quintenreihen, die das Satzganze artikulieren, und den übrigen Tonfeldern, die den Kontrast schaffen, bestehen vielfältige Beziehungen, die vor allem dann deutlich werden, wenn man die Tonfelder als Skalen notiert. Schließlich wird gezeigt, dass die Analyse nach Tonfeldern auch bei Stockhausen zu einem schlüssigen Ergebnis führt, wenn man anerkennt, dass die sogenannte »serielle Technik« als Voraussetzung zur Artikulation von Tonfeldern dienen kann.

Dieser Beitrag stellt drei analytische Studien zu je einem Klavierstück von Johannes Brahms, Claude Debussy und Karlheinz Stockhausen vor. Die Studien sind unabhängig voneinander entstanden und werden hier mehr gereiht als miteinander verbunden. Sie wurden von der Frage geleitet, welche satztechnischen Bedingungen erfüllt sein müssen, damit die Behauptung plausibel erscheint, dass sich die Töne der jeweiligen Kompositionen zu Tonfeldern zusammenschließen. Die Frage trifft ein Kernproblem der Tonfeld-Theorie: Als Analysierender darf man von der Hypothese ausgehen, dass ein »implizites Wissen«¹ um Tonfelder die kompositorischen Entscheidungen der Komponisten unbewusst gelenkt hat. Ein Tonfeld wiederum kann man sich als einen Typ des musikalischen Zusammenhangs vorstellen, der durch einzelne Kompositionen instantiiert wird. Als instantiiertes aber steht das Tonfeld ganz unter den Bedingungen der jeweiligen Komposition. Nun sind die hier untersuchten Kompositionen, das *Intermezzo* op. 76,7 von Brahms, *The little Shepherd* von Debussy und *Klavierstück III* von Stockhausen, hinsichtlich der Grundlagen des musikalischen Zusammenhangs denkbar verschieden, und doch sollen in ihnen angeblich »dieselben« Tonfelder zu finden sein. Wenn diese Behauptung plausibel sein soll, darf sie nicht nur auf allgemeine und abstrakte Erwägungen gegründet sein. Vielmehr müssen die hier vorgestellten Analysen einen Weg aufzeigen, wie sich die jeweils singulären (historischen) Verhältnisse eines Tonsatzes als Voraussetzung für die Konstitution von Tonfeldern verstehen lassen.

1 Statt vom »impliziten Wissen« könnte man – ungeachtet der Bedeutungsunterschiede im Detail – auch von »musikalischem Denken« (Eggebrecht) oder von »impliziter Theorie« (Dahlhaus) sprechen.

I. Einführung

In dieser Einführung werden zunächst die Typen von Tonfeldern, von denen die Vertreter der Tonfeldanalyse derzeit ausgehen, sowie einige wichtige Möglichkeiten ihrer Artikulation erläutert. Es folgen einige grundsätzliche Überlegungen zur Tonfeld-Analyse und schließlich zu den verschiedenen Eigenarten einer Tonalität, die auf Tonfeldern beruht.²

1. Typen von Tonfeldern

Albert Simon kennt drei Typen von Tonfeldern: Funktionen, Konstrukte und Quintenreihen (Beispiel 1). Tonfelder sind strukturierte Tonvorräte. Eine Funktion besteht aus acht Tönen: vier Grundtönen im Abstand von jeweils einer kleinen Terz und vier Quinttönen. Konstrukte bestehen aus sechs Tönen: drei Grundtönen im Abstand von jeweils einer großen Terz und drei Quinttönen. Infolge dessen gibt es drei Funktionen und vier Konstrukte.

Quintenreihen sind zusammenhängende Ausschnitte aus einer nach beiden Seiten offenen Kette von reinen Quinten. Eine Quintenreihe besteht aus mindestens drei und höchstens neun Tönen (die Namen richten sich nach der Zahl der enthaltenen Töne). Von daher gibt es Quintenreihen in sieben Größen (von denen jede auf jedem denkbaren Ton beginnen kann).

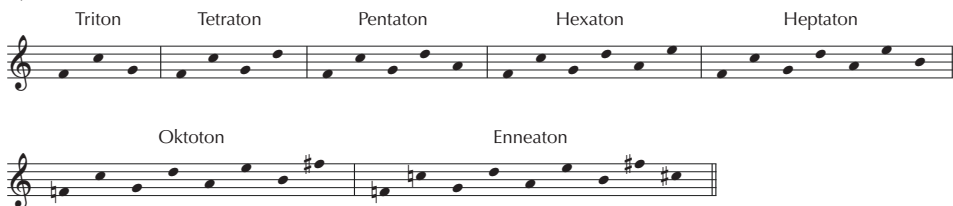
Funktionen



Konstrukte



Quintenreihen *f* bis ...



Beispiel 1: Die drei Funktionen, die vier Konstrukte und sieben verschiedene Quintenreihen (hier beginnend auf *f*)

2 Beinahe alle Aspekte, die in der folgenden Einführung erwähnt werden, finden sich implizit oder explizit bei Haas 2004.

Funktionen und Konstrukte besitzen aufgrund ihres Aufbaus eine feste Zahl von Tönen und können daher vollständig sein, Quintenreihen hingegen sind auf keine bestimmte Größe festgelegt (beispielsweise ist ein Heptaton nicht vollständiger als ein Hexaton). Funktionen und Konstrukte besitzen Grundtöne, nämlich die jeweils vier bzw. drei tieferen Töne der beteiligten Quinten. Quintenreihen hingegen haben für sich genommen, wenn nicht besondere Umstände vorliegen, keinen Grundton.

Das ›harmonische Hexaton‹, das zum ›harmonischen Hepta-‹ oder ›Oktoton‹ erweitert werden kann, stellt zwar keinen eigenständigen vierten Tonfeld-Typ dar, hat sich jedoch bislang in einigen Analysen als funktional bedeutsam erwiesen. Im Unterschied zum ›normalen‹ Hexaton erscheinen die Ecktöne (in Beispiel 2 *fis* und *es*) in alterierter Fassung (aus den reinen werden an den entsprechenden Stellen verminderte Quinten). Während das ›normale‹ aus einem unteren Dur- und einem oberen Moll-Akkord im Sekundabstand zusammengesetzt werden kann, besteht das harmonische Hexaton aus einem unteren Moll- und einem oberen Dur-Akkord. Durch Hinzufügen eines weiteren Tons (in Beispiel 2 *h* oder *b*) kann es zu einem harmonischen Heptaton, durch Hinzufügen beider Töne (*h* und *b*) zum harmonischen Oktoton erweitert werden.

Hexaton *f* bis *e* als Skala 2 Dreikl.



›harmonisches Hexaton‹ als Skala 2 Dreikl.



›harmonisches Heptaton zu G-Dur‹

›harmonisches Heptaton zu g-Moll‹

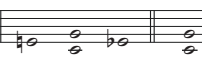
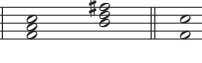
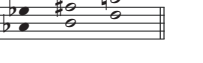


›harmonisches Hexaton zu g‹

›harmonisches Oktoton zu g‹

Beispiel 2: ›Harmonische‹ Quintenreihen (Hexaton, Heptaton, Oktoton)

Hilfreich für die Analyse ist die Kenntnis charakteristischer Schnittmengen zwischen Tonfeldern (Beispiel 3). So stellt ein ›Dreiklang‹ mit Dur- und Moll-Terz die gemeinsamen Töne einer Funktion und eines Konstrukts dar. Die Schnittmenge zwischen einem Hexaton und einem Konstrukt bildet eine Konstellation aus zwei Quinten im Großterzabstand (Haas nennt sie ›Viereck‹) und zwischen Funktion und Oktoton eine Konstellation aus einem Dur- und einem Moll-Akkord im Abstand einer übermäßigen Quarte bzw. verminderten Quinte (nach Haas ein ›Sechseck‹).

Tonfeld 1	Schnittmenge	Tonfeld 2
Funktion <i>c/es/fis/a</i>	›Dur-Moll-Dreikl.‹	Konstrukt IIa
		
Hexaton <i>f bis e</i>	›Viereck‹	Konstrukt Ia
		
Oktoton <i>f bis fis</i>	›Sechseck‹	Funktion <i>f/as/h/d</i>
		

Beispiel 3: Beispiele für Schnittmengen zwischen Tonfeldern
(›Dur-Moll-Dreiklang‹, ›Viereck‹, ›Sechseck‹)

Schließlich gibt es zwischen Tonfeldern, die einander ähneln, charakteristische Wege des Übergangs. Beispielsweise kann ein Hexaton in ein Konstrukt überführt werden, indem die mittlere beteiligte Quinte durch Gegenbewegung in Halbtonschritten in eine Quarte verwandelt wird (Beispiel 4a). Oder: Ein Konstrukt besteht aus zwei Dreitongruppen mit der Intervallfolge kleine Sekunde - kleine Terz (die Intervallfolgen der beiden Dreitongruppen erscheinen zueinander spiegelverkehrt). Wird eine der beiden Dreitongruppen um einen Halbtonschritt auf die andere zubewegt, entsteht eine sechstönige (und damit unvollständige) Funktion (Beispiel 4b).

a)

Hexaton <i>f bis e</i>	Konstrukt Ia
	
	↓
	↑

b)

Konstrukt IIa	Funktion <i>f/as/h/d</i> (unvollst.)
	
	↑

Beispiel 4: Beispiele für Übergänge
a) Hexaton → Konstrukt, b) Konstrukt → Funktion

2. Artikulation von Tonfeldern

Tonfelder besitzen bestimmte Klangeigenschaften. Diese resultieren unter anderem aus der Beschaffenheit des Tonfeldes selbst und aus der Art und Weise, wie das Tonfeld artikuliert, d. h. gegliedert wird. Die Zahl der Möglichkeiten, die Töne eines Tonfeldes im

Tonsatz zu verteilen, dürfte theoretisch gegen Unendlich tendieren. Dennoch lassen sich einige Typen der Artikulation benennen, denen gegenüber die tatsächlichen Artikulationen innerhalb der Kompositionen als konkrete Ausformulierungen verstanden werden dürfen. Die hier vorgestellten Artikulationstypen können auf allen Schichten einer Komposition erscheinen (zur Schichtenanalyse s. u.).

The image displays 18 musical examples, labeled a) through r), illustrating different articulation types of tonal fields. Each example is written on a single staff in treble clef. Examples a) through d) are on the first line, e) through h) on the second line, i) through l) on the third line, m) through p) on the fourth line, and q) through r) on the fifth line. The notation includes various intervals, chords, and melodic lines, demonstrating the diversity of tonal field articulation.

Beispiel 5: Artikulationsmöglichkeiten der Tonfelder (Auswahl)

In der Literatur findet man eine Funktion häufig als Halbtonganztonskala, als Folge von vier Quinten, zwei ganzverminderten Septakkorden im Quintabstand, zwei ganzverminderten Septakkorden im Halbtonabstand oder vier Dur- oder Moll-Akkorden im Kleinterzabstand oder als Konstellation aus vier Ganztonschritten bzw. vier Halbtonschritten.

In gleicher Weise kann ein Konstrukt als Skala (abwechselnd aus kleiner Terz und Halbtonschritt), als Folge von drei Quinten im Großterzabstand, von zwei übermäßigen Dreiklängen im Quintabstand bzw. im Abstand eines Halbtonschritts, von drei Dur- oder Moll-Akkorden im Großterzabstand, als Kombination aus einem Dur- und einem Moll-Akkord oder als drei Halbtonschritte erscheinen.

Jedes Tonfeld einer Quintenreihe hat – durch die je eigenen Intervallkonstellationen – spezifische Eigenschaften. Auch die Töne von Quintenreihen finden sich in unterschiedlichen Anordnungen. Beispielsweise kann ein Hexaton als sechstöniger Skalenausschnitt erscheinen oder als Kombination aus einem Dur- und einem Mollakkord im Sekundabstand.

Verschiedene Artikulationsformen können dasselbe Tonfeld sehr unterschiedlich erscheinen lassen. Hinzu kommt, dass die Tonfeld-Theorie den Betrachter dazu anhält, Tonfelder als funktionale Einheiten zu verstehen. Im Gegensatz zu Konstellationen, die

a) T. 1–6

b) T. 8–12

Beispiel 6: Arnold Schönberg, Streichquartett op. 10, 1. Satz, a) T. 1–6, b) T. 8–12

den Charakter von ›Daten‹ besitzen (so werden gelegentlich Tonvorräte, Skalen und Akkordfolgen betrachtet), kann eine funktionale Einheit auch dann gegeben sein, wenn die Elemente unvollständig, voneinander getrennt oder mit Elementen anderer funktionaler Einheiten vermischt erscheinen. Gemeinsam wäre allen konkreten Artikulationen eines Tonfeldes ein bestimmter Typ von Klangeigenschaft.

Im ersten Satz von Schönbergs Streichquartett op. 10 werden die Konstrukte Ia, Ib und IIb nicht nur unterschiedlich artikuliert, es werden auch die Teilmengen der Konstrukte an ihren Erscheinungsorten auf verschiedene Weise in den Tonsatz integriert. Da das Netz der Beziehungen in diesem Satz sehr dicht ist und die Konstrukte überdies nicht in der strukturellen Hintergrundschicht des Satzes angesiedelt sind, erscheinen sie an allen Stellen des Satzes mit Tönen anderer Tonfelder vermischt. Dennoch tritt der dem Konstrukt eigene Typ von Klangeigenschaft³ als das bestimmende Moment des lokalen Klangs an jeder Stelle hervor.

Zu Beispiel 6a: Lediglich angedeutet wird das Konstrukt Ia im ersten Takt durch die Töne *a*, *cis* und *eis*, die in den oberen Streichern als Sexten (auf der Eins und der Drei)

3 Vgl. hierzu die Beiträge von Sotirianos und Schiltknecht in dieser Ausgabe.

c) T. 17–24

Konstrukt Ia in drei sukzessiven Quinten

d) T. 38–40

Konstrukt IIb

Beispiel 6 (Fortsetzung): c) T. 17–24, d) T. 38–40

erscheinen. Diese Töne, die eine mögliche Hälfte des Konstrukts darstellen, kehren in Takt 3 melodisch als übermäßiger Dreiklang *cis-a-eis* wieder und werden in Takt 5 durch den komplementären (um einen Halbtonschritt tiefer liegenden) übermäßigen Dreiklang *c-as-e* zu einem beinahe vollständigen Konstrukt ergänzt (es fehlt nur der Ton *e*). Der Übergang in den tieferen Dreiklang wird durch den rhythmisch exponierten Halbtonschritt *cis-his* sinnfällig; mit Erreichen dieses Dreiklangs wechselt die musikalische Textur.

Zu Beispiel 6b: In den Takten 8 bis 12 wird dasselbe Konstrukt als Folge von drei Quinten vollständig dargestellt. Die Quinten *a-e* und *f-c*, über denen die Akkorde *a*-Moll und *f*-Dur stehen, erscheinen zu Beginn der Takte 8 und 11 als tiefste Töne. Im Falle der Quinte *cis-gis* erklingt nur *cis* als tiefster Ton des *Cis*-Dur-Akkordes in Takt 12. *gis* hingegen erscheint verzögert auf der dritten Zählzeit als beinahe höchster und zugleich abschließender Ton des ersten Formabschnitts (Takt 12 ist zugleich Beginn des zweiten Teils).⁴

4 Der *cis*-Moll-Akkord in Takt 10, der nur kurz und als Sextakkord erscheint, gehört nicht auf derselben Schicht zum Konstrukt wie die übrigen genannten Quinten. Er dient der lokalen Vermittlung zwischen den Akkorden *a*-Moll und *f*-Dur, indem er das fünf Takte umfassende Konstrukt auf engstem Raum wiederholt.

e) T. 66–70

Konstrukt Ib

Beispiel 6 (Fortsetzung): e) T. 66–70 (jeweils Notentext und Analyse)

Zu Beispiel 6c: Im zweiten Formabschnitt erscheinen die drei Quinten von Konstrukt Ia als sukzessive Intervalle. Als solche sind sie prominente Bestandteile des Themas in der Bratsche: Die Quinte *f-c* (hier notiert als *eis-his*) eröffnet die zweite Hälfte des Themas (T. 17), die Quinte *cis-gis* beschließt sie (T. 24).

Zu Beispiel 6d: Das Konstrukt IIb (T. 38–40) beendet eine kurze Wiederaufnahme des ersten Themas (T. 34–40). In der Hauptsache steckt das Tonfeld in der Folge der großen Terzen zwischen Bratsche und Violoncello (jeweils auf erster und dritter Zählzeit – man beachte die melodischen Halbtonschritte an den Taktübergängen). Aber auch Teile der Oberstimme sind an der Darstellung des Tonfelds beteiligt.

Zu Beispiel 6e: Die rhythmisch auffällige Akkordfolge, die in den Takten 66 bis 70 so etwas wie den strukturellen Schluss der Exposition bildet, enthält das Konstrukt Ib (das Komplementär-Tonfeld zum Konstrukt des Anfangs, das sich mit jenem zum Total der zwölf Töne ergänzt) in Gestalt der Dreiklänge G-Dur und es-Moll. Der G-Dur-Sextakkord eröffnet die Akkordfolge in Takt 66, der es-Moll-Sextakkord beschließt sie in Takt 70 (nur der letzte der vier Akkorde mit Spitzenton b^3 ist ein einfacher Dreiklang, die vorangehenden sind Pentatone von *ges* bis *b*).

3. Zur Tonfeld-Analyse

Tonfeldanalyse geht – wie bereits erwähnt – von der Hypothese aus, ein ›implizites Wissen‹ um Tonfelder (als Typen musikalischen Zusammenhangs) habe die Komponisten bei der Erfindung musikalischer Abläufe geleitet.⁵ Wenn im Folgenden dennoch von Tonfeldern wie von Tatsachen gesprochen wird (also beispielsweise gesagt wird, ein Komponist habe in seinem Stück bestimmte Tonfelder deutlich gemacht oder die Komposition selbst stelle bestimmte Tonfelder dar), dann geschieht dies allein um der sprachlichen Einfachheit willen.

5 Die Hypothese stellt keine Behauptung über ein reales, sondern über ein idealtypisch rekonstruiertes Denken dar.

Ungebundenheit

Die Darstellung von Tonfeldern ist nicht an einen Stil, an eine Kompositionstechnik oder an eine bestimmte Gestaltungsweise des Tonsatzes gebunden. Grundsätzlich können die Töne eines Tonfeldes in beliebiger Anordnung erscheinen: miteinander verbunden oder zeitlich getrennt, linear oder akkordisch usw. Der Ausdruck ›-feld‹ impliziert gerade diese prinzipielle Ungebundenheit der Verteilung. Verlangt wird lediglich, dass die Töne als zu einem Tonfeld gehörig rezipiert werden können.

Die Tonfeld-Theorie setzt implizit voraus, dass dieselben Strukturen sowohl die ›horizontale‹ als auch die ›vertikale‹ Dimension des Tonsatzes bestimmen können. Diese Voraussetzung wird der kompositorischen Situation im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert durchaus gerecht; denn es dürfte nicht übertrieben sein zu sagen, dass Tonfelder bei Liszt, Bruckner, Strauss und Schönberg gleichermaßen von Melodien und Akkorden dargestellt werden. Selten ist die Situation allerdings so deutlich wie in den Takten 161–166 des ersten Satzes aus Bruckners 9. Symphonie, die im Wesentlichen ein Triton *a-e-h* artikulieren (mit Ausnahme der Umspielungen des Tones *e* in den Takten 164–166). Die Struktur der Quintenreihe bestimmt gleichermaßen die Bildung von horizontalen und vertikalen Ereignissen.

Beispiel 7: Anton Bruckner, Symphonie Nr. 9, 1. Satz, T. 161–166 (Particell)

Schichtenanalyse

Die Auffassung, dass Tonfelder nicht (oder nicht ausschließlich) Materialvorräte darstellen, aus denen sich ein Komponist bedient, sondern Begriffe für funktionale Einheiten, die sich in den Beziehungen der beteiligten Töne manifestieren, hat zur Konsequenz, dass eine Tonfeld-Analyse methodisch als Schichtenanalyse betrieben werden muss. Erstens zielt die Schichtenanalyse nicht allein auf das Vorkommen bestimmter Töne, sondern auf die (vom Analysierenden unterstellte) Zusammengehörigkeit der Töne zu

einer Einheit. Sie konstatiert nicht das Vorkommen von Ereignissen, sondern interpretiert deren Erscheinen. Zweitens wird die Schichtenanalyse der Beobachtung gerecht, dass Tonfelder musikalische Zusammenhänge auf unterschiedlichen Ebenen der Formbildung begründen können. Wer ein hintergründiges Tonfeld im Diagramm notiert, will damit sagen, dass die genannten Töne das Ganze einer Komposition artikulieren. Eine Position im Mittelgrund weist auf Beziehungen etwa in der Größenordnung einzelner Formabschnitte, und vordergründige Tonfelder geben lokale Zusammenhänge wieder.⁶

Die Schichtenanalyse ist somit die methodische Voraussetzung dafür, die strukturelle Komplexität einer (Tonfeld-)Komposition hinreichend darstellen zu können. Umgekehrt ermöglicht sie dem Leser, die Ereignisse der unterschiedlichen Schichten konkret im Tonsatz zu identifizieren, beispielsweise einen Ton des Hintergrundes in der Partitur zu finden und überdies zu erkennen, wie dieser Ton in den Vordergrund eingebettet ist. Dieser ›didaktische‹ Aspekt der Schichtenanalyse ist wesentlich, wenn die Analyse den Anspruch erheben möchte, zum Hören von Tonfeldern (auf unterschiedlichen Ebenen der Komposition) anzuleiten. Im konkreten Fall könnte beispielsweise die Schwierigkeit bestehen, dass die Töne eines hintergründigen Tonfeldes über die gesamte Komposition verteilt sind und dass man das Erscheinen eines (isolierten) hintergründigen Tons zunächst nicht als das Wirken eben eines Hintergrundtones wahrnehmen kann. Wie sollte man einen einzelnen Ton mit Tönen in weiter Entfernung zusammen hören können, wenn an dieser Stelle keine Hinweise auf die ›Hintergründigkeit‹ des Tons vorliegen? Die Schichtenanalyse benennt solche Hinweise. Möglich ist, dass an einer Stelle, an der ein Hintergrund-Ton erklingt, weitere Töne des Hintergrundes erscheinen (Töne also, deren ›struktureller‹ Erscheinungsort woanders liegt), so dass die umspannende Struktur des Hintergrundes als Vordergrundphänomen wiederholt wird (die Analyse der Klavierstücke von Brahms und Debussy wird weitere Möglichkeiten aufzeigen).⁷

- 6 Wie viele Schichten man für eine Komposition annimmt, hängt derzeit noch sehr stark von den eigenen Darstellungsabsichten ab. Nicht ausgeschlossen ist allerdings, dass sich mit zunehmender Analyse-Erfahrung die Annahme eines bestimmten Modells oder mehrerer unterschiedlicher Modelle mit festgelegter Schichtenanzahl als methodisch sinnvoll erweist.
- 7 Schließlich hilft die Schichtenanalyse bei einem Problem, bei dem alle Analysemethoden versagen, deren Betrachtung sich auf den Vordergrund beschränkt. Kaum eine Komposition enthält ihre Tonfelder stets vollständig, unvermischt und sauber gereiht. In fast jeder Komposition haben wir es an den allermeisten Stellen mit Tonkonstellationen zu tun, die nur partiell in ein bestimmtes Tonfeld passen (überdies füllen die Töne, die in ein bestimmtes Tonfeld passen, dieses oft nicht vollständig aus). Man sollte in dieser ›alltäglichen‹ Situation kein methodisches Problem sehen (etwa von der Art: Wenn Tonfelder sich nicht klar und einfach zeigen lassen, dann ist der Ansatz, der auf ihnen basiert, unangemessen), sondern einen Normalzustand angesichts der Komplexität der betrachteten Phänomene. Daher gilt es, den Ansatz nicht durch fragwürdige Vereinfachungen für die Anwendung gefügig zu machen. Zu solchen Vereinfachungen würde gehören, Töne, die nicht in das gewünschte Tonfeld passen, als ›Ausnahmen‹ zu deklarieren oder ›unpassende‹ Töne – im Sinne traditioneller kontrapunktischer Kategorien – als Nebennoten, Umspielungen, Durchgänge etc. zu interpretieren, statt ihren Sinn für die Artikulation von Tonfeldern anzugeben. Die Schichtenanalyse bietet nicht nur die Möglichkeit, Töne, die zeitgleich oder in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander erklingen, verschiedenen Schichten zuzuordnen. Sie zwingt vielmehr dazu, auch die ›unpassenden‹ Töne einem konkreten, durch Tonfelder artikulierten Zusammenhang zuzuordnen, dessen Plausibilität sich aus der Gesamtanalyse heraus erweisen muss.

4. Tonfelder und ›neue Tonalität‹

Unter der Voraussetzung, dass die Tonfelder die bestimmenden Funktionen des musikalischen Zusammenhangs in der Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gewesen sind, kann der gesamte Tonfeld-Komplex als Paradigma einer ›neuen Tonalität‹ gelten.⁸ Diese neue Tonalität bringt Phänomene hervor, die es im 18. und frühen 19. Jahrhundert in dieser Form noch nicht gegeben hat und von denen zwei erwähnt werden sollen.

Kontext

Tonfelder begründen einen musikalischen Kontext, der uns den einzelnen Ton auf andere Weise hören lässt als unter den Bedingungen der traditionellen Tonalität. Vereinfacht gesagt, lassen die Tonsätze des 18. und frühen 19. Jahrhunderts einen Ton vorzugsweise in seinen Beziehungen zur Tonart erscheinen (als Tonstufe oder Teil einer Akkordstufe), während uns die Beziehungen in einer Tonfeld-Komposition den einzelnen Ton eher als materialen, stofflichen Gegenstand hören lassen, sozusagen so, ›wie er selbst klingt‹ (letzteres ist selbstverständlich ein durch Kontext hervorgerufener ästhetischer Schein). Tonfeld-Kontexte, die einen derartigen Eindruck zu erzeugen vermögen, können sehr verschieden sein. Im Extremfall ist ein Ton Teil einer in sich bewegten Klangfläche, die keine lokale Tonart und keine distinkten Akkorde deutlich macht. In diesem Fall trägt der Einzelton (für den Hörer) nicht als Stufe oder Akkordbestandteil zum Gesamtklang der Klangfläche bei, sondern dadurch, dass seine schiere Anwesenheit eine Klangkomponente beisteuert (und eben diese Funktion, Klangkomponente zu sein, lässt uns den Ton selbst eher als ›stofflichen‹ Bestandteil dieser Fläche wahrnehmen). Klangflächen bilden nicht die einzige Darstellungsform, in der ein Ton auf diese oder ähnliche Art wahrgenommen werden kann. Auch Zusammenklänge, die nicht auf Dreiklänge oder Septakkorde reduziert werden können, Akkordfolgen, die nicht an traditionelle Tonalität gebunden sind, unter Umständen sogar rasche oder mit Stimmbewegungen angereicherte Akkordwechsel: alle diese von Bruckner, Strauss und Schönberg her bekannten Verfahren lenken die Aufmerksamkeit tendenziell dahin, wie der Ton als Komponente einer (strukturierten) Menge von Tönen wirkt. (Auch die erhöhte Aufmerksamkeit im späten 19. Jahrhundert für die sogenannte Klangfarbe ließe sich von hier aus als eine partielle Ausprägung der erhöhten Aufmerksamkeit für das ›Stoffliche‹ am Ton beschreiben.)

Auch Tonfeld-Kompositionen können lokale Tonarten ausprägen. Doch deren Funktion hat sich gegenüber der Funktion von Tonarten im 18. und frühen 19. Jahrhundert verändert. Bei Bach, Mozart und Chopin etwa gehörte die lokale Tonart zu den Konstituenten der (damals herrschenden) Tonalität, ebenso wie der Kontrapunkt (im Schenckerschen Sinne als Grundlage der Mehrstimmigkeit), die Akkorde und Akkordstufen, die Stimmführung, die Darstellung einer übergeordneten Tonart sowie eine bestimmte Art der Metrik (die der Darstellung der tonalen Verhältnisse dient). Für sich genommen lassen sich alle diese Momente auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beobachten. In Debussys Klavierstück *The little Shepherd* etwa erkennen wir dissonante Klänge,

8 Vgl. den Titel des Buchs von Bernhard Haas *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern*.

die sich auflösen, Akkorde, die sich zu Kadenzzen zusammenschließen, Quintfälle im Bass und lineare Anschlüsse in der Oberstimme, Akkordfolgen, die sich zu A-Dur oder E-Dur verbinden, und Ereignisse, die ein Gefühl für den 4/4-Takt hervorbringen. Und doch ist nichts mehr so, wie es einmal gewesen ist: War die Darstellung einer Tonart für eine Komposition des 18. Jahrhunderts grundlegend, so geschieht sie bei Debussy optional. Sie ist eine unter vielen Möglichkeiten, Tonfelder zu artikulieren, und sie wird gewählt, um bestimmte Klangeigenschaften hervorzurufen.⁹ Ebenso kann Debussy – um ein weiteres Beispiel zu nennen – in seiner Musik einen Takt deutlich machen, oder er kann den Eindruck von Taktmeter vermeiden. Was er wählt, hängt vom gewünschten musikalischen Charakter der jeweiligen Stelle ab, und wenn Debussy innerhalb einer Komposition zwischen taktgebundenen und ungebundenen Phrasen oder zwischen lokaler Tonartdarstellung und moderner Harmonik wechselt, wechselt er nicht das System des musikalischen Zusammenhangs, sondern er nutzt die Möglichkeit, innerhalb eines einzigen Systems sowohl spezifisch neue als auch traditionelle Konstellationen zu generieren. Somit lässt sich sagen, dass in der Tonfeldmusik aus den ehemaligen Konstituenten des musikalischen Zusammenhangs Mittel der Tonfelddarstellung geworden sind.

Stimmführung und Rhythmus

Die Tonalität, die gewöhnlich als die traditionelle angesehen wird und von der das Paradigma der ›harmonischen Tonalität‹ abgeleitet wurde, ist in etwa diejenige des späten 17. bis frühen 19. Jahrhunderts.¹⁰ Sie basiert – wie bereits angedeutet – unter anderem auf Stimmführung. Dies meint, dass Töne als Teilmomente von Stimmen aufeinander bezogen werden. Eine Stimme wiederum ist eine Funktion der Einheit von Tönen im Nacheinander. Diese Einheit manifestiert sich an Strukturen eigener Art, die von harmonischen Strukturen zu unterscheiden sind (sie heißen bei Schenker beispielsweise ›Züge‹ oder ›Brechungen‹). In der Schenkerschen Funktionalität bilden Stimmen die Grundlage des musikalischen Zusammenhangs auf allen Schichten einer Komposition. Deswegen gibt es neben den satztechnischen Stimmen, die in der Partitur stehen, strukturelle Stimmen von unterschiedlicher Reichweite. Der Gesamtzusammenhang einer Komposition ist das umfassende Gefüge, in dem sämtliche Töne in vielfältiger Weise sowohl auf diverse Stimmen als auch auf Akkordstufen bezogen sind.

Was bedeutet es, wenn Bernhard Haas behauptet, dass die Tonfeld-Musik keine Stimmen kennt?¹¹ Es bedeutet, dass Stimmführung ein Phänomen des Vordergrundes (oder der vordergründigen Schichten) ist. Stimmen (in dem Sinne, wie man von erster Oboe oder zweiter Trompete spricht) und Stimmführungsereignisse (etwa die charakteristische Polyphonie bei Wagner, Strauss und Schönberg) gibt es in der Partitur (und

9 Auch die Tonart E-Dur zu Beginn von Bruckners 7. Symphonie erscheint (in der speziellen Ausgestaltung mit den quintverwandten Durdreiklängen E, H, Fis und C, zahlreichen Quartvorhalten und einer tiefen Melodie in den Violoncelli bei gleichzeitigem Fehlen einer Bassstimme) als eines unter mehreren Mitteln, eine Atmosphäre von Stille, Glanz und Feierlichkeit zu erzeugen. Die Konstruktion des Satzganzen hingegen hat mit der traditionellen Tonart E-Dur sehr wenig zu tun.

10 Eine präzise Zeitangabe nach hinten ist nicht möglich, weil der Übergang zur Tonfeld-Musik fließend erfolgte und beide Tonalitäten teilweise nebeneinander bestanden.

11 Haas 2004, 70.

vielleicht in etwaigen vordergründigen Schichten), nicht aber in mittel- und hintergründigen Schichten. Dieser Umstand bleibt nicht ohne Folgen für die Analyse. Erstens können Töne zu einem Tonfeld gehören, die unterschiedlichen Stimmführungszusammenhängen entstammen, und zweitens müssen umgekehrt auch vordergründige Stimmen in einer anderen als der gewohnten Weise interpretiert werden.



Beispiel 8: Claude Debussy, *The snow is dancing*, T. 48–50

In Debussys Klavierstück *The snow is dancing* könnte man in den Takten 48/49 im traditionellen Sinne fünf Stimbewegungen ausmachen. Neben der Melodie im ›Sopran‹, dem Quintfall im ›Bass‹ und der Wechselnotenbewegung *as-g* im ›Alt‹ lässt der ›Tenor‹ eine latente Zweistimmigkeit erkennen: Eine obere ›Stimme‹ beschreibt die Bewegung *des-d-es-d-es*, eine untere eine parallele Wechselnotenbewegung *ces-b* zum ›Alt‹. Die Interpretation dieser Stimbewegungen als Prolongation einer Harmonie geschieht mit den traditionellen Kategorien des Kontrapunkts: Demnach würde es sich in den Takten 48 und 49 um das Auskomponieren eines Dominantseptakkordes auf *es* handeln, weil die Töne auf der zweiten und vierten Zählzeit in allen Stimmen – mit Ausnahme des ›Basses‹ – als Nebennoten- oder Durchgangsnoten zu harmonieeigenen Tönen erscheinen (der Ton *e*² im ›Sopran‹ wäre ein Durchgang zweiter Ordnung). Der Aspekt, auf den es mir in diesem Beispiel ankommt, betrifft die Rolle des Tones *es*¹ im Tenor: Er wäre im Lichte dieser Interpretation als Bestandteil der Linie *des-d-es* anzusehen.

Aus der Perspektive der Tonfeld-Theorie heraus erscheint es allerdings äußerst fragwürdig, noch bei Debussy Vordergrundstimmen auf der Basis kontrapunktischer Kategorien aus einer mittelgründigen Akkordstufe herzuleiten. Eine andere Interpretation liegt näher: Die Takte 48/49 dienen dem Übergang zwischen zwei Tonfeldern. Ein früheres Tonfeld, eine Funktion mit den Grundtönen *d/f/as/h*, überschneidet sich mit einem Ton *es*, der das spätere Tonfeld ankündigt, das in Takt 50 beginnt. Demnach gehören die Töne *d*¹ und *es*¹ nicht demselben Tonfeld an, obwohl sie auf einer Linie liegen. Die Vereinigung zu einer vordergründigen Stimme ist funktional als Vermischung aus Tönen unterschiedlicher Tonfelder zu verstehen. Dass Debussy sie überhaupt im Vordergrund verbindet, ist dem Charakter der daraus resultierenden Spielfigur geschuldet.

Dass die Interpretation nach Tonfeldern eine gegenüber der Tradition veränderte Wahrnehmung der Tonbeziehungen impliziert, wird insbesondere am Verhältnis zwischen Leitönen und Grundtönen sowie Durchgangs- bzw. Wechselnoten und Hauptnoten deutlich, die nach traditionellen Kategorien des Kontrapunkts notwendig nacheinander erklingen. Wie der Leitton in den Grundton übergeht (und danach aufhört zu

existieren), so würde – traditionell verstanden – der Ton *d* (als harmoniefremder Durchgang) in den Ton *e* (als harmonieeigenem Ton) übergehen und in diesem verschwinden. Die Tonfeld-Theorie legt jedoch nahe, die Abfolge der Töne nicht als Übergang, sondern als äußerlichen Wechsel aufzufassen. Beide Töne bleiben dem Tonfeld erhalten, auch wenn in jedem Augenblick jeweils einer von beiden nicht erklingt.

Noch allgemeiner gesprochen, setzt die Theorie der Tonfelder eine gegenüber der ›traditionellen‹ Tonalität veränderte Funktion der Metrik und des Rhythmus¹² für den musikalischen Zusammenhang voraus. Die erwähnten kontrapunktischen Kategorien, aber auch die erwähnten Strukturen der Stimmführung (beispielsweise ein Quintzug) basieren auf dem Nacheinander der Ereignisse, sie setzen eine Reihenfolge der beteiligten Töne voraus. Metrik und Rhythmik haben in der traditionellen Tonalität unter anderem auch die Funktion, dieses notwendige Nacheinander zu artikulieren. Würde dieses aufgehoben, würde zugleich der musikalische Zusammenhang aufgehoben. Die Reihenfolge hingegen, in der die Töne eines Tonfeldes erscheinen, unterliegt nicht generellen, sondern singulären Regeln. Die metrische und rhythmische Behandlung eines Tonfeldes dient in erster Linie dazu, das Tonfeld in einer bestimmten Art in Bewegung zu setzen. Das konkrete Nacheinander wäre nicht in der Struktur, sondern im gewünschten Charakter des Ereignisses begründet.¹² Die veränderte Bedeutung der ›Zeitlichkeit‹ lässt in einer Tonfeld-Komposition Phänomene entstehen, die es in dieser Weise zuvor nicht geben konnte.

Von der Überschneidung zweier Tonfelder war bereits im letzten Beispiel die Rede. In *Et la lune descend sur la temple qui fut* (Beispiel 6) erscheinen – anders als zuvor – die tiefen Töne *e* und *h*, die strukturell zu den ersten Takten der Komposition gehören, erst in Takt 6. Von da an bleiben sie liegen, obwohl ihr ›Familien-‹Tonfeld bereits verklungen ist. Stattdessen grundieren sie Akkordfolgen, die ihrerseits neue Tonfelder artikulieren. Bemerkenswert ist der moderne Effekt der Tonfeld-Überlagerung. Im traditionellen Sinne würde der Bass die herrschende Harmonie definieren, und die Töne der übrigen Stimmen, die von der definierten Harmonie abweichen, müssten im kontrapunktischen Sinne als Neben-, Wechsel- oder Durchgangstöne (bzw. -harmonien) betrachtet werden. Bei Debussy existiert diese Art von Hierarchie jedoch nicht. Das Zugleich mehrerer Ebenen, das Zusammengesetzte aus Ereignissen unterschiedlicher struktureller Herkunft teilt sich über das Hören mit. Auch hier helfen die Klangfarben (bei Debussy ist die Tiefe eines Klaviertons ein Moment seiner Klangfarbe), die Schichten voneinander zu unterscheiden. Indem man sie als verschieden hört, bezieht man sie einerseits aufeinander, ohne sie andererseits zu einer (traditionellen) Einheit zu verbinden.

II. Brahms, *Intermezzo* op. 76,7

Die Behauptung, dass im *Intermezzo* op. 76,7 von Johannes Brahms ein Konstrukt wirkt, ist nicht selbstverständlich. Denn das Stück entspricht – anders als Kompositionen von Bruckner, Debussy oder Schönberg – nicht den typischen Erwartungen an eine Tonfeld-

12 Auch das gelegentlich zu beobachtende Phänomen, dass die sukzessive Auffüllung eines Tonfeldes als zielgerichteter Prozess erscheint, beruht nicht auf einer generellen Eigenschaft von Tonfeldern, sondern auf einer speziellen Inanspruchnahme.

Beispiel 9: Claude Debussy, *Et la lune descend sur la temple qui fut*, T. 1–7

Komposition. Die Komposition steht in a-Moll. Die Tonart existiert nicht nur gelegentlich als lokale Tonart, sondern durchaus im traditionellen Sinne als System, das sich im Satz-ganzen entfaltet. Erkennbar ist dies beispielsweise daran, dass die Haupttonart a-Moll und die Seitentonart C-Dur zentrale Stellen der Formbildung besetzen. Diese traditionelle Tonartendisposition wird überdies im zweiten Teil – wiederum ganz im traditionellen Sinne – durch eine lineare Bassbewegung vermittelt, die (zusammen mit den übrigen Stimmen des Tonsatzes) Akkorde herbeiführt, deren Durchgangsfunktion als Klangeigenschaft fühlbar ist.

Bei dem fraglichen Tonfeld im *Intermezzo* handelt es sich um das Konstrukt Ia. Es findet sich – auf zwei Stellen verteilt – im zweiten Formabschnitt (T. 9–16, dort T. 13) und

am strukturellen Schluss (T. 36b/37).¹³ Diese Interpretation bereitet in zweierlei Hinsicht Probleme:

1. Tonart und Konstrukt scheinen einander ausschließen.¹⁴ Ein Konstrukt ist ein Tonfeld, das in aller Regel Klangwirkungen hervorruft, die im Sinne traditioneller Tonalität unverständlich wirken. Entweder – so könnte man denken – suspendiert das Konstrukt also die traditionelle Tonart, oder die traditionelle Tonart verhindert, wenn sie kontinuierlich besteht, dass ein Konstrukt entstehen kann. Bei Brahms aber existieren a-Moll und Konstrukt gleichzeitig, ohne dass ein Moment das andere auslöschen würde.
2. Überdies ist das Konstrukt über die Komposition verteilt. Wie soll es möglich sein, zwei entfernte Stellen, die in mancher Hinsicht sehr unterschiedlich angelegt sind, als gemeinsame Darstellung eines Konstrukts aufeinander zu beziehen?

Das Konstrukt Ia besteht aus den drei Quinten *a-e*, *f-c* und *cis-gis*.¹⁵ Der Quinte *a-e* kommt wegen der Tonart a-Moll ein Vorrang zu. In der Schicht des Hintergrundes wird die Quinte *a-e* an den beiden Stellen mit jeweils einer anderen Quinte kombiniert: *f-c* und *a-e* erscheinen im Mittelteil, *a-e* und *cis-gis* in der Coda. Mittelgründig werden die Quinten-Paare jeweils zu fünftönigen Konstrukten erweitert. Im Mittelteil tritt *gis* hinzu, in der Kadenz *c* (Beispiel 10).

Die beiden fünftönigen Konstrukte, die hintergründig ein einziges umspannendes Konstrukt bilden, gehen auf jeweils eigene Art aus dem Satzzusammenhang hervor. Im Mittelteil (von Takt 12 an) steht das Tonfeld inmitten einer chromatischen Durchgangsbewegung des Basses. Wenn man die Töne des Tonsatzes als Teilmomente struktureller Stimmen liest, dann lassen sich vor allem ein Liegeton *e*² im ›Sopran‹ und der Bassgang *E-F-Fis-G* voneinander unterscheiden. Darüber hinaus erkennt man einen angedeuteten ›Alt‹, der dem Bass – für drei Stationen – in parallelen Terzen folgt (*gis*¹-*a*¹-*a*¹-[*as*¹]). Eine ›Tenorstimme‹ ließe sich in der Tonfolge *h-c*¹-*c*¹-*c*¹ erblicken, wenn man die Quintparallele zum Bass nicht scheut. Die Töne *dis*² und *gis*¹ wären als Wechsel- bzw. Nebennoten zu *e*² bzw. *a*² zu verstehen. Das erste fünftönige Konstrukt entsteht also in Takt 13, wenn – traditionell analysiert – der Liegeton *e*² mit dem Durchgangston *F*, der angekoppelten Note *c*², der Nebennote *gis*² sowie deren ›Auflösung‹ *a*² zusammentrifft (Beispiel 11).

Das zweite fünftönige Konstrukt entsteht am ›strukturellen Schluss‹, an der Dominante (E-Dur-Septakkord) und der Tonika (a-Moll-Grundakkord). Zu beachten ist hier die partielle Analogie der Akkorde. Beide Akkorde werden im ›Alt‹ – jeweils auf dem zweiten Achtel der Vierergruppen – mit einer unteren Nebennote angereichert. Auf der Pänultima erscheint *cis*¹ vor der Septime *d*¹, auf der Ultima *h* vor der Terz *c*¹. Dadurch

13 Auf die mit dem Konstrukt verwandte Stelle in den Takten 27–29 wäre gesondert einzugehen.

14 Vgl. den Beitrag von Markus Sotirianos in dieser Ausgabe.

15 Ich glaube nicht, dass das Konstrukt bereits im Hintergrund der Komposition angelegt ist. Von welcher Schicht an es allerdings auftaucht, muss vorläufig offen bleiben. Wenn im folgenden Text von Hintergrund und Mittelgrund die Rede ist, so geschieht dies provisorisch. Gemeint ist mit dem Hintergrund die einfachste Schicht, auf der das Konstrukt zum ersten Mal auftaucht. Der Mittelgrund bezeichnet die nächste ausführlichere Schicht.

Konstrukt Ia (ohne cis)

Beispiel 10: Johannes Brahms, Intermezzo op. 76,7, T. 12–16 (Mittelteil)

Konstrukt Ia (ohne f)

Beispiel 11: Johannes Brahms, Intermezzo op. 76,7, T. 35b–37 (struktureller Schluss)

dass außerdem der Leitton *gis*¹, der in der Oberstimme liegt, nicht zum Grundton *a*¹ aufgelöst wird, sondern zum Quintton *e*¹ der Tonika abspringt, entsteht eine Situation, in der auf den analogen Positionen (2. Achtel der Gruppen) die Quinten *cis-gis* und *a-e* erklingen. Zur hintergründigen Quinte *cis-gis* lässt sich im Mittelgrund der vorangehende Ton *e*¹ rechnen, zur Quinte *a-e* der folgende Ton *c*¹.

Zunächst kann die zweite Frage beantwortet werden. Die Möglichkeit, die beiden analysierten Stellen als Ausdruck eines Tonfeldes aufeinander zu beziehen, gründet auf der gemeinsamen ›sinistren‹ Klangwirkung, die beide Teil-Konstrukte unabhängig von der Unterschiedlichkeit des Kontextes, in dem sie stehen, hervorbringen. Der Klang zu Beginn von Takt 13 (beim Zusammentreffen von *gis* mit der Quinte *f-c*), auf den der Klang auf dem vierten Achtel zu beziehen ist, wirkt ebenso befremdend wie die Kom-

bination des Leittons *gis* mit dem Ton *cis*, die wiederum mit dem a-Moll-Akkord zusammen zu hören ist. Dass die Analogie der Klangwirkungen die Stellen aufeinander beziehbar macht, unterstreicht das Gesagte: dass die Töne der Tonfelder als Klänge aufeinander bezogen werden, nicht durch Stimmführungszusammenhänge oder durch eine lokale Tonart.

Wie genau aber werden in Brahms' Komposition die Tonfelder artikuliert? Wie kann sich eine Konstellation aus Tönen zu einem Tonfeld zusammenschließen und gegen die (hier sehr starken) Zusammenhänge von Stimmführung und lokaler Tonart durchsetzen? Die Konstruktwirkungen werden nicht durch die Grundkonstruktion des Tonsatzes, sondern durch Details der zeitlichen Koordination hervorgerufen. Beim ersten Teil-Konstrukt bilden Position und melodische Einbindung des Tones *gis* die entscheidenden Momente. Zum einen folgt *gis* in der Oberstimme (wie bereits an allen ähnlichen Stellen zuvor) den Tönen *e* und *c*, zum andern trifft der »unvorbereitete Vorhalt« *gis* am Taktanfang mit der Quinte *f-c* in der linken Hand zusammen. Die rhythmisch-metrische Einrichtung erfolgt so, dass sich *gis* melodisch zu einem übermäßigen Dreiklang *c-e-gis* und zugleich harmonisch zu einem scheinbaren f-Moll-Dreiklang verbindet. Der Tonort *gis/as* wird als *gis* und *as* zugleich gehört (Beispiel 12).¹⁶

Die Konstruktwirkung nähme ab, würde man (wie in Beispiel 12b) dem Ton *gis* einen vollständigen a-Moll-Dreiklang vorausgehen lassen (so dass es zur sukzessiven Bildung eines übermäßigen Dreiklangs nicht kommen kann). Würde man ihn (wie in Beispiel 12c) an das Ende von Takt 12 vorverlegen (an diejenige Stelle, an die er strukturell gehört) und überdies den Dominantklang, der im gesamten Takt 12 harmonisch »gemeint« ist, von harmoniefremden Tönen befreien, dann bliebe von der Konstruktwirkung nichts mehr übrig.

Das zweite Teil-Konstrukt fällt klanglich milder aus. Hier entsteht für einen Augenblick ein scheinbarer cis-Moll-Akkord, der auf das folgende a-Moll bezogen werden kann. Die Kombination cis-Moll - a-Moll reicht für eine Konstruktwirkung aus. Zu einer starken Wirkung wie im zweiten Formabschnitt kommt es allerdings nicht, weil der Ton *c* zwischen den Quinten *a-e* und *cis-gis* immer nur als *c*, nicht aber auch als *his* verstanden werden kann.

Mit andern Worten: Die Ursache für die Konstruktwirkungen liegt letztlich darin, dass Brahms die fundierende Bedeutung der Rhythmik für das konstitutive Nacheinander bestimmter Töne partiell suspendiert. Töne, die um der traditionellen Verständlichkeit willen auseinander gehalten werden müssten (*gis*, *f* und *c* sowie *cis*, *gis* und *e*), werden übereinander geschoben. Was als Merkmal der Motiv- und Melodiebildung von Beginn des Stücks an hervorsticht (die Verschiebung zahlreicher Töne von ihrem funktional »korrekten« Platz), steht auch im Dienst der Tonfelddarstellung. Dennoch bleibt die Verschiebung der Töne in dieser Komposition (vergleicht man sie mit dem ungleich radikaleren Anfang des *Intermezzos* op. 119,1) als extreme Inanspruchnahme von Stimmführungszusammenhängen verständlich.

16 Zur Ambivalenz von *gis* und *as* vgl. den Beitrag von Dres Schiltknecht in dieser Ausgabe.

Original

The original musical score for Example 12 consists of three staves. The top two staves are for piano, and the bottom staff is for voice. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is marked with a '12' in the top left corner. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The vocal part features a single melodic line. The score is annotated with 'überm. Dreiklang' (superadded triad) and 'f-Moll-Dreiklang' (F minor triad).

Variante 1

Variante 1 of the musical score for Example 12 consists of three staves. The top two staves are for piano, and the bottom staff is for voice. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is marked with a '12' in the top left corner. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The vocal part features a single melodic line.

Variante 2

Variante 2 of the musical score for Example 12 consists of three staves. The top two staves are for piano, and the bottom staff is for voice. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is marked with a '12' in the top left corner. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The vocal part features a single melodic line.

Beispiel 12: Johannes Brahms, Intermezzo op. 76,5, T. 12 f.
(Original und zwei Varianten)

III. Claude Debussy, *The little Shepherd*

Im Gegensatz zu Brahms' Klavierstück weist dasjenige Debussys alle äußerlichen Merkmale einer Tonfeld-Musik auf. Der Tonsatz enthält kaum Phänomene, die traditionelle Strukturen andeuten. Die Tonfelder entstehen nicht indirekt durch metrische Detailabweichungen, sondern ergeben sich unmittelbar aus den Melodie- und Zusammenklangs-bildungen. Der Versuch einer vollständigen Analyse stößt allerdings auf neue Probleme: Welche Ereignisse sollen welchen Tonfeldern auf welchen Schichten zugeordnet werden, und welche Art von ›Logik‹ liegt in der Reihung, Verschränkung und Vermischung unterschiedlicher Tonfeld-Typen?

1. Gliederung und Charaktere

Das Klavierstück besteht aus drei ›Strophen‹ und einer (um die ersten sechs Takte verkürzten) Wiederholung der ersten Strophe. Ungeachtet der melodischen und harmonischen Unterschiede im Detail kann man vergrößernd sagen, dass jede Strophe dieselbe Abfolge von drei Ereignistypen aufweist: eine unbegleitete Melodie, eine begleitete Melodie und eine Art von Kadenz, in die die begleitete Melodie mündet und die ›Strophe‹ beschließt. Jedem Ereignistyp entspricht ein Strophen-Teil.

Strophe	1			2			3			1 verkürzt	
Teile	a	b	c	a	b	c	a	b	c	b	c
Inhalte	Melodie	Begleitete Melodie	Kadenz	Melodie	Begleitete Melodie	Kadenz	Melodie	Begleitete Melodie	Kadenz	Begleitete Melodie (2. Teil)	Kadenz
Takte	1–4	5–8	9–11	12–13	14–15	16–18	19–20	21–23	24–26	27–28	29–31

Abb. 1: Claude Debussy, *The little Shepherd* (Formübersicht)

Ästhetisch relevant (und typisch für Debussy) ist die Tatsache, dass die analoge Abfolge der Ereignistypen von einer abweichenden Abfolge musikalischer Charaktere kontrapunktiert wird, so dass ›dieselben‹ Ereignistypen in jeder Strophe anders charakterisiert erscheinen.¹⁷ Die zweite Strophe ist die einzige, deren Klangcharakter über alle drei Unterabschnitte hinweg stabil bleibt. Sie wirkt in sich ruhend, mild, ohne Ecken und Kanten, weist aber auch keine ›glänzenden‹ Stellen auf. In der dritten Strophe hingegen prallen Ereignisse großer Gegensätzlichkeit aufeinander. Die verhaltene Melodie zu Beginn steht in schroffem Kontrast zum glänzenden ›Dis-Dur‹-Akkord am Ende (T. 24–26), dem bemerkenswertesten Klang des Klavierstücks (er bildet zusammen mit dem vorangehenden ›ais-Moll‹-Akkord den Höhepunkt der Komposition). Die rahmenden Strophen 1 und 1' vereinigen wie die dritte Strophe Gegensätze, doch der Unterschied der Charaktere ist geringer, die Abfolge wirkt ausgewogener.¹⁸ Im Ensemble dieser Charaktere stellt die erste Strophe die Exposition des Ganzen dar, die zweite eine ruhige Mitte und damit zugleich das retardierende Moment vor der dritten Strophe, in der die extremsten Charaktere des Stücks hörbar werden.

2. Die Kadenzen

Die vier Kadenzen, mit denen jede der drei Strophen sowie die unvollständige Wiederholung der ersten Strophe schließt, lassen lokale Tonarten deutlich werden, ohne allerdings das traditionelle System der Tonalität zu restituieren. Diese doppelte Bestimmung (als traditionelle Kadenzen und als mögliche Artikulation von Tonfeldern) lässt sich satztechnisch veranschaulichen.

17 Die folgende Beschreibung der Charaktere geht vom Ergebnis dieser Untersuchung aus. Sie gibt nicht einen spontanen oder unvoreingenommenen Eindruck von Klangwirkungen wider, dessen ›Richtigkeit‹ durch eine anschließende Tonfelder-Analyse bewiesen würde. Tatsächlich hat sich der Eindruck der Klangwirkungen in Auseinandersetzung mit der Interpretation der Tonfelder herausgebildet.

9

Hexaton d bis cis

h-Moll A-Dur

Beispiel 13: Claude Debussy, *The little Shepherd*, T. 9ff. (Notentext und Analyse)

Traditionelle Momente der Kadenzen in den Abschnitten 1, 2 und 4 sind jeweils der doppelte Quintfall (beispielsweise in Takt 9–11: h-Moll - E-Dur [mit Septime] - A-Dur) sowie zwei angedeuteten Klauseln: eine Bassklausel und eine Sopranklausel in der ›Tenorstimme‹.¹⁹ Auch die Disposition der Kadenzen als A-Dur, E-Dur und wiederum A-Dur lässt an eine traditionelle Komposition in A-Dur denken (dieser Eindruck selbst dürfte ästhetische Absicht sein, s. u.).

Dafür dass man die Kadenzen besser als zitathafte Anleihen an Vergangenes auf dem Boden einer neuen Tonalität betrachtet, spricht zweierlei. Erstens: So deutlich die Kadenzen für sich auf traditionelle Tonarten verweisen, so wenig nehmen die übrigen Takte Bezug darauf. Viele Passagen sind unbestimmt oder nur gewaltsam auf eine Tonart zu beziehen (etwa Takt 5).²⁰ Traditionelle Tonalität erschöpft sich aber nicht in lokaler Tonikalität, sondern stellt ein umfassendes Bezugssystem dar, das durch sämtliche Teilmomente des Satzes konstituiert wird (ganz gleich welche Funktion sie darin einnehmen). Zweitens lassen Details der satztechnischen Darstellung an den Kadenzen untraditionelle Klangeigenschaften hervortreten. Zu solchen Details gehören bei der ersten Kadenz in den Takten 9–11 etwa die Quinten an den Taktanfängen: *h-fis* und *a-e*. Deren analoge Positionen in den Außenstimmen (die Quinte ist bei A-Dur wegen der Bewegung in der tiefsten Stimme besonders deutlich) sowie in den Oktavlagen machen die Akkorde

18 Bemerkenswert ist beispielsweise, dass die Abschluss-Kadenz der ersten Strophe im Kontext der vorgegangenen ›dunklen‹ Ereignisse glänzender wirkt als die analoge Kadenz der zweiten Strophe, die ›neutralen‹ Ereignissen folgt.

19 Der Quintfall am Ende von Abschnitt 3 – der dritten Strophe – wirkt wegen der Dur-Moll-Konstellation *ais-Moll* - *Dis-Dur* und des Lagenwechsels – die Akkorde erscheinen in zwei verschiedenen Oktavlagen – vergleichsweise untraditionell. Im übrigen handelt es sich aus Sicht der Tonfeld-Theorie bei den beiden Zusammenklängen nicht um Dreiklänge (s. u.).

20 Der Klangcharakter des Taktes 5 wird durch die große Sekunde *f-g* und durch die Folge der kleinen ›Sexten‹ *f-cis* und *gis-e* geprägt (die zu einer Funktion gehören). Nur mit Mühe lässt sich der Takt auf die Tonart A-Dur beziehen: beispielsweise als subdominantischer Akkord der II. Stufe *h-d-f-as* (mit diversen Vorhalten: *g* vor *as* in der Mittelstimme sowie *cis* vor *h* und *e* vor *d* in der Oberstimme), der zur V. Stufe als Moll-Akkord geht, oder als Wechsel zwischen Tonika und Dominante auf jedem Viertel (dabei wird die Tonika mit Sexte und Septime angereichert, die Dominante mit einer None).

h-Moll und A-Dur unmittelbar aufeinander beziehbar. Neben dem doppelten Quintfall tritt so auch die Wirkung eines Hexatons *d* bis *cis* hervor. Der E-Dur-Akkord (ohne Quinte), der das rahmende Hexaton zu einem Heptaton *d* bis *gis* erweitert, vermittelt zwischen den Außenakkorden, und die Septimen, die h-Moll und E-Dur anreichern, machen die Quintenreihe fließender und lassen die Akkorde klanglich aufeinander abgestimmt wirken.²¹

Die hier behauptete Funktion der Kadenzen bedeutet nicht, dass die Komposition keinen Grundton besäße. Diesen gibt es durchaus, und er lautet sogar *a*. Aber dieser Grundton ist nicht der Grundton einer traditionellen, auf Stimmführung und Akkordfolgen basierenden Tonart, sondern einer, der primär durch die Konstellation der Tonfelder begründet wird²² (dass die durch Tonfelder begründete Tonalität wiederum in Kadenzen auf A-Dur und E-Dur einen traditionellen Widerhall findet, ist kein Zufall).

3. Tonfelder und Skalen

Dem Verlauf der Charaktere entspricht der Verlauf der Tonfelder. Wo der Charakter neutral ist oder ins Milde tendiert, erscheinen Quintenreihen, wo er unbestimmt wird, erklungen Funktionen, und wo er eine Schärfe erhält, Konstrukte. Wo Charaktere unverändert ausgehalten werden (wie in der zweiten Strophe), bleibt auch das Tonfeld unverändert. Wo rasche Wechsel der Charaktere zu beobachten sind (wie in der dritten Strophe), durchläuft das Geschehen eine Mehrzahl von Tonfeldern.

Wie in einigen anderen Kompositionen Debussys bis 1907 bilden die Quintenreihen die Basis des Formganzen. Funktionen und Konstrukte hingegen werden wie lokale Ereignisse in die Quintenreihen eingesprengt, ihre Reichweite beträgt manchmal nur einen oder zwei Takte. Der konstruktiven Bedeutung der Tonfelder entspricht, dass die Atmosphäre, die von Quintenreihen ausgeht, den Charakter der Komposition im Ganzen bestimmt, während die Charaktere von Funktionen und Konstrukten als lokale Kontraste fungieren.

Diejenigen Quintenreihen, Funktionen und Konstrukte, die einander ablösen, ähneln sich sehr, weil ihre Tonvorräte weitgehend übereinstimmen. Der Austausch weniger Töne (beim Übergang zwischen verschiedenen Tonfeld-Typen) bewahrt also einerseits

21 Auch der Blick auf die übrigen Stücke aus der Sammlung *Children's Corner* lässt erkennen, dass *The little Shepherd* nur eine unter verschiedenen Möglichkeiten nutzt, Tonfelder zu artikulieren. So wird eine traditionelle Tonart Es-Dur in *Golliwogg's cake walk* einerseits sehr viel deutlicher (durch die Konstellation der Stufen) und ausgedehnter (sie ist über ganze Taktgruppen hinweg konsequent erkennbar) auskomponiert, andererseits tritt der Zitatcharakter um so deutlicher hervor: Man könnte meinen, eine Parodie auf eine Tonart zu hören. Hingegen kommt das Klavierstück *The snow is dancing* gänzlich ohne Anleihen an traditionelle harmonische Muster aus. Alle diese Kompositionen aber gehören zu einer einzigen Sammlung. Wenn man nicht die absurde These verfechten möchte, Debussy habe in jedem seiner Stücke das System des musikalischen Zusammenhangs gewechselt, dann muss man davon ausgehen, dass sowohl die vermeintlich tonalen Stellen als auch die modernen gleichermaßen Artikulationen derselben Typen von Zusammenhängen sind.

22 Zur Konstitution des Grundtons *a* durch Tonfelder gehört beispielsweise der Umstand, dass die Schlussakkorde der ersten, dritten und vierten Strophe (A-Dur und Dis-Dur) zusammen eine sechstönige Funktion bilden. Weitere Umstände (von größerer Bedeutung) werden in den folgenden Abschnitten beschrieben.

einen Großteil des Tonmaterials, löst andererseits aber einen verhältnismäßig starken Wechsel in der Klangwirkung aus, weil er den einen Tonfeld-Typ in einen anderen transformiert. Das Verhältnis der Tonfelder wird am besten sichtbar, wenn die Tonfelder als Skalen notiert werden (hier von e^2 aus abwärts). Das Heptaton d bis gis aus den Takten 1–4 und die Funktion auf $e/g/b/cis$ aus Takt 5 bilden zusammen vier Tetrachorde aus, die hinsichtlich ihrer Struktur übereinstimmen (da das Heptaton nur sieben Töne enthält, muss man von ›konjunkten‹ Tetrachorden ausgehen). Von den konkreten Tonhöhen her gleichen sich allerdings nur die oberen Tetrachorde (jeweils $e-d-cis-h$)²³, während das untere Tetrachord in der Funktion einen Halbtonschritt tiefer liegt als im Heptaton.

Beispiel 14: Vergleich Heptaton – Funktion

Vergleichbare andere Ähnlichkeiten, wie sie zwischen dem Heptaton a bis gis (T. 12–18), der Funktion $h/d/f/gis$ (angedeutetes Tonfeld in den Takten 19/20), dem harmonischen Oktoton a bis ais und dem Konstrukt IIb bestehen, werden im Zusammenhang mit dem Beginn der 3. Strophe besprochen (vgl. dazu Beispiel 19).

Für mehrere Tonfelder dieser Komposition spielt die Auslassung eines Tons eine bedeutsame Rolle. Gleich zu Beginn des Stücks erscheint Heptaton d bis gis ohne den Ton a (den Grundton der Komposition). Sein Fehlen erzeugt innerhalb einer skalenförmigen Anordnung eine ›melodische Lücke‹ (hier eine kleine Terz $gis-h$), innerhalb einer Quintenanordnung eine ›strukturelle Lücke‹.

Beispiel 15: Claude Debussy, *The little Shepherd*, T. 1–4 (Notentext und Analyse)

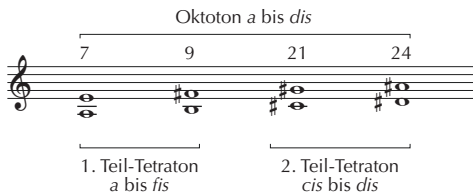
23 Vgl. den Anfang des ersten Teils von *La Mer* mit ähnlichen Beziehungen: Das Tetrachord $h-a-gis-fis$ (T. 8–11) gehört einerseits zu einem Heptaton d bis gis (zunächst in den Takten 1–5 nur als Tetraton h bis gis angedeutet), andererseits zur Funktion $h/d/f/gis$ (Holzbläser, T. 6–8, und Englischhorn/Trompete, T. 9–14). An manchen Stellen sind der Funktion Töne anderer Tonfelder beigemischt.

4. Gesamtanlage

Die Gesamtanlage des Stücks lässt sich am einfachsten erklären, wenn wir vom hintergründigen Tonfeld ausgehen und die wesentlichen mittelgründigen Erweiterungen benennen.

Das Oktoton des Hintergrundes

Den Hintergrund der Komposition bildet das Oktoton *a bis ais*. Es besteht aus den vier Quinten *a-e*, *h-fis*, *cis-gis* und *dis-ais*, die in eben dieser Reihenfolge durchlaufen werden: von der ersten Strophe an bis zum Höhepunkt in den Takten 24–26. Dabei finden sich die Quinten *a-e* und *h-fis* in den ersten beiden Strophen, die beiden übrigen Quinten *cis-gis* und *dis-ais* in der dritten. Die Oktavlage der Quinten im Diagramm entspricht der tatsächlichen Lage innerhalb des Stücks. Ich nenne diese Lage in Anlehnung an Heinrich Schenker die ›obligate Lage‹ der Klänge (zu Abweichungen von der obligaten Lage s. u.).



Beispiel 16: Claude Debussy,
The little Shepherd (Hintergrund)²⁴

Dass man ausgerechnet an diesen vier Quinten (in dieser Lage) das konstruktive Ganze des Klavierstücks festmachen kann, bedarf der Erläuterung. Dabei hilft der Hinweis auf einen besonderen Aspekt der Satztechnik: In den meisten Takten des Stücks erklingen keine Basstöne (Töne einer vordergründigen Bassstimme). Entweder ist die Melodie der rechten Hand unbegleitet (T. 1–4, 12/13 und 19/20), oder die Begleitung besteht aus linear bewegten Terzen in relativ hoher Lage; sie wirken mehr wie die Bewegungen von Mittelstimmen als wie die Töne eines Basses (T. 5/6, 8, teilweise 14/15, 22/23 und 28). Betrachtet man jedoch alle übrigen Takte (Takte, in denen eine Begleitung existiert, die nicht nur auf Terzen basiert), dann findet man darin beinahe ausnahmslos Basstöne (tiefste Töne, die von den höheren Tönen vertikal abgesetzt sind) mit einem Ton im Quintabstand darüber (Ausnahme bilden allein die ›Dominantklänge‹ der ›Kadenzen‹; zu Takt 14 s. u.). Mit anderen Worten: Alle oder die meisten Klänge in diesen Takten basieren auf Quinten.

Die erste Quinte *a-e* in Takt 7 ist die erste Quinte des Stücks überhaupt (klanglich herausstechend durch das Unisono-*e* zwischen rechter und linker Hand). Sie bringt zum ersten Mal den Grundton *a* und damit den bis dahin tiefsten Ton der Komposition.

Die nächsten Quinten an den Anfängen der Takte 9 und 10 (*h-fis* und *a-e*) grundieren die beiden erwähnten zentralen Akkorde der ersten Kadenz. Auch mit ihnen werden jeweils die bis dahin tiefsten Töne der Komposition erreicht. Zugleich entsteht durch die tiefe Oktavlage zum ersten Mal ein echter Basstoncharakter. Bis zum Ende der ersten

24 Die Taktzahlen beziehen sich auf das jeweils erste Erscheinen der Quinten.

Strophe wird die erste Hälfte des hintergründigen Oktotons durchlaufen und damit das erste Teil-Tetraton des Hintergrundes.

Die zweite Strophe wiederholt zunächst die erste Hälfte des Oktotons. Bei dem ersten harmonischen Ereignis dieser Strophe (am Anfang von Takt 14) handelt es sich exakt um das erste Teil-Tetraton, diesmal zusammengefasst zu einem einzigen Akkord. Die Bewegung in den Takten 14 und 15 nach diesem Akkord könnte man vereinfacht als lineares Ausschreiten dieses Akkordes betrachten. In den Kadenz-Takten 16–18 erscheinen die vermittelnden Quinten *fis-cis* und *e-h* (sie gehören nicht zum Hintergrund).

Kaum dass in der dritten Strophe die linke Hand einsetzt, erklingt die dritte Quinte *cis-gis* (um des Übergangs willen erscheint der obere Ton der Quinte erst auf dem dritten Viertel). Die vierte Quinte *dis-ais* erscheint auf dem Höhepunkt der Komposition (T. 24 ff.), der eben auch strukturell ein Höhepunkt ist, weil er das hintergründige Oktoton vollendet. Die Quinte *ais-eis* in den Takten 24 und 25 stellt (analog zur Quinte *fis-cis* in Takt 16) eine mittelgründige Erweiterung dar.

Der Hintergrund in Debussys Klavierstück *The little Shepherd* wird also durch diejenigen Quinten artikuliert, die das Klanggeschehen an exponierten Stellen grundieren. Die erwähnte obligate Lage ist die Lage der hintergründigen Quinten. Dass sie im Bereich der kleinen und eingestrichenen Oktave angesiedelt ist, lässt sich an den zentralen Stellen (T. 7, 14 und 21) unmittelbar erkennen. Einige tiefere Quinten (in den Kadenz-Takten T. 9–11 und 16–18) kann man – aus Gründen der Klangfülle in den Kadenz-Takten – als »tiefergelegt« betrachten (bei der tiefen Quinte A_1 -A in Takt 10 handelt es sich ohnehin um eine Wiederholung der obligaten Quinte *a-e*¹ von Takt 7). Der Hinweis auf eine obligate Lage kann zwei Details klären:

1. Geht man von der Lage in Beispiel 16 aus, dann wäre die hintergründige Quinte des Dis-Dur-Akkordes in den Takten 24–26 diejenige der rechten Hand, während diejenige der linken wiederum der Klangverstärkung in der Kadenz dient. Die führende Rolle der höheren Quinte aber kommt in dem nachschlagenden Ton *dis*¹ in Takt 26 zum Ausdruck. Die Aufmerksamkeit, die der Nachschlag erregt, gilt dem Ton selbst, aber auch seiner Funktion für den Übergang vom Höhepunkt zur (unvollständigen) Wiederholung der ersten Strophe: Die Terz d^1 - f^1 der linken Hand schließt an *dis*¹ an (durchaus im Sinne einer vordergründigen Stimme).²⁵

2. Die Wiederholung der ersten Strophe (von Takt 27 an) setzt bei Takt 7 (und nicht etwa bei Takt 1 oder 5) ein, d. h. mit dem Erscheinen der ersten hintergründigen Quinte. Diese wiederum kann durch die Lagengleichheit auf die Quinte *dis-ais* zuvor bezogen werden.

Die Heptatone des Mittelgrundes

Die hintergründigen Quinten des Oktotons werden in den einzelnen Strophen bzw. Strophenabschnitten zu Heptatonen ausgebaut. Ähnlich wie beim hintergründigen Oktoton

25 Die Annahme, dass die vordergründige Stimmführung in Tonfeldkompositionen nicht zu den Konstituenten des musikalischen Zusammenhangs gehört, schließt umgekehrt nicht aus, dass Stimmführungsereignisse gelegentlich als Mittel dienen können, Tonfeldbeziehungen zu verdeutlichen.

bilden auch hier die ersten beiden Strophen eine übergeordnete Einheit, die der dritten Strophe gegenüber steht.

So erscheint in der ersten Strophe das Heptaton *d* bis *gis*, in der zweiten das quinthöhere Heptaton *a* bis *dis*. In der Summe bilden sie ein abstraktes Oktoton *d* bis *dis* (das nirgendwo als solches erscheint). Die strukturellen Verhältnisse der Strophen 1 zu 2 finden sich um vier Quinten aufwärts versetzt in der dritten Strophe wieder: Sie enthält von Takt 21 (Mitte) an ein Heptaton *fis* bis *his* (auf den komplizierten Übergang wird später eingegangen). Mit Einsetzen der Schlussakkorde in Takt 24 wechselt der Tonvorrat in das quinzhöhere Heptaton *cis* bis *fisis*.²⁶

Beispiel 17: Claude Debussy, *The little Shepherd* (Mittelgrund)

Man beachte einige Analogien und Symmetrien:

- Die beiden mittelgründigen Teil-Oktotone, die ein gemeinsames Tetraton besitzen, stehen in jeweils derselben Position zu ›ihrem‹ hintergründigen Teil-Tetraton.
- Die Heptatone in den Strophen 1 und 2 werden unvollständig exponiert und hernach ergänzt. Immer fehlt zunächst der Ton *a*, der Grundton der Komposition, und immer tritt er zunächst als Basston hinzu (bevor er in der Melodie erscheint).²⁷ In der dritten

26 Von der Schichtenanalyse her gesehen, handelt es sich bei den Schlussklängen in den Takten 24–26 nur vordergründig um Dreiklänge mit Nonenvorhalt. Von ihrer Herkunft aus dem Hintergrund her sind die Klänge vielmehr als zwei Tritone zu interpretieren, denen eine Terz hinzugefügt wurde: *ais-eis-his* + *cis* und *dis-ais-eis* + *fisis*. Diese Betrachtung hindert nicht daran, die Klänge in den Takten 24–26 als *ais*-Moll- und *Dis*-Dur-Dreiklang wahrzunehmen, aber sie regt an, in den Tönen *his* und *eis* Bestandteile des jeweiligen Klangs zu hören und nicht ›harmoniefremde‹ Töne.

27 Das Fehlen des Tons *a* hat für das Heptaton *a* bis *dis* andere Auswirkungen als für das Heptaton *d* bis *gis*. Im Heptaton *a* bis *dis* bildet *a* einen ›strukturellen Eckton‹, sein Fehlen hinterlässt ein lückenloses Hexaton *e* bis *dis*. Heptaton *d* bis *gis* hingegen bleibt auch ohne den Ton *a* ein Heptaton, nur

Strophe erscheint Heptaton *fis* bis *his* immer vollständig und Heptaton *cis* bis *fisis* immer unvollständig (es fehlt der Ton *gis*).

- Alle vollständigen Heptatone werden je einmal in der Oberstimme als Skala vorgeführt. Die Position dieser Skalen unmittelbar vor den Kadenzen gibt ihnen etwas Zusammenfassendes: Heptaton *d* bis *gis* erscheint abwärtsgerichtet in den Takten 8/9, Heptaton *a* bis *gis* ebenfalls abwärts in Takten 15 (4. Viertel) bis 16 (an beiden Stellen erscheint der bislang fehlende Ton *a*¹ zum ersten Mal in der Oberstimme) und Heptaton *fis* bis *his* schließlich – in Aufwärtsrichtung – in den Takten 22/23 (der Zielton der Melodie *ais* ist in der Oberstimme vor den Takten 23–26 noch nie erschienen).

Strophe	1			2			3			1 verkürzt	
Teile	a	b	c	a	b	c	a	b	c	b	c
Tonfelder (auf Quinten basis)	Heptaton <i>d–gis</i> ohne <i>a</i>		Heptaton <i>d–gis</i>	Heptaton <i>a–dis</i> ohne <i>a</i>	Heptaton <i>a–dis</i>			Heptaton <i>fis–his</i>	Heptaton <i>cis–fisis</i> ohne <i>gis</i>		Heptaton <i>d–gis</i>
	Oktoton <i>d–dis</i>						Oktoton <i>fis–fisis</i>			[Schluss]	
Takte	1–4	5–8	9–11	12–13	14–15	16–18	19–20	21–23	24–26	27–28	29–31

Abb. 2: Claude Debussy, *The little Shepherd* (Übersicht über die mittelgründigen Tonfelder)

Das Auskomponieren des hintergründigen Oktotons durch mittelgründige Heptaton-Paare bringt die zwölf Töne der chromatischen Skala ins Spiel. Vereinfacht gesagt, durchläuft die Komposition – an den durch Quintenreihen bestimmten Takten – die zwölf Töne in etwa dieser Reihenfolge von *d* bis *fisis*. Der Anstieg in Quinten ist für den Hörer fasslich. Jeder neue ›quinthöhere‹ Ton bringt den ›stammtongleichen‹ am unteren Ende zum Verschwinden. So ›gilt‹ der tiefste Ton der zwölf­tönigen Quintenreihe *d* während der ersten Strophe. Sobald in der zweiten Strophe *dis* erscheint, ist *d* verschwunden. Die Töne *ais* und *eis* ersetzen von der zweiten Hälfte in Takt 21 an nachhaltig die Töne *a* und *e* (auf die komplexen Verhältnisse der Takte 19 bis 21 Mitte wird gesondert eingegangen), *his* in Takt 22 verdrängt *h*, und *fisis* löst in Takt 24 *fis* ab.

Innerhalb der von Quintenreihen geprägten Takte gibt es keinen Ton *g* und keinen Ton *cisis*. Die zwölf Töne bilden nicht einen Zirkel, sondern hinterlassen eine ›strukturelle Wolfsquinte‹ *fisis–d*, die uns Debussy beim Übergang der Formabschnitte in den Takten 26/27 sinnlich vorführt (s. u.).

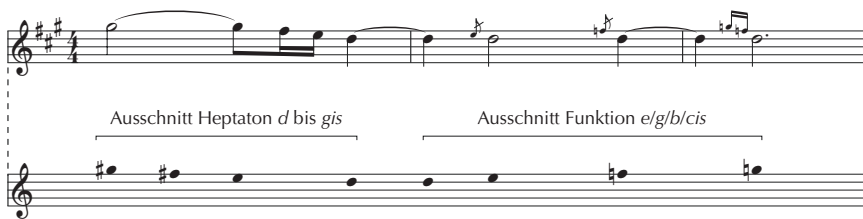
eben ein unvollständiges. Der Unterschied hat Folgen für die Klangwirkung; denn das signifikante Intervall des Heptatons (die übermäßige Quarte) prägt trotz fehlendem *a* den Klangcharakter des Beginns der Komposition (T. 1: *gis–d*). Dass hingegen die Melodie in den Takten 12/13 runder und ausgewogener klingt, hängt unter anderem damit zusammen, dass mit dem Auslassen des ›Ecktons‹ *a* dem (vorläufig unvollständigen) Heptaton die übermäßige Quarte fehlt.

5. Eingesprengte Tonfelder

Vom Heptaton zur Funktion und zurück

Das erste Tonfeld, das nicht auf einer Quintenreihe basiert, ist die Funktion *e/g/b/cis* in Takt 5. Über die Ähnlichkeit zum vorangehenden Heptaton – über die Identität des oberen und die Halbtonversetzung des unteren Tetrachords – wurde bereits berichtet. Hier soll von den konkreten Übergängen die Rede sein.

Das obere Tetrachord *e-d-cis-h*, das beiden Tonfeldern gemeinsam ist, findet sich als gemeinsame Struktur der Oberstimmen sowohl in Takt 1 (5. bis 7. Achtel) als auch in Takt 5 (2. Viertel). Hinsichtlich der unteren Tetrachorde wird dasjenige des Heptatons, dessen Töne bekanntlich einen Halbtonschritt höher liegen als diejenigen der Funktion, in unmissverständlicher Weise in das Tetrachord der Funktion überführt. Die Tonfolge der Takte 2–4 kann als Austausch der höheren Töne *fis*² und *gis*² gegen die tieferen *f*² und *g*² interpretiert werden.



Beispiel 18: Claude Debussy, *The little Shepherd*, T. 2 ff. (Notentext und Analyse)

Der Weg von der Funktion zurück zur Quintenreihe geschieht im Wesentlichen in Takt 8.²⁸ Dort wird der Ton *f* (notiert als *eis*) zurück auf die Position *fis* hochgehoben. (Man beachte, wie – verglichen mit traditionellen Akkordfolgen – seltsam unbestimmt die Übergangs-→Akkordfolge *h/d/f* - h-Moll klingt). Anschließend füllt die Oberstimme den Weg zwischen den Tönen *h* und *gis/a*, der seit Takt 5 offen gelassen worden war, mit dem Ton *a*. Damit ist der Ton unterhalb von *a* eindeutig als *gis* bestimmt (innerhalb der Funktion hatte Debussy den Tonort als *as* notiert).

Die Komplexität der dritten Strophe

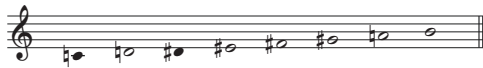
Der Beginn der dritten Strophe ist komplex, er muss den Übergang von der ersten zur zweiten Hälfte des hintergründigen Oktotons zurücklegen, genauer: von der hintergründigen Quinte *h-fis* zur Quinte *cis-gis*. Mittelgründig gehören die Quinten je einem eigenen Heptaton an. Den Übergang aber vermittelt – sozusagen auf einer nächsten Schicht – das harmonische Oktoton *a bis ais*, das beide Quinten als zentrale Bestandteile enthält (nebenbei spiegelt das lokale harmonische Oktoton *a bis ais* das hintergründige Oktoton *a bis ais* wider). Allerdings ändern sich die Verhältnisse im Verlauf der Takte 19–21

²⁸ Der eingeschobene H-Dur-Akkord in Takt 6 dient der Schlussbildung, aber – trotz der Töne *dis* und *fis* – noch nicht der Rückverwandlung der Funktion in das Heptaton.

derart schnell, dass es nicht genügt, allein von einem Oktoton zu sprechen. Anders als das hintergründige Oktoton, dessen Quinten zu mehreren mittelgründigen Heptatonen erweitert werden, erscheint das Oktoton in diversen Teilmengen, die jeweils bestimmte Tonfelder andeuten.

Strukturell wäre in Takt 19 eine Funktion *h/d/f/gis* zu erwarten gewesen, und zwar aus Gründen der Analogie: Wie auf das Heptaton *d* bis *gis* in Takt 5 die Funktion *e/g/b/cis* folgte, sollte auf das quinthöhere Heptaton die quinthöhere Funktion folgen. Tatsächlich erscheinen in den Takten 19/20 sechs Töne, die Teil dieser Funktion sein könnten.²⁹ Es fällt jedoch auf, dass die ›Lücke‹ dieses Mal eindeutig als übermäßige Sekunde und nicht als kleine Terz wahrgenommen wird (der unheilvolle Klang dieser Stelle rührt unter anderem daher). Dieser Umstand legt nahe, die Takte 19/20 als Ausschnitt einer ›harmonischen Quintenreihe (Hexa-, Hepta- oder Oktoton) zu deuten.

Funktion
h/d/eis/gis



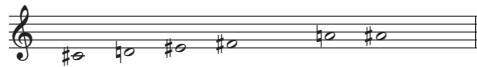
T. 19–20

›harmonisches
Oktoton‹ *a* bis *ais*



›harmonisches
Heptaton‹ *a* bis *gis*

T. 20–21 (Mitte)



Konstrukt IIb

Beispiel 19: Claude Debussy, *The little Shepherd*, T. 19 ff. (beteiligte Tonfelder)

Geht man von einem harmonischen Heptaton aus, dann erfasst man nicht nur alle Töne der Takte 19/20 (inklusive die Qualität der übermäßigen Sekunde), sondern auch die hintergründige Quinte *cis*¹-*gis*¹ sowie – durch Erweiterung auf ein Oktoton – den Ton *ais* zu Beginn von Takt 20. Allerdings entspricht der Ausdruck von Einheitlichkeit, den die Interpretation durch ein einziges Tonfeld impliziert, nicht dem Klangeindruck der Takte. Der Übergang der Takte 20/21 ist klanglich durch eine auffallende Schärfe geprägt, die zuvor nicht bestanden hat und vom Hinzutreten der Töne *cis* und *ais* herrührt. Zu dieser Schärfe würde wiederum ein Konstrukt passen, und in der Tat lässt sich am Übergang der Takte 20/21 das Konstrukt IIb ausmachen – artikuliert durch zwei symmetrische Dreitongruppen. (Die Vollendung des Konstrukts ist an der ›falschen‹ Akkord-Wirkung des vermeintlichen *ais*-Moll-Dreiklangs zu hören; man vergleiche diesen Akkord mit dem *ais*-Moll-Akkord in Takt 24.)

²⁹ Melodisch beginnen die Takte 19/20 als Synthese aus erster und zweiter Strophe. Wie in der ersten finden sich die starke Exposition der übermäßigen Quarte *d-gis* und die Besetzung der hohen Lage *d*² bis *h*². Mit der zweiten Strophe teilt die dritte die melodisch-rhythmische Kontur sowie die ›Lücke‹ zwischen dem untersten und dem zweituntersten Ton.

Mit anderen Worten: Die Pointe der Takte 19–21 besteht im fließenden Übergang zwischen mehreren, einander ähnelnden Tonfeldern, die unter dem gemeinsamen Dach eines harmonischen Oktotons stehen. Jedes Tonfeld wird angedeutet, aber nicht festgehalten. So beginnt die Melodie als Schnittmenge aus Funktion und harmonischem Heptaton. Es fehlen exakt diejenigen Töne, die das Material auf ein bestimmtes Tonfeld hin festlegen würden (*cis* für das harmonische Heptaton, *c* und *dis* für die Funktion). Für die Funktion spricht die Erwartung, für das harmonische Heptaton der spezifische Klangcharakter der ›Lücke‹. Am Ende von Takt 20 reduziert Debussy die Melodie auf die Töne um die ›Lücke‹: *d-eis-fis* bilden ein ›halbes‹ Konstrukt IIb, das zu Beginn von Takt 21 um die zweite Hälfte *cis-ais-a* ergänzt wird. Alle Tonfelder bzw. Tonfeld-Ausschnitte können wiederum als Ausschnitte eines umfassenden harmonischen Oktotons verstanden werden (bei dem es sich mehr um die abstrakte Summe der einzelnen ›realen‹ Tonfelder als um ein erklingendes Phänomen zu handeln scheint), das den Übergang zwischen den hintergründigen Quinten *h-fis* und *cis-gis* artikuliert.

Takt 7

Die Töne in Takt 7 passen auf den ersten Blick in kein Tonfeld hinein. Eine erste plausible Erklärung für ihre Zusammenstellung wäre der Hinweis auf die Vermischung von hintergründigen und mittelgründigen Ereignissen: Die Quinte *a-e* in der linken Hand wurde bereits als erste Quinte des Hintergrundes interpretiert. Lässt man diese Töne weg (oder zumindest den Ton *a*), dann passen alle übrigen in jene Funktion *e/g/b/cis*, die seit Takt 5 das Geschehen im Mittelgrund bestimmt hat. Das scheint aber noch nicht alles zu sein.

Im Gegensatz zu Takt 5 wirkt der Klang am Beginn von Takt 7 auffallend geschärft. Der Eindruck von Schärfe wird durch die Abwechslung mit der ›leeren‹ Quinte *a-e* verstärkt. Obwohl der Akkord *d-f-cis* theoretisch als Ausschnitt der Funktion *e/g/b/cis* interpretiert werden könnte, spricht seine Schärfe eher für eine Deutung als Konstrukt. Für

T. 7 T. 20f.

originale Lage

d-f-cis mögliche Ergänzung *a-fis-ais* *d-f-fis* tatsächliche Ergänzung *cis-ais-a*

systematische Lagenanordnung

Beispiel 20: Claude Debussy, *The little Shepherd*, T. 7 und T. 20f. (Notentext und Analyse)

ein Konstrukt wären die Töne *ais*, *a* und *fis* erforderlich, von denen zwei allerdings in unmittelbarer Nähe nicht auftauchen.

Tatsächlich bildet die dreitönige Konstellation *d-f-cis* eine Schnittmenge aus Konstrukt und Funktion. Durch die eine (*ais-a-fis*) oder andere Dreitongruppe (beispielsweise *a-as-f*) würde sie zu einem Konstrukt oder einer Funktion ergänzt. Diese Doppeldeutigkeit ist hier relevant. Obwohl sie theoretisch in die Umgebung der Funktion hineinpasst, verweist die Dreitongruppe durch ihre Klangeigenschaft auf das Konstrukt IIb zu Beginn der dritten Strophe (auch hier ist es die Analogie der Klangeigenschaften, die die Takte 7 und 20/21 aufeinander beziehbar macht). Man könnte sagen: Die Dreitongruppe *cis-d-f* kehrt in Takt 20 modifiziert als *d-f (eis)-fis* wieder und wird dort – wie bereits erwähnt – durch *cis-ais-a* ergänzt (die weißen und schwarzen Notenköpfe in der untersten Zeile von Beispiel 20 deuten an, dass sich die Ereignisse in Takt 7 und den Takten 19/20 vor allem durch die Position der Töne *fis* und *cis* in den Dreitongruppen unterscheiden). Das Konstrukt IIb in den Takten 20/21 bildet trotz der Verbindung zu Takt 7 kein hintergründiges Tonfeld.

6. Der Schluss

Das Wiederaufgreifen eines ersten (›tonikalen‹) Formteils geschieht im 18. und frühen 19. Jahrhundert in der Regel, um den Prozess der Tonartdarstellung durch Herbeiführen einer Schlusstonika zu einem Ende zu führen. In einem auf Tonfeldern basierenden Stück wie Debussys *The little Shepherd* jedoch bedarf die Wiederholung der Takte 7–11 als Schlussteil einer veränderten Rechtfertigung. Wozu gibt es die Takte überhaupt, wenn doch die Darstellung des hintergründigen Oktotons und der mittelgründigen Heptatone auf dem Höhepunkt in Takt 24 abgeschlossen wurde?

Die Antwort liegt in dem Effekt, den der Rücksprung von Takt 26 auf Takt 7 auslöst.³⁰ Wie bereits angedeutet, sind Quintenreihen Ausschnitte aus einer nach beiden Seiten offenen Kette von reinen Quinten. Sie kennen – im Gegensatz zu Funktionen und Konstrukten – keinen Zustand von Vollständigkeit. Wenn im Zusammenhang mit den Takten 24–26 von einer Vervollständigung die Rede war, dann unter zwei Gesichtspunkten: zum einen hinsichtlich der im Hintergrund und Mittelgrund ›gesetzten‹ Tonfelder, zum anderen hinsichtlich der Quintenreihe von *d* bis *fisis*, die sich aus der Kombination der mittelgründigen Tonfelder ergibt und nicht eigentlich ein Tonfeld darstellt. Im letzten Fall gründet der Gedanke der Vollständigkeit nicht in einer Eigenschaft der Quintenreihe, sondern in der Auffassung, dass die zwölf Töne der chromatischen Skala (als *pitch-classes* betrachtet) eine Totalität bilden können. Theoretisch ist dieses Verhältnis nicht spannungslos. Ein Hintergrund aus *pitch-classes* gibt einen Begriff von Vollständigkeit, aber kennt keinen Unterschied zwischen *fisis* und *g*. Quintenreihen hingegen unterscheiden zwischen *fisis* und *g*, aber kennen keinen Zustand von Vollständigkeit.³¹

Die Pointe des Übergangs zwischen Takt 26 und 27 besteht darin, die vollzogene Vollendung der Zwölftönigkeit (trotz Quintenreihe) hörbar zu machen. Dies geschieht

30 Vgl. Haas i. V.

31 Der unmittelbare Abschluss-Effekt, der von den Dis-Dur-Akkorden in den Takten 24–26 ausgeht, rührt von der kadenzialen Konstellation her, nicht vom Erreichen des Tons *fisis*.

dadurch, dass der Fortgang der steigenden Quintenreihe zum nächsten ›dreizehnten‹ Ton als Rückkehr zum Ausgangspunkt erscheint. Die Rückkehr wiederum teilt sich in dem Eindruck mit, dass das Geschehen nach dem Dis-Dur-Akkord um einen halben Ton zu tief fortsetzt. Ein Experiment kann diesen Gedanken erhellen.

a) Fortsetzung (original)

b) Fortsetzung (erhöht)
cisis

Beispiel 21: Claude Debussy, *The little Shepherd*, T. 25 ff. (Originaltext und Variante)

In der zweiten Version (Beispiel 21b) schließt Takt 27 bruchlos an das Geschehen von zuvor an. Der klanglichen Kontinuität entspricht die Tatsache, dass die Quintenreihe aufwärts fortgesetzt wird; denn der Anfangston der Melodie ist unmissverständlich als *cisis* bestimmt (wenn der Schlussakkord in Takt 26 Dis-Dur lautet und der tiefste Ton *dis*¹ liegen bleibt, so muss die Septime darüber *cisis*² lauten). Die originale Fassung jedoch lässt den Tonsatz nach der Zäsur in Takt 26 ›absacken‹, und diesem Eindruck entspricht eine Fortsetzung mit dem Ton *d*¹ (dass es sich um *d* handelt, wird nicht nur durch das wörtliche Wiederaufgreifen von Takt 7, sondern vor allem durch den bereits beschriebenen Übergang der Takte 26/27 deutlich, der uns *d* als ›tiefergestimmtes‹ *dis* vorführt).

Mit anderen Worten: Takt 27 setzt den ›Dis-Dur-Akkord‹ von Takt 26 mit einem Klang fort, der den Tonort *d/cisis* enthält. Dieser Tonort erscheint funktional jedoch nicht als Oberquinte zu *fisis*, sondern als tiefergestimmtes *dis* oder – sozusagen – als übermäßige Terz unter *fisis* (vgl. die erwähnte ›Wolfsquinte‹). Motivisch-thematisch suggeriert der Einsatz von *d* zudem eine Rückkehr zum anfänglichen Geschehen der Komposition, das sich noch im Bereich der Quintenreihe von *d* bis *gis* aufhielt. Somit ist das ›Absacken‹ des Tonsatzes um einen Halbtonschritt nach Takt 27 unmittelbarer Ausdruck davon, dass die Fortsetzung der Quintenreihe wieder an den Anfang zurückführt.

IV. Stockhausen, *Klavierstück III*

Alle bisherigen Erfahrungen mit der Tonfeld-Analyse³² lassen die Hypothese, dass Tonfelder ein Stück impliziten Wissens gebildet haben, unter anderem bei Brahms, Bruckner,

Schönberg und Webern plausibel erscheinen. Gerade angesichts der Kompositionen von Schönberg und Webern um das Jahr 1909 kann man mit Hilfe der Tonfeld-Theorie sogar den sogenannten ›Übergang zur Atonalität‹ als Kontinuität statt als Systemwechsel begreifen, weil sie die kompositorischen Veränderungen als veränderte Inanspruchnahme der Tonfelder interpretiert und nicht als Preisgabe der ›traditionellen‹ Tonalität. Kann es aber Tonfelder noch in seriellen Kompositionen von Stockhausen geben? Das hängt von zwei Voraussetzungen ab:

1. Zum einen müsste eine historische Kontinuität des Denkens in Tonfeldern über Schönberg und Webern hinaus glaubhaft gemacht werden. Ein Versuch in diese Richtung (der in diesem Beitrag nicht geleistet werden kann) würde selbstverständlich nicht von den Äußerungen der Komponisten, sondern von den Analysen ihrer Kompositionen ausgehen müssen. Vor allem zwölfkloppentechnischen Werken wäre eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken.³³ Ist man der Überzeugung, dass in der Zwölfkloppentechnik Weberns Tonfelder wirken, dann könnten Spuren des Denkens in Tonfeldern auch noch in den 50er Jahren bei Stockhausen zu finden sein, der partiell von Webern³⁴ (und auch Messiaen, bei dem ein Denken in Tonfeldern offensichtlich ist) beeinflusst worden ist.
2. Zum anderen setzt die Annahme von Tonfeldern in *Klavierstück III* die Überzeugung voraus, dass die serielle Technik keine Determination des musikalischen Zusammenhangs darstellt, sondern ein Mittel zu dessen Realisierung: Der serielle Apparat kann für jede einzelne Komposition so einrichtet werden, dass er die vom Komponisten intendierten Klangergebnisse hervorbringt.³⁵ Insbesondere die Abweichungen von den seriellen Vorgaben, die Christoph von Blumröder im dritten Klavierstück aufgezeigt hat, dürften aufschlussreich sein, weil Stockhausen bei seinen Eingriffen in den seriellen Apparat anderen als seriellen Zwecken gefolgt sein muss.

Für das dritte Klavierstück schlage ich folgende Interpretation vor:³⁶

- 32 Vgl. hierzu Analysen zu Kompositionen von Bruckner, Schönberg und Webern bei Haas (2004, i. V.) und Polth (2007, 2009).
- 33 Bernhard Haas hat bereits den zweiten Satz der Variationen op. 27 von Anton Webern nach Tonfeldern analysiert (2004).
- 34 Pascal Decroupet hat gezeigt, dass der Einfluss Weberns auf Stockhausen geringer und auch chronologisch später anzusetzen ist, als gemeinhin angenommen wird.
- 35 Dass die Klangintentionen eines seriellen Komponisten von vornherein solche sein müssen, die sich durch einen seriellen Apparat realisieren lassen, stellt keinen Widerspruch zur obigen Aussage dar, wenn man von einem wechselseitigen Einfluss von Klangvorstellung und Kompositionstechnik ausgeht.
- 36 Die Interpretation wird in den folgenden Abschnitten kommentiert, das Ergebnis aber nicht beurteilt. Eine abschließende Beurteilung ist allein deswegen nicht möglich, weil es bislang nicht gelungen ist, für ein anderes der (Solo-)Klavierstücke Stockhausens vor 1970 eine konsistente Tonfeld-Analyse anzufertigen. Letzteres legt die Vermutung nahe, dass die eingangs formulierte Hypothese für diese Kompositionen nicht gilt (die Komposition *Mantra* für zwei Klaviere und Ringmodulator aus dem Jahre 1970 deutet vom Klang her allerdings wieder sehr stark auf Tonfelder hin).

1. Übersicht

Das Klavierstück gliedert sich in drei Abschnitte, die drei komplexen Tonfeld-Sachverhalten entsprechen. Abschnitt 1 (T. 1–4) ist eine Art Exposition mit einem einzigen Tonfeld. Abschnitt 2 (T. 5–10) bildet einen kontrastierenden Mittelteil, der zwei weitere Tonfelder darstellt und miteinander verschränkt. Abschnitt 3 (T. 11–16; beginnend beim Ton c am Ende von Takt 10 – dem ersten c in dieser Komposition) stellt zu Beginn eine komplizierte Synthese der ersten beiden Abschnitte dar. Die übersichtlichsten Verhältnisse zeigt der zweite Abschnitt, mit dem die Erläuterung des wegen beginnen soll.

The image displays the musical notation and harmonic analysis for the first two measures of Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück III*. The notation is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The analysis below the notation identifies various harmonic functions and intervals:

- Funktion d/f/a/s/h (Grundtöne)**: Identifies the basic tones of the D-flat major scale.
- Funktion d/f/a/s/h (gr. + kl. Sekunden) [fehlt: c + f]**: Identifies the second and third intervals of the D-flat major scale, noting the absence of C and F.
- «Gegentöne» (drei von vier) [fehlt: cis]**: Identifies the tritone intervals (D-flat-E, F-A, G-B), noting the absence of C-sharp.
- Ia (2 gr. Septimen) [fehlt: c + cis]**: Identifies the second and third intervals of the D-flat major scale, noting the absence of C and C-sharp.
- Ib (2 gr. Terzen) [fehlt: fis + g]**: Identifies the second and third intervals of the D-flat major scale, noting the absence of F-sharp and G.
- Ib Rest (2 gr. Terzen)**: Identifies the remaining second and third intervals of the D-flat major scale.
- Funktion g/b/des/e als «Sechseck» (Ib-Moll + E-Dur)**: Identifies the function of the G-flat/B-flat/D-flat/E-flat complex as a hexachord (Ib-Minor + E-Major).
- Oktoton fes-f**: Identifies the octatonic scale starting on F-sharp.

Beispiel 22: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück III* (Notentext und Analyse)

la vollst. (3 große Sexten)

Fk. *dlf*... vollst. (3 gr. Sexten) [fehlt *d*]

IIa (drei kleine Sekunden)

IIb (zwei kleine Sekunden) [fehlt: *f* + *fis*]

›Gegentöne‹ (drei von vier) [ergänzt: *cis*]

Ib (4 kl. Sexten)

Beispiel 22 (Fortsetzung)

2. Mittelteil

Abschnitt 2 besteht aus zwei Unterabschnitten von 3 + 3 Takten. Jeder Dreitakter ist auf eigene Weise gestaltet.

Der erste Dreitakter verschränkt die beiden Konstrukte Ia und Ib. Beide Konstrukte enthalten lediglich vier³⁷ von sechs Tönen (sie werden später vervollständigt), und beide werden in Tonpaaren artikuliert, die in irgendeiner Weise mit großen Terzen zu tun haben. Konstrukt Ia umrahmt Konstrukt Ib. Die Töne von Ia besitzen die dynamischen Werte *Forte* und *Mezzoforte* (jeweils ein Ton *Forte*, einer *Mezzoforte*), diejenigen von Ib stehen ausschließlich im *Piano*. Die Töne der Tonpaare von Ia bilden – übereinander gelegt – jeweils eine große Septime, diejenigen von Ib eine große Terz bzw. kleine Sexte (Intervallklasse 4). Die große Terz spielt in Konstrukt Ia insofern eine Rolle, als die jeweils oberen und unteren beiden Töne, die nacheinander erscheinen, eine große Terz voneinander entfernt sind. In jedem der beiden Konstrukte erklingt das erste Tonpaar simultan, das zweite sukzessiv.

Der zweite Dreitakter artikuliert die Funktion *g/b/des/e*, ähnlich wie die Konstrukte zuvor: unvollständig mit sechs von acht Tönen. Und ähnlich wie im Dreitakter zuvor umrahmt ein ›äußeres‹ Tonfeld, diesmal die Funktion, eine ›innere‹ Tonkonstellation. Bei den ›umrahmten‹ Tönen handelt es sich nicht um eine weitere Funktion, sondern um Töne, die das Konstrukt Ib von zuvor vervollständigen. Beides – sowohl die Funktion als auch der ›Rest‹ des Konstrukts Ib – wird deutlich artikuliert. Die Funktion erscheint als ›Sechseck‹ (›*b*-Moll‹ und ›*E*-Dur‹), zusätzlich wird in jedem ›Dreiklang‹ der ›Grundton‹ des jeweils anderen ›Dreiklangs‹ hineingefügt (*e* in ›*b*-Moll‹ und *b* bzw. *ais* in ›*E*-Dur‹).

37 Der Ton *f* in Konstrukt Ia erscheint doppelt.

mf *p* *p* *p* *f* *mf*

Konstrukt Ia

Konstrukt Ib

Beispiel 23: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück III*, T. 5 ff. (Notentext und Analyse)

mf *p* *f* *mf* *p* *mf*

Konstrukt Ib

Funktion *b/des/e/g* als ›Sechseck‹

Oktoton *fés* bis *f*

Beispiel 24: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück III*, T. 8–10 (Notentext und Analyse)

Die ›Dreiklänge‹ erscheinen immer in zwei sukzessive Achtel zerlegt, wobei das erste jeweils im Mezzoforte, das zweite im Piano steht. Ein Sechseck kann durch jeweils zwei zusätzliche Töne zu zwei unterschiedlichen Tonfeldern ergänzt werden. Füge ich den Tönen *b-des-f-e-gis-h* die Töne *g* und *d* hinzu, würde die beschriebene Funktion vervollständigt (diese Vervollständigung erscheint bei Stockhausen nicht). Eine Ergänzung durch die Töne *ges* und *es* macht aus dem Sechseck ein ›Oktoton *fes* bis *f*: *fes*(=*e*)-*ces*(=*h*)-*ges-des-as*(=*gis*)-*es-b-f*. Die Töne *es* und *ges* erscheinen an prominenter Stelle in Takt 9.

Wie bereits erwähnt, wird in Takt 9/10 das Konstrukt Ib ergänzt. Es erscheinen wiederum zwei Tonpaare, deren Töne – nimmt man jeweils die oberen und unteren beiden Töne zusammen – zwei große Terzen bilden: *ges-b* (bzw. *ais*) und *es-g* (der Ton *ais* gehört somit zwei Tonfeldern an). Nimmt man hingegen jeweils die ersten und letzten beiden Töne zusammen, ergeben sich zwei kleine Terzen: *es-ges* und *g-b*. Wie immer man die vier Töne aufteilt: In jedem Paar erklingt ein Ton im Mezzoforte und einer im Forte, und die Töne *fis* bzw. *ges* und *g*, die in den Takten 5/6 fehlten, um das Konstrukt Ib zu vervollständigen, erscheinen auf zwei Paare verteilt.

3. Erster Teil

Die ersten vier Takte lassen sich aus sich selbst heraus nicht so plausibel erklären wie die Takte 5 bis 10. Für eine begründete Interpretation muss die Analyse des dritten Abschnitts mitherangezogen werden. Dennoch seien die strukturellen Verhältnisse des ersten Teils zunächst thesenhaft genannt.

Der erste Teil artikuliert eine Funktion *d/f/as/h* (mit sieben von acht Tönen, es fehlt *c*) sowie drei ›Gegentöne‹ (drei von vier Tönen, die in der Funktion nicht enthalten sind). Faktisch gibt es in den ersten vier Takten fünfzehn Anschläge des Klaviers mit insgesamt zehn Tonqualitäten (es fehlen insgesamt nur die Töne *c* und *cis*). Dass sieben dieser zehn Töne ein achttöniges Tonfeld – dazu noch ein unvollständiges – bilden sollen, klingt für sich genommen noch nicht überzeugend, vor allem angesichts der Tatsache, dass sich aus zehn Tönen alle möglichen Tonfelder bilden lassen. Doch statistisch überwiegen die Grundtöne der Funktion: Der Grundton *as* erscheint dreimal, die Grundtöne *d* und *h* zweimal. Zweimal erscheint ebenfalls der Quintton *a*, die Töne *f* (Grundton), *es* und *ges* (Quinttöne) gibt es nur einmal. Allerdings gibt es jeweils einmal auch die Töne *e*, *g* und *b*, die nicht zur Funktion gehören. Immerhin ist die Funktion *d/f/as/h* die einzige (von drei möglichen), die sich aus den vorhandenen Tönen mit sieben Beteiligten und sämtlichen Grundtönen bilden lässt.

Was statistisch eher vage bleibt, erhärtet sich bei Betrachtung der Tongruppierungen. Die Grundtöne des Funktion *d*, *f*, *as* und *h* bilden in den ersten acht Achteln (bis zur Zählzeit vier des zweiten Taktes) die tiefsten Töne. Zudem erscheinen sie – das scheint bestimmend für diese Komposition zu sein – paarweise geordnet: Zwei Tritoni (*d-as* und *h-f*) heben sich von ihrer Umgebung deutlich ab, auch dynamisch bilden die zusammengehörigen Töne jeweils ein Paar.³⁸ Die ›fremden‹ Töne *e*, *g* und *b* lassen sich nicht

38 Laut Christoph von Blumröders Rekonstruktion der seriellen Strukturen hätte anstelle des Tons *d* der Ton *B* bzw. *b* erscheinen müssen (1993, 127). In diesem Fall hätte Stockhausen die Vorgaben

The image shows the first four measures of Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück III*. The notation is complex, with many triplets and quintuplets. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *mf*. Below the main score, there are three staves of analysis:

- Grundtöne**: A staff showing the fundamental tones of the chords.
- Funktion d//f/as/h [fehlt c]**: A staff showing the function of the chords, with a note indicating that the tone *c* is missing.
- ›Gegentöne‹ (drei von vier)**: A staff showing the counter-tones, with a note indicating that three out of four are present.

Beispiel 25: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück III*, T. 1–4 (Notentext und Analyse)

konsequent von den anderen unterscheiden. Zwar heben sich die Töne *e* und *g* von der Septime *as-ges* durch die dynamischen Grade ab (die Dynamik lässt deutlich zwei verschiedene Schichten in linker und rechter Hand erkennen), aber damit wäre noch nicht der Ton *b* erklärt, der inmitten der angeblichen Funktion auftaucht und von den übrigen Tönen nicht auffällig unterschieden ist. In der Tat kann zur Begründung dieser Interpretation hier nur ein Verweis auf Abschnitt 3 helfen.

4. Schlussteil

In Abschnitt 1 erscheint also – folgt man den bisherigen Ausführungen – die Funktion *d//as/h* mit sieben von acht Tönen und zudem drei Töne des verbleibenden ›Septakkordes‹ *e-g-b* (*cis* fehlt). Exakt dieselbe Situation findet sich zu Beginn des dritten Abschnitts. Betrachtet man (von *c* in Takt 10 – letzter Ton – aus gerechnet) die ersten zehn Anschläge des Abschnitts, so finden sich sieben Töne der Funktion *d//as/h* und drei Töne des verbleibenden Septakkordes. Diesmal aber sind die Unterschiede zwischen den Tonfeldern klar artikuliert: Die Töne der Funktion erscheinen als große Sexten (mit Ausnahme des Tons *h*), die ›fremden‹ Töne als Akkord. In der Funktion fehlt an dieser Stelle der Ton *d* und im Septakkord der Ton *b*.³⁹ Diese deutliche Analogie zu den Takten 1 bis 4 lässt die im letzten Kapitel angebotene Deutung plausibel erscheinen.

durchbrochen und sich bei seiner Entscheidung von anderen als von seriellen Gesichtspunkten leiten lassen. Ein solcher Gesichtspunkt könnte die Struktur des Tonfeldes ›Funktion‹ gewesen sein.

³⁹ Ein Ton *d*², der die Funktion zur Vollständigkeit ergänzen könnte (und der sogar eine große Sexte zum Ton *h*² bildet), findet sich in Takt 13 (überdies ergäbe sich durch seine Hinzunahme eine schöne

›Gegentöne‹ (drei von vier)

Funktion d/f/as/h [fehlt d]

8^{va} – – – – – 8^{va} – – – – – Grundtöne Quinttöne

Konstrukt Ia

Beispiel 26: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück III*, Beginn des Schlussteils (Notentext und Analyse)

Die Pointe zu Beginn des dritten Teils ist jedoch die Synthese aus Funktion und Konstrukt Ia; denn sechs der Töne von Takt 10 (letzter Ton) an artikulieren neben der Funktion auch das Konstrukt Ia, jenes Konstrukt des Mittelteils also, das bislang unvollständig geblieben ist. Auch hier sind es die großen Sexten, aus denen sich das Konstrukt zusammensetzt. Anders als in der Funktion muss hier die Sexte *e-cis* des Akkordes mitgezählt werden: *c-a*, *e-cis*, *gis-f*. Wegen der Regelmäßigkeit der Lagenverteilung erscheint auch eine Darstellung des Konstrukts als zwei übermäßige Dreiklänge sinnvoll: *c-e-gis* + *a-cis-f*¹.

Gemessen an der Komplexität der Komposition ist das Ergebnis der Analyse überraschend deutlich. Der Verdacht, dass es sich um einen Zufall handeln könnte, verflüchtigt sich jedoch ein wenig, wenn man sieht, dass auch ein Komponist wie Henry Pousseur zu Beginn seines *Impromptus* (1954) Konstrukte aneinander reiht, ohne hiervon in seinem Kommentar⁴⁰ das Geringste zu erwähnen (Beispiel 27).

Symmetrie zwischen den beiden aufsteigenden Sexten *c-a/gis-f*¹ und den beiden fallenden *dis²-fis/h²-d²*. Ich zögere jedoch, diesen Ton hinzuzunehmen, da ich – zumindest im Hinblick auf die Funktion *d/f/as/h* – keine Kontinuität zum Anfang des dritten Formteils erkennen kann (wohl aber besteht eine Kontinuität durch das Konstrukt Ib, Takte 11–13, s. Beispiel 22).

40 Pousseur 1957.

Allegretto ($\text{♩} = \text{ca. } 96$)

2 *rall.* *ppp*

3 *accel.* *p* *mf*

4

Beispiel 27a: Henry Pousseur, *Impromptu*, T. 1–4

lb

la

lib

Beispiel 27b: Henry Pousseur, *Impromptu*, T. 1: Analyse

Literatur

- Blumröder, Christoph von (1993), *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 23, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht), Stuttgart: Franz Steiner.
- Decroupet, Pascal (1999), »First sketches of reality: Fragmente zu Stockhausen ›Klavierstück VI‹«, in: *Die Anfänge der seriellen Musik: Eine Publikation des Instituts für Neue Musik der Hochschule der Künste Berlin*, hg. von Orm Finnendahl, Hofheim: Wolke, 97–133. <http://www.musikbibliographie.de/SET=2/TTL=25/MAT=/NOMAT=T/CLK?IKT=12&TRM=001862774>
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- (i. V.), »Analytische Fragmente zum ersten Satz von Bruckners VI. Symphonie«, in: *Brahms und Bruckner, Musiktheoretisches Symposium Linz 2008*, hg. von Christoph Hust.
- Polth, Michael (2007a), »Zum Verhältnis zwischen Satztechnik und musikalischem Zusammenhang: Bemerkungen zu einer Sequenz in Bruckners 6. Symphonie«, in: *Vom Erkennen des Erkannten. Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*, hg. von Thomas Ahrend, Heinz von Loesch und Frederike Wißmann, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, 335–344.
- (2007b), »Satztechnische Modelle und moderne Tonalität. Zu einem Archaismus in Bruckners d-Moll-Messe«, in: *Bruckner-Tag Mannheim 2006: Anton Bruckner – Die geistliche Musik* (= Bruckner-Vorträge), hg. von Rainer Boss, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 47–64.
- (2009), »Atonalität und musikalischer Zusammenhang in Weberns Orchesterstück op. 6 Nr. 3. Ein Beitrag zur Theorie der Tonfelder von Albert Simon«, *Jahrbuch 2008|2009 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Mainz u. a.: Schott, 87–121.
- Pousseur, Henry (1957), »Zur Methodik«, in: *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, Bd. 3: *Musikalisches Handwerk*, hg. von Herbert Eimert, Wien u. a.: Universal, 46–87.

Schuberts frühe Sonatenform und die Tonfeldtheorie

Stefan Nowak

ABSTRACT: Der Beitrag bietet eine detaillierte Analyse des Kopfsatzes von Schuberts Klaviersonate D 575 von 1817. Dabei werden erstmals bei einer so frühen Sonate des Komponisten traditionelle Analyseverfahren mit Simons Tonfeldtheorie kombiniert.

I. Einleitung

Eine in der Schubertforschung des 20. Jahrhunderts viel diskutierte Frage war, wie die teils auffälligen Ausprägungen der Schubertschen Sonatenform zu bewerten seien. Schon früh tendierten zahlreiche Musikwissenschaftler zu einem negativen Urteil. Ablehnend konstatierte man Schuberts Neigung zu parataktischer Reihung der Formteile, zu ungewöhnlichen Tonartendispositionen sowie zum Umkreisen zentraler Klänge. Diese formbildenden Verfahren, in Liedkompositionen ästhetisch gebilligt, galten – in einem Sonatensatz beobachtet – als Ursache einer Diskrepanz zwischen der dynamischen Form, wie man sie mustergültig bei Beethoven ausgeprägt fand, und einem ›lyrischen Inhalt‹. Für Joseph v. Spaun standen »hie und da Längen oder Mängel« dem »Ursprüngliche(n) und Frische(n)« gegenüber (die Qualität der Einfälle Schuberts hat man trotz der konstatierten formalen Mängel nicht übersehen).¹ Alfred Einstein warf Schubert vor, seine Durchführungen – bei Beethoven Inbegriff der Entwicklung – seien »oft nur Übergänge, ja manchmal sogar der Ort für Episoden und seliges Verweilen«.² Karl Michael Komma schließlich unterstellte Schubert »Zweifel an der Sonate im überlieferten Sinn« sowie die Absicht zum »Rütteln an der überkommenen Form«.³

Der Kopfsatz der Klaviersonate in H-Dur (D 575) diente mehrfach als Beispiel einer »missverstandenen Sonatenform«⁴: Zum einen existieren für ihre Zeit fortschrittliche Klangverbindungen, die sich schwerlich mit dem Konzept einer dynamischen Entwicklung vereinbaren lassen (beispielsweise der innerhalb eines H-Dur-Kontextes eingefügte ›Schein-Seitensatz‹ in G-Dur, T. 15–26). Zum anderen gerät Schubert, indem er den Seitensatz der Exposition sowie den Repriseneinsatz in der Tonart der IV. Stufe erschei-

1 Zit. nach Hinrichsen 1994, 15.

2 Einstein 1950, 86.

3 Zit. nach Kämper 1987, 26.

4 Vgl. Hinrichsen 1994, Fußnote 282. Dort bezieht sich der Autor auf Walther Dürr, Paul Egert und auf eigene Äußerungen.

nen lässt, in Konflikt mit bestehenden Normen der Sonatentheorie. Die Tonartendisposition scheint einem Beethovenschen Konzept diametral entgegen zu stehen und hat Schubert sogar den absurden Vorwurf der Bequemlichkeit eingehandelt: Es handele sich um einen »Kunstgriff« oder »Trick«, »um ohne jede Änderung durch [...] [die Reprise] hindurchzukommen.«⁵

Diesen Vorwurf hat Hans-Joachim Hinrichsen philologisch entkräftet: Ein Vergleich zwischen dem handschriftlichen Entwurf und der nur in einer Abschrift überlieferten Endfassung zeigt, dass die vermeintlich bequemere Variante das Resultat einer in mehreren Arbeitsgängen erzielten Vereinfachung einer ursprünglich komplizierteren Reprisenanlage darstellt. Hinrichsen selbst erklärt die Besonderheit des Reprisenbeginns ästhetisch als Resultat aus der Anlage der Durchführung.

Diese Durchführung ist nämlich harmonisch betrachtet nichts weiter als eine enharmonische Auskomponierung der Tonart H (Vierteilung der Oktave: H-D-F-As=Gis-H). Danach noch einmal in H-Dur zu beginnen, wäre nicht nur pedantisch, sondern auch ein glatter Verstoß gegen das tonale Gleichgewicht.⁶

Dieser Deutung ist zuzustimmen. Sie soll in diesem Beitrag allerdings auf eine breitere Basis gestellt werden. Was nämlich bei Hinrichsen als Ergebnis einer singulären Analyse erscheint, lässt sich als Anzeichen eines Systems betrachten, das die Grundlage des musikalischen Zusammenhangs in Schuberts gesamter Musik bilden könnte. Dieses System kann mit Hilfe der Theorie der Tonfelder nach Albert Simon beschrieben werden.

Erste Versuche, die Tonfeldtheorie auf eine Komposition Schuberts anzuwenden, haben Bernhard Haas und Stefan Rohringer unternommen.⁷ Beide setzen sich – auf je unterschiedliche Weise – mit einer Frage auseinander, die Haas aufgeworfen hat: wie nämlich die Analysemethode Heinrich Schenkers, deren Anwendung bei Schubert ebenfalls zu konsistenten Ergebnissen führt, mit derjenigen Simons zusammen bestehen kann.

Das Anliegen dieses Beitrags ist allerdings bescheidener. Es geht darum, erstmals einen der frühen Sonatensätze von Schubert einer ausführlichen Analyse nach Simon zu unterziehen. Im Anschluss an eine mehr oder weniger konventionelle Analyse in Teil II werden in Teil III zentrale Elemente der Theorie Simons, »Funktion« und »Konstrukt«, auf ihre Tragfähigkeit untersucht, den musikalischen Zusammenhang auf unterschiedlichen formalen Ebenen und strukturellen Schichten (also durchaus im Geiste der Schenkerschen Schichtenanalyse) zu erhellen.

5 Hans Gál (1970), zit. nach Hinrichsen 1994, 125. Der Vorwurf der Bequemlichkeit kann allein dadurch zurückgewiesen werden, dass Schubert einzig und allein in der H-Dur-Sonate D 575 die Möglichkeit einer vollständigen transponierten Übernahme nutzt (abgesehen von der Fragment gebliebenen Sonate fis-Moll D 571); in sämtlichen anderen derartig angelegten Stücken weist die Reprise Unterschiede gegenüber der Exposition auf.

6 Ebd., 126.

7 Rohringer 2009.

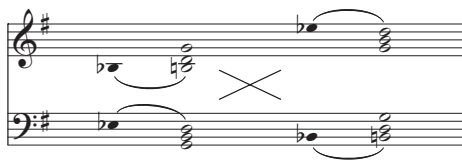
II. Harmonische Analyse

a. Exposition

Die Exposition des Satzes gliedert sich in vier Tonartenbereiche: H-Dur, G-Dur ab Takt 15, E-Dur (ab T. 27 notiert, in Grundstellung zum ersten Mal mit dem Eintritt des Seitensatzthemas in T. 30) und Fis-Dur (von T. 41 bis zum Doppelstrich).⁸ So konventionell sich der Rahmen des Formteils ausnimmt (H-Dur und Fis-Dur), so bemerkenswert sind die Ereignisse im Inneren: der Seitensatz auf der IV. Stufe sowie der erwähnte ›Schein-Seitensatz‹ (T. 15 ff.), der mit einer seltsamen Mischung aus G-Dur, g-Moll und Es-Dur denkbar weit von der Grundtonart H-Dur entfernt liegt.

Vor dem Hintergrund derartiger Harmoniefolgen und einer solchen Tonartendisposition fällt auf, dass Hinrichsens Analysen diese Ereignisse fast immer nur rubrizierend aufführen: als Vorkommnisse von Typen, nicht im Hinblick auf deren konkrete satztechnische Einbettung. Um zu einem umfassenderen Verständnis der Schubertschen Harmonik zu gelangen, müssen aber auch die nicht minder auffälligen Arten der satztechnischen Vermittlung von Akkorden berücksichtigt werden, denn die Klangwirkung eines Akkordes hängt wesentlich davon ab, wie er konkret aus dem vorangehenden Klang hervorgeht. So ist in Takt 15 auffällig, wie G-Dur erreicht wird: Ein H^{7/9}-Akkord in Takt 10 mündet trugschlüssig in einen C-Dur-Akkord, der selbst wiederum subdominantisch in die neue Tonart G-Dur führt. Der Tonartenwechsel wirkt abrupt und dadurch exponiert, weil an eben dieser Stelle – einer Zäsur – die Dynamik und die Satztechnik (vom Unisono in einen Akkordsatz) wechseln. Der Wechsel der Satztechnik kommt hier einer Aufhebung der Akkordverbindung, einer Suspension der Stimmführungsvorgänge gleich.⁹

Dagegen setzt die Passage ab Takt 15 in überdeutlicher Art darauf, die tonartfremden Töne *b* und *e* stimmführungstechnisch einzubinden, wie die folgende Grafik verdeutlicht¹⁰:



Beispiel 1: Franz Schubert, Klaviersonate H-Dur D 575, 1. Satz, T. 15 ff.: Stimmführung

Schubert schafft es, diese Stelle merkwürdig instabil klingen zu lassen: Das harmonische Geschehen pendelt zwischen G-Dur (jeweils auf den ersten drei Zählzeiten) und Es-Dur (auf Zählzeit 4). Der Einsatz der Oberstimme auf dem Ton *b*, durch Akzentuierung hervorgehoben, verdunkelt das gerade erst etablierte G-Dur merklich – das es der Bass-

- 8 Dass ab Takt 41 wieder H-Dur vorgezeichnet ist, könnte das Einschwenken des Geschehens in den konventionellen dominantischen Seitensatz der Exposition suggerieren (der traditionelle Tonartenwechsel zur Dominanttonart wird nicht durch Änderung der Grundvorzeichnung angezeigt).
- 9 Der abrupte Gestus selbst wurde in dezenter Form bereits in Takt 3 mit der Zwischendominante G^{is} vorausgenommen.
- 10 Zugunsten besserer Lesbarkeit wird auf eine exakte Angabe der Oktavlagen verzichtet. Schubert nimmt bei der Wiederholung des Motivs in Takt 15 leichte Veränderungen vor.

stimme deutet einen neapolitanischen Sextakkord an. Auch der in der Grafik verdeutlichte Stimmtausch trägt zu dem schwebenden Charakter der Stelle bei: Hier werden von Schenker her bekannte Stimmführungstechniken, wie sie in der Musik zwischen 1680 und 1810 häufig zu finden sind, in den Dienst neuer Klangeffekte gestellt.

Ähnliches lässt sich im weiteren Verlauf festhalten: Zwar wird der Weg zum subdominanten Seitensatz mit einer in vieler Hinsicht undurchsichtigen Sequenz (T. 20–24) beschritten, aber der Übergang wirkt, ganz im Gegensatz zu jenem nach G-Dur, sehr organisch. Dies kann zumindest teilweise stimmungstechnisch begründet werden: Die Häufung von Sextakkorden legt nahe, der Passage einen steigenden Fauxbourdonsatz als Gerüst zu Grunde zu legen, der im Bass chromatisch angereichert und stellenweise zur 5-6-Konsequente ausgebaut wird:

Beispiel 2: Franz Schubert, Klaviersonate H-Dur D 575, 1. Satz, T. 19–25: 5-6-Konsequente¹¹

Die (Quint-)Sextakkordkette vermittelt zwischen dem noch zum ›Schein-Seitensatz‹ gehörigen G-Dur in Takt 19 und dem a-Moll-Sextakkord (T. 22 f.), der im Sinne einer phrygischen Wendung nach H-Dur (T. 25), der Dominanttonart des Seitensatzes führen kann.¹²

Was folgt, ist ein in seiner harmonischen und melodischen Einfachheit beinahe irritierender Seitensatz. Im Hinblick auf die übergeordnete Fragestellung dieses Beitrags sind jedoch zwei andere Aspekte von Bedeutung: die Tonart der IV. Stufe und die Schlussgruppe, die in die erwartete Dominanttonart führt.

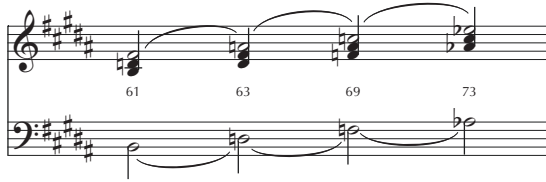
b. Durchführung

Die Durchführung des Satzes erscheint mit lediglich 27 Takten vergleichsweise kurz. Zudem ist sie mehr von Klangereignissen geprägt als von Stimmführungsprozessen, d. h. Schubert vermeidet traditionelle Verfahren der linearen Akkordverbindung, indem er unvermittelt von Akkord zu Akkord springt und häufig Lagenwechsel vornimmt. Der bereits in der Exposition beobachtete abrupte Gestus (T. 3/T. 11) erscheint hier zum Prinzip erhoben.

11 Das Beispiel zeigt, dass die Takte 20 bis 22 den Kern der Sequenz bilden (Melodiebildung analog). Harmonisch lassen sich taktweise D-Dur (T. 20) und E-Dur (T. 21) zuordnen (Dies wird auch durch die Oberstimmenbewegung 4-3-7 suggeriert.) Die Oberstimme wurde in der Generalbassbezeichnung nicht berücksichtigt, um die 5-6-Bewegung zu verdeutlichen. In dem Moment, in dem sich das Satzmodell (vgl. linke Hand T. 22) nicht fortsetzen lässt (es entstünde eine verminderte Quinte *fis-c*), bricht der Komponist ab und kehrt zurück zum a-Moll Sextakkord (T. 22, 2. Zählzeit).

12 Dies geschieht von Takt 24 nach 25, sogar als übermäßiger Quintsextakkord *c-e-g-a-is*.

Das folgende Diagramm zeigt den Mittelgrund der Durchführung. Bemerkenswert ist, dass die vier von Hinrichsen genannten tragenden Akkorde (h-D-F-As) – bei näherer Betrachtung – allesamt in Quintlage erscheinen.



Beispiel 3: Franz Schubert, Klaviersonate H-Dur D 575, 1. Satz, T. 61–73: Quintlagen in der Durchführung

Dass der h-Moll-Akkord in Quintlage erscheint, bedarf keiner weiteren Erklärung; die Lage gleicht derjenigen des H-Dur-Akkords zu Beginn der Exposition. Die Quintlage des F-Dur- (T. 69) und des As-Dur-Akkords (T. 73) wird jeweils in den Folgetakten in der nächst höheren Oktave bestätigt: F-Dur erscheint in Takt 71 als vollständiges Arpeggio, nachdem in Takt 69 der Terzton ausgelassen wurde. Ebenso erscheint As-Dur in Takt 73 als Arpeggio, analog zum F-Dur-Akkord in Takt 69 wiederum mit ausgelassenem Terzton (für die Wahrnehmung der Quintlage ist jedoch der Ton es^3 entscheidend).



Beispiel 4: Franz Schubert, Klaviersonate H-Dur D 575, 1. Satz, T. 69–72: Quintlage von F-Dur

Von dieser Beobachtung ausgehend, lässt sich auch das vordergründig in Oktavlage eintretende D-Dur als großflächiges Arpeggio in Quintlage auffassen: Beim ersten Mal (T. 62) befindet sich d^1 im Sopran, beim zweiten Mal (T. 64) fis^3 (es bildet den Zielpunkt des vordergründigen Arpeggios $a^2-d^3-fis^3$) und beim dritten Mal (T. 66) a^2 – gewissermaßen als Zielpunkt des Arpeggios und ›mittelgründige‹ Oberstimme. In Takt 67 vollzieht sich diese Bewegung ein weiteres Mal auf engerem Raum, diesmal in der ›korrekten‹ zweigestrichenen Oktave.

Die Hauptklänge des ersten Durchführungsteils werden – mit Ausnahme des h-Moll-Akkordes – durch weitere Akkorde auskomponiert: D-Dur wird mit den Kadenzakkorden A^7 und einem plagal in die Kadenz führenden G-Dur angereichert. Von Takt 65 an bleibt der mittelgründige Bass auf d stehen. Die Akkorde, die oberhalb des ›Orgelpunktes‹ chromatisch verschoben werden, nehmen den Charakter von Durchgangsklängen an. Das folgende Schaubild zeigt die Hauptakkorde in Quintlage sowie die vermittelnden Akkordbewegungen:



Beispiel 5: Franz Schubert, Klaviersonate H-Dur D 575, 1. Satz, T. 61–87: Mittelgrund¹³

Die Takte 69–72 wiederholen das Geschehen der Takte 65–68 um eine kleine Terz nach oben auf *f* versetzt. Auch die Akkordfolge von Takt 73 an lässt noch das Vorbild der Takte 65–67 erkennen. Um allerdings den Es-Dur-Akkord in Takt 77 halbschlüssig herbeiführen zu können, hat Schubert die Akkordfolge modifiziert und in Takt 76 einen doppeldominantischen verkürzten B^{7/9}- mit tieferalterierter Quinte eingeschoben. Dabei spielen vor allem die Eintrübung des As-Dur-Klanges in einen as-Moll-Klang sowie die Hinzufügung des Tones *fes*, der den Akkord vorübergehend als Fes-Dur wirken lässt, eine besondere Rolle. Nach einer ›regulären‹ Auflösung des *fes* ins es (T. 76 f.) erscheint der auf ›falscher Stufe‹ angesetzte Halbschluss auf Es-Dur. Zugleich beginnt der zweite Abschnitt der Durchführung.

Der zweite Teil der Durchführung setzt den harmonischen Weg von Es-Dur nach H-Dur fort: Es-Dur wird in den Takten 77–80 allmählich in einen Dv über *g* umgewandelt, enharmonisch umgedeutet und in Takt 81 in einen Fis-Dur-Septakkord weitergeführt. Der H-Dur-Akkord, mit dem die Durchführung in Takt 87 endet, irritiert, weil er nicht die V. Stufe der Ausgangstonart bildet, sondern über einen Quintfall in die Subdominanttonart E-Dur führt.

Weil die Reprise – abgesehen von der Transposition – eine wörtliche Wiederholung der Exposition bildet, muss auf sie für unsere Zwecke nicht weiter eingegangen werden. Erwähnt werden muss in diesem Zusammenhang allerdings, dass eine auf der IV. Stufe angesetzte und ansonsten wörtlich von der Exposition übernommene Reprise im Sonatenmodell Heinrich Schenkers als eine Ausnahme erscheint, die zu besonderen Erklärungen herausfordert.¹⁴ Im nächsten Abschnitt wird mit Hilfe der Tonfeldtheorie jedoch eine Interpretation angeboten, welche die Subdominantreprise nicht negativ (als Abweichung von einer Norm), sondern positiv aus ihrer Rolle im besonderen formalen Ablauf dieses Sonatensatzes beschreibt.

¹³ Dieses Schaubild ähnelt der Anlage nach (wie alle anderen in diesem Beitrag) den Diagrammen der ›Schenkerian Analysis‹, beruht jedoch auf anderen systematischen Voraussetzungen.

¹⁴ In zahlreichen Schenkerschen Analysen kommt es bei der Deutung der Reprisen zu gravierenden Uminterpretationen gegenüber den Expositionen. So werden hintergründige Bewegungen der Exposition in der Reprise oft in den Mittelgrund verschoben, andere vormals mittelgründige Züge wandern in den Hintergrund. Bestes Beispiel hierfür ist die Kadenz, mit der in Takt 128 die abschließende Modulation nach H-Dur vollzogen wird: In der Exposition wurde hier aus gutem Grund eine (nicht explizit notierte) Quintlage angenommen, welche die Ankunft der 3 auf der 2 der Urlinie repräsentierte. In der Reprise stellt diese Stelle aber den strukturellen Schluss des Satzes dar (was ihm folgt, erscheint als lockere Nachbereitung der erreichten Schlussstonika). Also muss es sich hier um die Ankunft auf der 1 handeln, was harmonisch wiederum eine Oktavlage impliziert.

III. Tonfeldanalyse

Nach der Analyse der harmonischen Stationen des Satzes und ihrer Verankerung in den Stimmführungsprozessen folgt nun die Tonfeldanalyse. Zur besseren Übersichtlichkeit ist diese in zwei Teile gegliedert, in denen die beiden für die Sonate maßgeblichen Tonfelder, ›Funktion‹ (a) und ›Konstrukt‹ (b), getrennt voneinander betrachtet werden. Dabei werden zunächst eher lokal wirksame bzw. vordergründige Zusammenhänge betrachtet und schließlich solche, die über größere Distanzen (teilweise über den ganzen Sonatensatz) hinweg wirksam sind.

a. ›Funktion‹ als formbildendes Element¹⁵

1. Mit Hilfe der Tonfeldtheorie Albert Simons lassen sich den beobachteten harmonischen Phänomenen ›Funktionen‹ zuordnen. So entspricht die beschriebene harmonische Abfolge in der Durchführung (h-D-F-As), die Hinrichsen als enharmonische Auskomponierung der Tonart H interpretiert, einem Verweilen im Tonfeld ›Funktion h/d/f/as‹. Über Hinrichsen geht diese Deutung insofern hinaus, als sie einem Detail des Tonsatzes einen spezifischen Sinn geben kann: Die erwähnte Quintlage der tragenden Akkorde erscheint jetzt als Teil der Struktur des Tonfeldes. Die Grundtöne *h-d-f-as* liegen im Bass, die Quinttöne *fis-a-c-es* in der Oberstimme. Die Analogie der Lagen suggeriert die funktionale Äquivalenz der beteiligten Akkorde: Ein und derselbe ›Klang‹ wird von vier verschiedenen Seiten gezeigt.

2. Dass das Tonfeld ›Funktion‹ eine übergeordnete Struktur liefern kann, lässt sich auch anhand der Exposition zeigen. Der Einschub einer Taktgruppe in G-Dur (T. 15 ff.) in ein Gefüge aus H- und E-Dur wirkt aus funktionsharmonischer Perspektive vergleichsweise unorthodox. Tonfeldtheoretisch aber sind G- und E-Dur als äquivalent zu betrachten, da sie demselben Funktionsfeld angehören. Die Auffassung als Äquivalenz wiederum ergibt Sinn, insofern beide Passagen (im Sinne der Formenlehre) als Seitensätze fungieren. Aus Simonscher Perspektive sind die beiden Seitensätze gemeinsam als ›Subdominantbereiche‹ gegen den ›Tonikabereich‹ des Hauptsatzes abgesetzt.

3. Nach Simon wird bei der Fortschreitung von einer ›Funktion‹ in eine andere zwischen plagalen und authentischen Schritten unterschieden. Plagal ist der Weg in eine ›quinthöhere‹ ›Funktion‹ (beispielsweise von der ›Funktion h/d/f/as‹ zur ›Funktion fis/a/c/es‹), authentisch der Weg in eine ›quinttiefere‹. Haas ordnet authentischen und plagalen Schritten unterschiedliche Wirkungen zu: »Die authentische Bewegung hat den Vorrang, sie ist kraftvoll, gleich dem Vorwärtsschreiten der Musik.«¹⁶ Dagegen bezeichnet er den plagalen Schritt als »Rückwärtsgehen oder Ausholen«.¹⁷

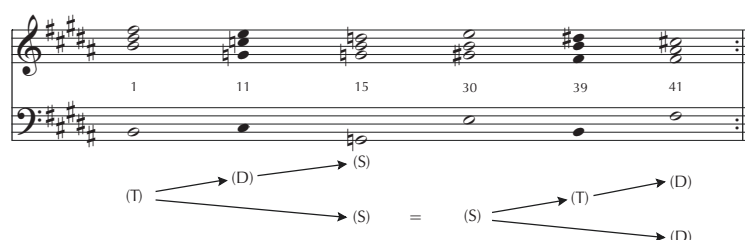
Der Unterschied zwischen authentischen und plagalen Schritten besitzt im ersten Satz der H-Dur-Sonate formale Relevanz. Es fällt auf, dass an allen entscheidenden Stel-

¹⁵ Im Folgenden wird der Terminus ›Funktion‹ generell in dem von Simon geprägten, erweiterten Sinne verwendet.

¹⁶ Haas 2004, 15.

¹⁷ Ebd., 16.

len der Sonatenform ein authentischer Schritt vorliegt: Jeder der drei durch Doppelstriche abgegrenzten Teile der Exposition sowie der Übergang zur Durchführung werden durch einen ›Quintfall‹ – also einen authentischen Schritt im Sinne Simons – verbunden (H- nach G-Dur, E- nach Fis-Dur bzw. Fis-Dur nach h-Moll). Mit dem Erreichen des h-Moll zu Beginn der Durchführung schließt sich gewissermaßen der Kreis der ›Funktionen‹. Interessant sind hier die Details der Akkordverbindungen. Der Übergang von H-Dur nach G-Dur führt – wie bereits erwähnt – als plagale Wendung über C-Dur. Analog dazu erscheint zwischen E-Dur und Fis-Dur ein kurzes H-Dur (T. 39), das seinerseits den Zielpunkt einer Sequenz (T. 37–39) darstellt. Vordergründig werden die übergeordneten authentischen Schritte mithin als Folge von zwei plagalen Schritten dargestellt.



Beispiel 6: Franz Schubert, Klaviersonate H-Dur D 575, 1. Satz, Exposition: authentische Schritte als doppelte Plagalschritte¹⁸

Diese Aufgabenverteilung, das Wirken der ›plagalen‹ Schritte im Vordergrund und dasjenige der ›authentischen‹ im Hintergrund, kann als strukturelles Prinzip des gesamten Satzes verstanden werden. In diesem Sinne wäre auch die Folge von Durchführung und Reprisebeginn als weiträumiger authentischer Schritt zu begreifen: Die Durchführung, die eine einzige hintergründige ›Tonika‹ auskomponiert, mündet mit einem kraftvollen authentischen Schritt in die subdominantisch ansetzende Reprise. Die mitunter kritisierte ›Transpositionsreprise‹ lässt sich aus dieser Perspektive heraus als konsequente Fortsetzung der authentischen Schritte interpretieren; denn die wörtliche Übernahme der Exposition garantiert die Wiederholung der beiden ›Quintfälle‹ zwischen den drei Tonartenbereichen. Die Subdominantreprise erfüllt somit einen funktionalen Sinn im Gefüge einer Sonatenform, die auf Tonfeldern gründet. Und gegen den (aus Beethovenscher Sicht erhobenen) Vorwurf der mangelhaften formalen Stringenz in Schuberts Sonatensätzen ließe sich die H-Dur-Sonate als ein Beispiel anführen, das auf einer Stringenz eigener und um 1817 sehr moderner Art beruht.

18 Das Diagramm symbolisiert Funktionswechsel (im Sinne Simons) mit Pfeilen nach oben bzw. unten: Dabei wird deutlich, dass ein authentischer Schritt (Pfeilrichtung abwärts) zwei Plagalschritten (Pfeilrichtung aufwärts) entspricht. Letztere entstehen durch die (in Viertelnoten dargestellten) zwischengeschalteten ›vordergründigen‹ Akkorde.

b. ›Konstrukt‹

1. Die sechs Töne eines ›Konstrukts‹ lassen sich in zwei komplementäre Akkorde, in einen Dur- und einen Mollakkord teilen. Jeder Ton des Durakkordes liegt einen Halbtonschritt von einem Ton des Mollakkordes entfernt. Die Klangwirkung eines derart artikulierten ›Konstrukts‹ hängt unter anderem von der Reihenfolge der beteiligten Akkorde ab: Tritt der Mollakkord an zweiter Stelle auf, so wurde der klangliche Effekt schon von Richard Cohn als »unheimlich« beschrieben.¹⁹ Umgekehrt lässt ein ›Konstrukt‹ den Durakkord an zweiter Stelle in einem sehr hellen und klaren Licht erscheinen (man kann metaphorisch sogar an ein ›Abheben‹ der Musik zu einer ›transzendenten Ebene‹ denken).

Bei der Artikulation eines ›Konstrukts‹ folgt ein Komponist den satztechnischen Möglichkeiten, die zu seiner Zeit bereit stehen. Während Komponisten des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts – wie Bruckner und Schönberg – ein ›Konstrukt‹ als unmittelbare Akkordfolge in eine Komposition aufnehmen konnten, finden sich vor dieser Zeit – beispielsweise bei Mozart – fast nur indirekte Darstellungen, d. h. ›Konstrukte‹ erscheinen beispielsweise durch die besondere Inanspruchnahme ›gewöhnlicher‹ Satzmodelle.²⁰

Schubert kennt die unmittelbare Artikulation eines ›Konstrukts‹ (z. B. im *Sanctus* der Messe in Es-Dur D 950, T. 1–4) ebenso wie die indirekte, die in dieser Sonate vorliegt. Die drei Halbtonschritte, die für die Transformation des Ausgangs- in den Zielakkord des ›Konstrukts‹ notwendig sind, finden nicht gleichzeitig statt, sondern in der Regel nacheinander: Entweder erscheint zunächst ein einzelner Halbtonschritt, und danach folgen die übrigen beiden gleichzeitig, oder die Reihenfolge ist exakt andersherum.²¹ Überdies erklingen die wenigsten (lokalen) ›Konstrukte‹ vollständig, sondern lediglich mit fünf Tönen.²² Stellvertretend seien einige wenige Beispiele herausgegriffen: Bereits erwähnt wurde die Akkordfolge G-Dur - Es-Dur in Takt 15–19 (hier fehlt der Ton ges). Ein weiteres fünftöniges ›Konstrukt‹ findet sich im Schlussteil der Durchführung: Es-Dur - H-Dur (T. 80/81; hier fehlt der Ton d).

Eine etwas andere Situation zeigt sich bei einer indirekten Artikulation eines ›Konstrukts‹. Ein Beispiel bieten die Takte 68/69. Die Akkordfolge Cis-Dur - F-Dur kann für

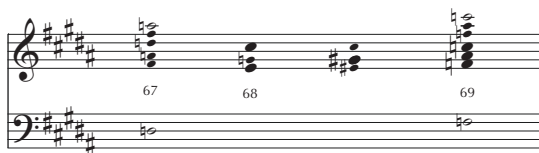
19 Vgl. Cohn 2004. Dass Cohn von einer »unheimlichen« Klangwirkung spricht, mag daran liegen, dass er immer nur die Abfolge Dur - Moll betrachtet. Darüber hinaus ist das Wort »uncanny« bei Cohn mehrdeutig; denn er rekurriert in seinem Text explizit auf die Freud'sche Prägung des Wortes »unheimlich«, welche immer auch das Gegenteil von »heimlich« meint, im Sinne eines Aufdeckens von etwas, das nicht »ans Licht« kommen soll.

20 Vgl. Polth 2006, 158. Michael Polth bezeichnet solche »harmonischen Wendungen, welche aus dem besonderen Gebrauch resultieren«, als »Metaeffekte«.

21 Vgl. die Analyse des Liedes ›Aufenthalt‹ (Sotirianos 2007, 39), in dem ein ›Konstrukt‹ als Akkordfolge E-Dur - c-Moll ausgebreitet wird, vermittelt durch einen e-Moll-Akkord. Dadurch verteilen sich die drei Halbtonschritte auf zwei Akkordfortschreitungen.

22 Es hat wenig Zweck, den vermeintlichen Mangel der Unvollständigkeit durch die Integration eines entfernt liegenden Tones beheben zu wollen, da entfernte Töne mit dem vordergründigen Effekt des ›Konstrukts‹ in der Regel nicht in Verbindung gebracht werden können. Es mag überraschen, dass auch ein unvollständiges ›Konstrukt‹ als ›Konstrukt‹ wahrgenommen werden kann. Doch ist bereits aus traditioneller Harmonik bekannt, dass sich die funktionale Einheit eines Zusammenklangs auch konstituieren kann, wenn nicht alle Töne erscheinen.

sich als fünftöniges ›Konstrukt‹ gelten. Der Schritt e-eis geht einerseits der Konstruktfolge voraus, steht andererseits aber so nahe am Geschehen, dass der Ton e als sechster Ton des ›Konstrukts‹ interpretiert werden könnte.²³



Beispiel 7: Franz Schubert, Klaviersonate H-Dur D 575, 1. Satz, T. 67–69: ›Konstrukt Ia‹

2. Wie schon bemerkt, stellt das ›Konstrukt‹ eine Einheit aus Gegensätzen dar, eine Verbindung aus sechs Tönen, die sich ›intern‹ wiederum zu zwei kontrastierenden Klangbereichen zusammenschließen. Ein ›Konstrukt‹ kann auf der Ebene des Hintergrunds angesiedelt sein, und auch der Kontrast kann hintergründig wirken. So sind etwa die Töne des ›Konstrukts Ib‹ formbildend für den gesamten Satz – in Ergänzung zu den beschriebenen ›Funktionen‹. Die folgende Abbildung stellt zunächst die möglichen Akkordpaare des ›Konstrukts‹ dar:



Beispiel 8: ›Konstrukt Ib‹ in drei komplementären Akkordpaaren

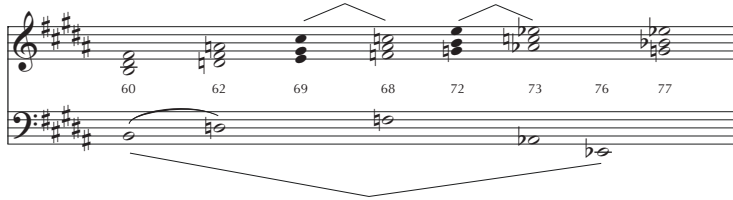
Während die Verbindung G-Dur – es-Moll (als vordergründige Akkordfolge) bereits unter Punkt 2a erläutert wurde, sollen hier die beiden anderen Akkordpaare des ›Konstrukts‹ behandelt werden. Die formalen Stellen, die diese Akkordpaare besetzen, sind die Übergänge zwischen dem Haupt- und dem ›Schein-Seitensatz‹ sowie zwischen den Eckpunkten der Durchführung.

Die Reihenfolge der beteiligten Akkorde, die das ›Konstrukt Ib‹ darstellen, lässt sich auf den Formabschnitt beziehen, in dem die Akkordpaare jeweils erscheinen: In der Exposition lautet die Abfolge Dur - Moll, in der Durchführung Moll - Dur.²⁴ Dass es sich gerade in der Durchführung nicht um die ›unheimliche‹, sondern um die aufhellende Inszenierung des ›Konstrukts‹ handelt, ist sinnfälliger: Im Vordergrund finden sich zwischen dem h-Moll (T. 60) und Es-Dur (T. 77) sowohl eine konventionelle Variante der

23 Beim Übergang von F-Dur nach As-Dur erscheint in analoger Weise das von e-Moll und As-Dur induzierte ›Konstrukt‹ (T. 72).

24 Dass an der entsprechenden Stelle in der Exposition auf das Erklängen eines echten g-Moll-Akkordes verzichtet wird, lässt sich mit der bereits erläuterten Technik der sukzessiven Ausbreitung eines ›Konstrukts‹ und unter Verweis auf die vorige Fußnote leicht begründen und ändert an der irritierenden klanglichen Wirkung nur wenig.

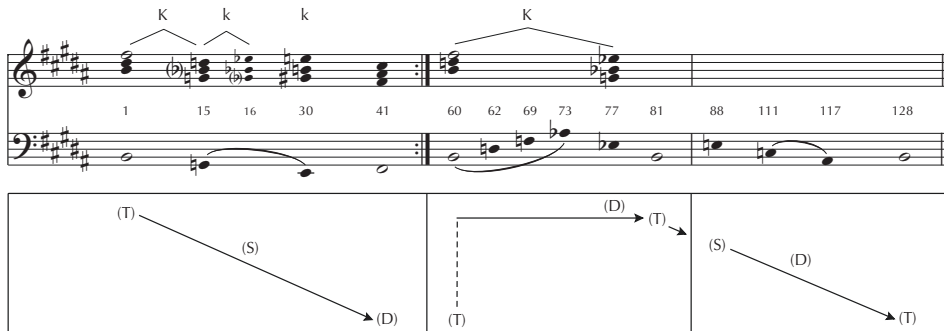
harmonischen Aufhellung, der Terzstieg von h-Moll nach D-Dur, als auch die im vorigen Abschnitt beschriebenen konstruktiven Effekte. Das ›Konstrukt‹ bildet somit den richtungsweisenden Rahmen für eine Reihe aufhellender Vordergrundeffekte, welche – in Ergänzung zu den erwähnten internen Plagalschritten – dem ›funktional‹ bedingten harmonischen Stillstand der Durchführung entgegenwirken.



Beispiel 9: Franz Schubert, Klaviersonate H-Dur D 575, 1. Satz, T. 60–77:
›aufhellende‹ Konstrukte

IV. Zusammenfassung und Ausblick

Das Zusammenspiel von Funktions- und Konstruktverbindungen ist in Beispiel 10 zusammengefasst.



Beispiel 10: Franz Schubert, Klaviersonate H-Dur D 575, 1. Satz: Zusammenspiel konstruktiver und funktionaler Zusammenhänge

Es bestätigt sich eine Feststellung, die Stefan Rohringer am Beispiel des B-Dur-Trios D 898 getroffen hat, dass nämlich bei Schubert »ein Wechsel zwischen benachbarten Funktionen [...] so eingerichtet ist, dass der Übergang sogleich ein ›Konstrukt‹ hervorbringt«. ²⁵ Mit ›K‹ bzw. ›k‹ werden alle Akkordpaare bezeichnet, die das ›Konstrukt Ib‹ hervorbringen. Dabei zielt die Großschreibung auf eine mittelgründige Erscheinung, die Kleinschreibung auf eine vordergründige.

25 Rohringer 2009, 299.

Eine andere Feststellung Rohringers, »dass ein Formverlauf, der auf Vervollständigung oder Eliminierung eines Tonfelds hin ausgerichtet ist, der Formdramaturgie einen prozessualen Charakter verleihen kann«²⁶, spielt in diesem Sonatensatz eine untergeordnete Rolle. Nicht die schrittweise Vervollständigung oder Eliminierung von Tonfeldern, sondern das Fortschreiten in authentischen Schritten bildet das harmonische Prinzip, aus dem eine vorwärtstreibende Kraft hervorgeht.

Beobachtet man das Verhältnis zwischen der Darstellung von Tonfeldern und den satztechnischen Anschlüssen von Akkordfolgen, so fällt auf, dass Schubert auf traditionelle Anschlüsse gerade dann verzichtet, wenn die Akkorde zu einer ›Funktion‹ gehören. Der Gis-Dur-Septakkord in Takt 3 bildet einen ersten Beleg dafür: So abrupt der Einsatz der Zwischendominante gestisch wirkt, so kontinuierlich erscheint er harmonisch, weil Schubert das Tonfeld ›Tonika‹ nicht verlässt. Noch deutlicher wird dieses Prinzip in der Durchführung, die – wie erwähnt – harmonisch an der (hintergründigen) ›Tonika‹ festhält, aber auf eine melodische Vermittlung der zahlreichen Einzelklänge nahezu gänzlich verzichtet. Die Stimmführung kommt hingegen dann zum Tragen, wenn entweder zwischen den beiden kontrastierenden Akkorden eines ›Konstrukts‹ oder zwischen unterschiedlichen ›Funktionen‹ gewechselt wird. Ein Beispiel für ersteres wäre das ›Konstrukt‹ in Takt 15 ff., dessen Töne *es* und *b* satztechnisch als Wechselnoten bzw. Vorhalte erscheinen. Letzteres kommt in der Passage zwischen Takt 19 und 25 zum Tragen: Das ›plagale Ausholen‹ (von der ›Subdominante‹ G-Dur zum kurzzeitigen Halbschluss H-Dur) wird in eine Sequenz eingebettet.

Diese hier mitgeteilten Beobachtungen dürfen als vorläufige Erkenntnisse gelten. Um den zuletzt vorgebrachten Gedanken weiterzuverfolgen, müsste die Untersuchung auf weitere Werke ausgedehnt werden, insbesondere unter dem Aspekt der satztechnischen Einbettung signifikanter, das Stück tragender Funktionswechsel. Hierzu lassen sich dem Kopfsatz von D 575 keine eindeutigen Erkenntnisse abgewinnen: Während beim Plagal-schritt H-C (T. 9 f.) die satztechnische Vermittlung nur sehr dezent erfolgt, ist beispielsweise der authentische Schritt im Seitensatz von E-Dur nach Fis-Dur in eine traditionell anmutende Quintfallsequenz eingebettet. Darüber hinaus bleibt abzuwarten, ob sich beispielsweise die von Rohringer angedeutete Hinzunahme des dritten Simonschen Tonfeldes, der Quintenreihe, sowie deren Kombination insbesondere mit dem ›Konstrukt‹ bei der Analyse von Schuberts Musik als gewinnbringend herausstellt.

Literatur

- Cohn, Richard (2004), »Uncanny Resemblances. Tonal Signification in the Freudian Age«, *Journal of the American Musicological Society* 57/2, 285–323.
 Einstein, Alfred (1950), *Die Romantik in der Musik*, München: Liechtenstein.
 Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.

26 Ebd.

- Hinrichsen, Hans-Joachim (1994), *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing: Schneider.
- Kämper, Dietrich (1987), *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Polth, Michael (2006), »In den Freiräumen der Schenkerschen Tonalität. Harmonische Effekte durch Tonfelder in der Prager Sinfonie«, *Tijdschrift voor Muziektheorie* 11/3, 151–163.
- Rohringer, Stefan (2009), »Tonalität in Franz Schuberts späten Sonatenformen. Überlegungen zum Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898«, *ZGMTH* 6/2–3, Hildesheim u. a.: Olms, 273–308.
- Sotirianos, Markus (2007), *Die musikalische Sprache des späten Schubert am Beispiel des Schwanengesangs*, Zulassungsarbeit für das künstlerische Lehramt an Gymnasien, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim.

›Tonfelder‹ und traditionelle Tonalität

Beobachtungen zu Schuberts Lied *Der Atlas*

Markus Sotirianos

ABSTRACT: Anhand von Schuberts Lied *Der Atlas* wird gezeigt, dass ein ›Tonfeld‹ (im Sinne der Theorie Albert Simons) nicht nur den übergeordneten formalen Ablauf eines Stückes organisieren, sondern auch in zahlreichen Details des Tonsatzes zu finden sein kann. Eben diese Präsenz auf mehreren Ebenen, die unabhängig von der Einbettung des gesamten Liedes in eine traditionelle Tonart besteht, darf als Beleg dafür gelten, dass der gesamte Tonsatz an der Darstellung des Tonfeldes beteiligt ist.

Ein hintergründiges ›Konstrukt‹ bei Schubert?

Die ›Theorie der Tonfelder‹ des ungarischen Dirigenten und Musiktheoretikers Albert Simon¹ geht davon aus, dass der musikalische Zusammenhang vor allem in Kompositionen etwa zwischen 1850 und 1950 (frühere Ausnahmeerscheinungen wie die Kompositionen Franz Schuberts inbegriffen) durch die Bildung von ›Tonfeldern‹ konstituiert wird: Töne schließen sich dadurch zusammen, dass sie zu einem ›Tonfeld‹ gehören, und Töne, die zu einem ›Tonfeld‹ gehören, erzeugen durch ihr Zusammenwirken bestimmte Klangcharaktere.



Beispiel 1: ›Konstrukt Ib‹ in Skalenform

›Konstrukt Ib‹ besteht – als Skala dargestellt – aus sechs Tönen in der alternierenden Intervallfolge Kleinterz-Halbtonschritt (Beispiel 1). Es bildet laut Michael Polth den ›Hintergrund‹ von Schuberts Lied *Der Atlas* aus dem *Schwanengesang*.² Artikuliert werde das ›Tonfeld‹ durch die Tonikadreiklänge der beiden Rahmenteile (g-Moll) und der Tonika des Mittelteils (H-Dur), deren sechs Töne sich zu eben diesem ›Konstrukt Ib‹ zusammenschließen: »In Schuberts Lied *Der Atlas* wird man das Tonartenverhältnis g-Moll – H-Dur zwischen den äußeren Abschnitten und dem Mittelteil wegen des Kontrastes als Konstrukt deuten [...].«³

1 Vgl. Haas 2004.

2 Polth 2006, 176.

3 Ebd.



Beispiel 2: ›Konstrukt Ib‹,
geteilt in die Dreiklänge g-Moll und H-Dur

Diese Behauptung ist problematisch und die intendierte Beziehung alles andere als selbstverständlich. Formal betrachtet, können die Töne der Tonika-Dreiklänge zweifelsfrei ein ›Konstrukt‹ bilden. Wenn aber mit dem Ausdruck ›Konstrukt‹ gemeint ist, dass die beteiligten Klänge sich zu einer übergeordneten Einheit zusammenschließen, dann muss gefragt werden, wie dieser Zusammenschluss möglich sein soll. Einwenden ließe sich vor allem, dass die beiden Dreiklänge an keiner Stelle des Liedes aufeinander folgen. Nicht einmal die Tonarten g-Moll und H-Dur prallen unmittelbar aufeinander, sondern sind durch Übergänge voneinander getrennt. Da diese Übergänge modulieren und so die beiden tonalen Ebenen miteinander vermitteln, kann von einem direkten ›Kontrast‹ keine Rede sein. Die Verbindung der beiden Dreiklänge zu einem ›Tonfeld‹ wäre dennoch gegeben, wenn es gelingt, sie über eine größere Entfernung hinweg aufeinander zu beziehen. Aber gerade dies bereitet besondere Schwierigkeiten: Schuberts Lied steht in der traditionellen Tonart g-Moll (auch wenn einzelne Akkordprogressionen sowie die Tonartenrelation zwischen den Rahmenteil und dem Mittelteil für eine Komposition aus dem Jahr 1828 ungewöhnlich sind), die ihrerseits bekannte harmonische Beziehungen hervorbringt. Diese tragen zur Ausbildung eines ›Tonfeldes‹ zunächst nichts bei, sondern scheinen ihr eher noch entgegen zu stehen. Wie also soll man sich ein Wirken von ›Tonfeldern‹ vorstellen, das sich von den aus einer ›traditionellen‹ Tonart hervorgehenden Beziehungen zu lösen vermag?

Polth nennt als Argument für den Zusammenhang der beiden Dreiklänge lapidar deren kontrastierende Wirkung bzw. den Charakterunterschied, der Mittelteil und Rahmenteil in eine Beziehung zueinander setze. Dies provoziert Fragen: Wie soll eine Kontrastwirkung entstehen, wenn die als kontrastierend verstandenen Akkorde bzw. harmonischen Ebenen zueinander vermittelt erscheinen? Und stünde nicht gerade die behauptete Kontrastwirkung dem Zusammenschluss der Akkorde zu einem ›Tonfeld‹ entgegen? Schließlich bliebe – selbst wenn man Polths Annahmen folgt – immer noch die Frage, welchen Mehrwert die Interpretation des Liedes mit Hilfe der Tonfeldtheorie gegenüber traditionellen Deutungen bietet.

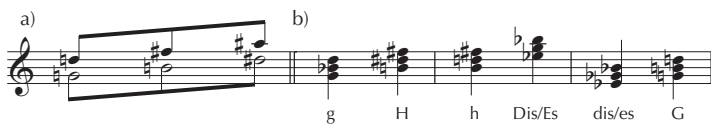
Wechselwirkung zwischen Klang und Technik

Die folgende Analyse soll die vorgebrachten Einwände entkräften und zeigen, dass die Behauptung, dem Schubertschen Lied liege ein ›hintergründiges‹ ›Konstrukt Ib‹ zugrunde, plausibel ist. Die Plausibilität ergibt sich aber erst mit Blick auf zahlreiche Details im Notentext, in denen sich die Beteiligung des gesamten Tonsatzes an der Darstellung des ›Konstrukts‹ zeigt. Mit anderen Worten: Das ›Konstrukt Ib‹ spiegelt sich zwar am auffälligsten in den Tonika-Dreiklängen der Formteile wider, hinterlässt aber gleichsam seine Spuren in der gesamten Komposition. Überdies wird die Analyse zeigen, wie es möglich ist, dass diese Details des Tonsatzes signifikante Merkmale eines ›Konstrukts‹ darstellen, obwohl sie gleichzeitig auch Funktionen in den traditionellen Tonarten g-Moll und

H-Dur erfüllen (diese Mehrdeutigkeit kann nur von einer ›Tonfeld‹-Analyse, aber nicht von einer traditionellen Analyse in den Blick genommen werden).

Wie jedes andere ›Tonfeld‹ ist auch ein ›Konstrukt‹ einerseits durch technische Eigenschaften gekennzeichnet. Andererseits entspricht diesen technischen Eigenschaften eine Vielzahl an Klangwirkungen, über die sich nicht anders als metaphorisch sprechen lässt. Beide Aspekte bedingen sich wechselseitig: Klangwirkungen setzen technische Eigenschaften voraus, Technik wird um der Klangwirkungen willen in Anspruch genommen. Die Zugehörigkeit der Töne zu bestimmten ›Tonfeldern‹ wird am Zusammentreffen technischer Eigenschaften mit einer spezifischen Klangwirkung erkannt. Stellt sich eine solche Klangwirkung nicht ein, wird auch die Annahme eines ›Tonfeldes‹ problematisch, selbst wenn die entsprechenden technischen Eigenschaften erkennbar sind. Umgekehrt jedoch kann es sinnvoll sein, ein ›Tonfeld‹ auch dann anzunehmen, wenn sich allein eine bestimmte Klangwirkung einstellt, aber nicht alle Töne erscheinen.

Zu den technischen Eigenschaften eines Tonfeldes gehören die Möglichkeiten seiner Artikulation durch diverse Intervall- und Akkordkonstellationen.⁴ Ein ›Konstrukt‹ kann unter anderem in zwei übermäßige Dreiklänge (Beispiel 3a), auf dreierlei Weisen in einen Dur- und einen Moll-Dreiklang (Beispiel 3b) und in drei Halbtonschritte geteilt werden. Von den vier möglichen ›Konstrukten‹ ergänzen sich jeweils Ia und Ib sowie IIa und IIb zu einem Zwölftonfeld.



Beispiel 3: a) ›Konstrukt Ib‹ als Folge von drei Quinten bzw. zwei übermäßigen Dreiklängen, b) komplementäre Teilungen

Die Klangwirkung eines ›Konstrukts‹ hat Richard Cohn in einem Artikel anschaulich beschrieben.⁵ Cohn untersucht Akkordfolgen, die dem entsprechen, was hier ›komplementäre Teilung‹ des ›Konstrukts‹ heißt und die bei ihm als ›hexatonic pole‹ bezeichnet werden. Cohn zeigt, in welchen semantischen Kontexten die Akkordverbindung von der Mitte des 19. Jahrhunderts an verwendet und in welcher Weise sie musiktheoretisch reflektiert wurde. Hinsichtlich der Semantik ist von Interesse, dass die Akkordverbindung, sofern sie in textgebundenen Kompositionen – wie Opern – Eingang gefunden hat, vielfach in Kontexten auftaucht, die sich als ›unheimlich‹ (»uncanny«) umschreiben lassen.⁶ Cohn weist darauf hin, dass Adolf Bernhard Marx die Akkordfolge als mögliche harmonische Verbindung noch 1852 ausschloss.⁷ Sie habe, so Cohn, um 1850 den Vorstellungen geregelten Zusammenhangs widersprochen, weil Implikationen der Stimmführung

4 Vgl. hierzu den Beitrag von Michael Polth in dieser Ausgabe.

5 Cohn 2004.

6 Cohn versucht in seinem Beitrag, die Freudsche Auffassung des ›Unheimlichen‹ für die Untersuchung der Akkordverbindung fruchtbar zu machen.

7 Ebd., 308.

und der Stufenrelation einander entgegen stehen: Legt der Bass bei einer Fortschreitung H-Dur - g-Moll einen Halbtonschritt *h-a* bzw. *h-b* zurück, so sei es für einen Hörer unmöglich zu entscheiden, ob es sich um einen diatonischen oder chromatischen Halbtonschritt handelt. Anhand von Cohns Ausführungen wird weiterhin deutlich, dass eine Kontrastwirkung erst dadurch zustande kommen kann, dass sich die kontrastierenden Einzelmomente zugleich auf einer übergeordneten Ebene zu einer Einheit zusammenschließen: Ohne ›Verbindendes‹ kann es nichts ›Getrenntes‹ geben.

Die (kontrastierende) Wirkung, deren Zustandekommen die Annahme eines ›Tonfeldes‹ rechtfertigt, setzt zwar die Existenz der entsprechenden Töne voraus. Allerdings handelt es sich dabei nicht um ein hinreichendes Kriterium. Dies sei an einem kurzen Beispiel erläutert: In den Eröffnungstakten des ersten Satzes aus Bachs *Konzert für zwei Violinen* in d-Moll (BWV 1043) erscheinen zunächst die Tonika-Töne *d-f-a*, danach der Leitton *cis* und schließlich der Ton *fis* als Terz der Zwischendominante zu G-Dur in exponierter Weise. Dieser G-Dur-Akkord wird auf der nächsten schweren Zählzeit in einen Dv, also einen ganzverminderten Septakkord über *cis*, umgeformt. In der Violinstimme erklingt hier auffällig der Ton *b*.

Obwohl sämtliche Töne eines ›Konstrukts IIb‹ an prominenter Stelle vorhanden sind, würde man nicht von diesem ›Tonfeld‹ sprechen, weil der typische ›Konstrukt-Effekt‹ ausbleibt. Dieser bleibt aus, weil die Töne *cis*, *fis* und *b* aus jeweils unabhängig voneinander existierenden tonalen Gründen erscheinen und sich nicht miteinander zu einem Klang verbinden, der als Ganzes zur Tonika d-Moll kontrastiert. Diese Passage ließe sich aus einer schenkerianischen Perspektive effizienter als übergeordneter chromatisierter Oktavzug der latent mehrstimmigen Melodielinie erklären.

Beispiel 4: Johann Sebastian Bach, Violinkonzert d-Moll BWV 1043, Beginn: vermeintliche Konstrukt-Töne (eingekastelt) und chromatischer Oktavzug (Balken)

So bleibt zu untersuchen, an welchen Stellen in Schuberts Lied sich intervallische Spuren des ›Konstrukts‹ finden (und zwar unter den Bedingungen einer traditionellen diatonischen Tonart) und ob sich dort tatsächlich die für ein ›Konstrukt‹ charakteristischen Wirkungen einstellen. Weiterhin soll gezeigt werden, wie man diese ›Spuren‹ unter tonalen Bedingungen überhaupt erkennen bzw. die Bedingungen für ihre Wirkungen rekonstruieren kann.

Analogien durch Charakterähnlichkeit

4
Ich un - glück - sel' - ger At - las, ich un - glück - sel' - ger

8
At - las! ei - ne Welt, die gan - ze Welt der Schmer - zen muß ich

Beispiel 5: Franz Schubert, *Der Atlas*, T. 1–11

Der erste klangliche Attraktionspunkt des Liedes ist der übermäßige Dreiklang *fis-b-d* in Takt 2. Traditionell kann er – eingebettet zwischen zwei g-Moll-Akkorde – als die etwas ausgefallener Version des Quintsextakkordes der V. Stufe betrachtet werden, als der er in Takt 6 tatsächlich erscheint (Beispiel 6). Andererseits ist die Wirkung des übermäßigen Dreiklangs für den ersten Liedteil deutlich prägender als diejenige des einfachen Dominantseptakkordes, so dass – von dieser Perspektive aus betrachtet – der Quintsextakkord als die ›abgemilderte‹ Version des übermäßigen Dreiklangs wahrgenommen wird. Die signifikante Version des Anfangs – nicht aber die ›harmlose‹ danach – ist aus einem viertönigen Ausschnitt des ›Konstrukts Ib‹ gebildet. Die tiefe Lage, das Forte, die punktierten Rhythmen mit dem zusätzlichen Basston *b*, durch den ein verminderter Quartsprung entsteht, und das Tremolo der Begleitung tragen zusätzlich zum düsteren Eindruck des Anfangsteils bei. Innerhalb des hintergründigen ›Konstrukts‹ bildet die Dunkelheit des g-Moll-Akkordes die eine Hälfte der Kontrastkonstellation, die im weiteren Verlauf durch eine auffallend ›helle‹ Hälfte ergänzt wird.⁸

8 Hier soll nicht der Versuch unternommen werden, den Kompositionsprozess zu rekonstruieren, sondern zu beschreiben, mit welcher Deutlichkeit Schubert die jeweiligen Teile mit eigenen Charakteren versieht, die dann miteinander in Wechselwirkung treten können.



Beispiel 6: Franz Schubert, *Der Atlas*, Takte 1–3 und 5–7: Reduktion

Der Schlussteil des Liedes (ab T. 40) erscheint als Variante des Eröffnungsteils. Manche Details werden metrisch und melodisch leicht verändert, der Grundgestus und vor allem die Tonart g-Moll jedoch bleiben erhalten. Auf diesen Formteil wird an späterer Stelle eingegangen. Hier sei vorausschauend angemerkt, dass die Verlagerung des tonalen Zentrums von g-Moll nach H-Dur bis zum Wiedereintritt von g-Moll in der letzten Strophe »rückgängig« gemacht werden muss. Betrachten wir den H-Dur-Teil ab Takt 22:

Beispiel 7: Franz Schubert, *Der Atlas*, Eröffnung des H-Dur-Abschnitts

Zu Beginn beschreibt die Bassstimme – wenn man den Ton *dis* auf der zweiten Zählzeit vorläufig als Ton einer Mittelstimme ignoriert – die Bewegung *h-ais-h*. Triolisch nachschlagend erklingt in der rechten Hand allein ein repetierter H-Dur-Dreiklang. Die Kombination der Außenstimmen hinterlässt einen Eindruck der Ungewissheit: Mit dem traditionellen Begriff der Wechsellnote würde der auffällige Klang des Tons *ais* nicht aus-

reichend erklärt. Um – wiederum im traditionellen Sinne – als substantieller Basston aufgefasst zu werden, müsste er harmonisiert werden. In dieser klanglichen Hinsicht ist der Beginn des Mittelteils ähnlich unorthodox wie derjenige des Anfangs. Diese Gemeinsamkeit erlaubt es, die beiden Anfänge und damit die Darstellung der Tonika g-Moll und der Tonika H-Dur aufeinander zu beziehen. Erneut bilden die beteiligten Töne zu Beginn des Mittelteils (die Töne des H-Dur-Dreiklangs sowie der Leitton *ais*) wie diejenigen des Liedanfangs einen viertönigen Ausschnitt des ›Konstrukts Ib‹:



Beispiel 8: Franz Schubert, *Der Atlas*,
Eröffnung des H-Dur-Abschnitts: Reduktion

In den Takten 24 und 25 bilden die lokale Tonika H-Dur und die lokale Dominante Fis-Dur den harmonischen Rahmen der Phrase. Vermittelt werden die beiden Klänge durch die fallende Basslinie *h-ais-gis-fis*, die als absteigendes Tetrachord eine traditionelle Progression darstellt. Außer den leitereigenen Tönen erscheint allerdings der Ton *g* (zwischen den Tönen *gis* und *fis*). Traditionell ließe sich der Einschub entweder als lokale Chromatisierung des diatonischen Modells interpretieren, die das Ende des Tetrachords in eine Art ›phrygische Wendung‹ verwandelt, oder als Vorhaltsbildung. Allerdings fällt die klangliche Prominenz dieses Tones *g* auf: Er steht metrisch auf Zählzeit eins, wird im Gegensatz zu den anderen Tönen der Linie zweimal angeschlagen und stützt die erste harmonische Bewegung innerhalb des H-Dur-Teils. Er ist sogar so auffällig, dass der Auflösungsklang Fis-Dur, obwohl er das eigentliche Ziel der fallenden Linie darstellt, klanglich in dessen Schatten zu stehen scheint. Auch hier kollidieren die ›traditionelle‹ und die ›moderne‹ Auffassung vom ›logisch Ersten‹ miteinander: Traditionell gesehen bildet das Tetrachord das fundierende Prinzip und der Ton *g* die Abweichung, aus der Perspektive der Tonfelder jedoch bildet der Ton *g* das primär Gegebene, das Tetrachord das Nachgeordnete. Das Tetrachord wird demnach eingerichtet, damit der Ton *g* in einem H-Dur-Kontext erscheinen und so auf den durch das ›Konstrukt‹ gegebenen g-Moll-Akkord verweisen kann.



Beispiel 9: Franz Schubert, *Der Atlas*, a) Weiterführung der H-Dur-Passage
und b) Variante in der Wiederholung: Reduktionen

Die Takte 28 und 29 bilden eine Variante der Takte 24 und 25: Die Bassführung ist identisch, allerdings erklingt in Takt 28 (dort in der rechten Hand auf der dritten Zählzeit) über dem Basston *gis* ein *gis*-Moll-Dreiklang. Zwischen erster und dritter Zählzeit vermittelt ein Durchgangston *fisis*, der seinerseits kurzzeitig einen übermäßigen Dreiklang in der rechten Hand über dem Basston *ais* entstehen lässt (*dis-fisis*[bzw. *g*]-*h*). Obwohl das viertönige Klanggebilde satztechnisch als Koinzidenz aus Stimmführungsvorgängen

erklärbar ist, wirkt der vorüberhuschende übermäßige Klang wie eine kurze Rückblende zum dominierenden übermäßigen Klang des Anfangsteils. Es überrascht kaum, dass die vier Töne erneut Bestandteile des ›Konstrukts Ib‹ sind.



Beispiel 10: Franz Schubert, *Der Atlas*, g-Moll- und H-Dur-Teil:
analoge Bassbewegungen

Zusammenfassend fördert der Vergleich der g-Moll- mit der H-Dur-Passage folgende Analogien zu Tage:

1. In beiden Passagen gibt es analoge Bewegungen der Bassstimme: im ersten Abschnitt *g-b-fis-d*, im zweiten Abschnitt *h-dis-ais-fis*. Die Töne *b* und *dis* werden als Töne aus der Mittelstimme zusätzlich zur analogen Motivbildung herangezogen (Beispiel 10). Alle diese Töne sind am ›Konstrukt‹ beteiligt.
2. Die Leittöne *fis* bzw. *ais* werden in beiden Fällen insofern unorthodox harmonisiert, als sie gleichzeitig mit der jeweiligen Tonika erklingen.
3. Der Halbtonschritt *g-fis* spielt in beiden Passagen eine herausragende Rolle, obwohl die harmonischen und melodischen Verhältnisse jeweils andere sind.
4. Die übermäßigen Dreiklänge in Takt 2 und Takt 28 ergänzen sich zu einem ›Konstrukt Ib‹. Sie lassen sich aufeinander beziehen, weil sie in ihrer Strophe jeweils auf ähnliche Weise die herrschende Tonart klanglich ›dunkel‹ einfärben.

Das ›Konstrukt Ib‹ wirkt also über die Tonika-Dreiklänge hinaus in der konkreten Melodie- und Harmoniebildung, so dass vor diesem Hintergrund die Klangwirkungen der unterschiedlichen Stellen aufeinander bezogen werden können. Der aus dem Konstrukt hervorgehende charakteristische Klang erscheint unabhängig von der lokal herrschenden Tonart, jedoch – ihr gewissermaßen ›trotzend‹ – in sie eingebettet. Er tritt als isoliertes Phänomen immer wieder auf und kann sich auf diese Weise sogar gegen die Relationalität der Tonarten durchsetzen, d. h. Bezüge herstellen, die traditionell auf Grund der großen harmonischen Entfernung der Tonarten gar nicht möglich wären.

Versuch einer Schichtenanalyse

Wenn ›Konstrukt Ib‹ tatsächlich das Grundgerüst des Liedes bildet und sich darüber hinaus in weiteren Details nachweisen lässt, so muss es möglich sein, dies in einer an Heinrich Schenkers Theorie angelehnten Schichtenanalyse zu zeigen. Dieser Versuch soll im Folgenden unternommen werden. Dabei wird ›Konstrukt Ib‹ als ›Hintergrund‹ des Liedes angenommen. Auf der nächsten Schicht wird gezeigt, wie ›Konstrukt Ib‹ konkret artikuliert wird.

Aus den bisherigen Beobachtungen lässt sich schließen, dass einzelne Töne des ›Konstrukts Ib‹ selbst unterschiedliche Funktionen übernehmen können: Manche werden derart in Anspruch genommen, dass sie zur Ausbildung einer ›traditionellen Tonart‹ beitragen, andere sind für die Destabilisierung dieser vermeintlichen Tonarten verantwortlich.

Sowohl in den Rahmenteilten als auch im Mittelteil ist die Bewegung *g-fis* für einige Auffälligkeiten verantwortlich: Jeweils einer der beiden Töne ist an der Darstellung der herrschenden Tonart beteiligt, der andere destabilisiert diese oder wird klanglich besonders auffällig artikuliert. Somit wäre trotz der unterschiedlichen Inanspruchnahme diese Bewegung *g-fis* das verbindende Element beider Teile. Die restlichen vier Töne des ›Konstrukts‹ dienen nun vornehmlich der Ausbildung der Tonarten: Durch die Teilung in zwei große Terzen *b-d* und *h-dis* bilden sie im Verbund mit dem Ton *g* bzw. *fis* die beiden ›traditionellen Tonarten‹ g-Moll und H-Dur aus. Als Konsequenz ergibt sich etwas Verblüffendes: Auf dieser Ebene bestehen beide Teile nicht nur aus dem jeweils zu Grunde liegenden Dreiklang, wie Polth es angenommen hatte, sondern genau genommen zusätzlich aus einem vierten Ton des ›Konstrukts Ib‹, der für die jeweiligen Attraktionspunkte verantwortlich ist:



Beispiel 11: Franz Schubert, *Der Atlas*: Verteilung des ›Konstrukts Ib‹ auf den ›Hintergrund‹ (g-Moll-Rahmenteil und H-Dur-Mittelteil)

In Beispiel 11 symbolisieren die Notenwerte die Funktionen der Töne: Mit Viertelnoten wird die in beiden Teilen erscheinende Bewegung *g-fis* gekennzeichnet, während die ganzen Noten auf die großen Terzen verweisen, an denen die ›traditionellen Tonarten‹ festzumachen sind. Die Abstände sind so gewählt, dass man wichtige Strukturierungen erkennen kann: Im ersten Teil markiert die Bewegung *g-fis* den Beginn, im zweiten Teil das Ende. Daran zeigt sich Grundsätzliches für die weitere Ausführung der Teile: Im g-Moll-Teil sind der Tonika-Dreiklang sowie der übermäßige Dreiklang angelegt, im H-Dur-Teil definiert die große Terz *h-dis* die neue lokale Tonika, während die Bewegung *g-fis* am Ende die von *h* aus fallende Basslinie bereits erahnen lässt.

Um die ›traditionellen Grundtöne‹ *g* und *h* der beiden Teile in eine enge Beziehung zu setzen, wird die Bassstimme im H-Dur-Teil motivisch analog zum g-Moll-Teil gebildet. In Beispiel 12 ist der charakteristische, unorthodox harmonisierte Leitton jeweils in beiden Passagen durch einen Bogen mit dem Grundton verbunden. Da der Ton *a*is durch eine Analogiebildung (ein Verfahren aus dem ›Mittelgrund‹) entsteht, wird er mit einer nach oben gehaltenen Viertelnote dargestellt (mit diesem Ton *a*is erscheint übrigens zum ersten Mal ein Ton des ›Konstrukts Ib‹ in enharmonisch verwechselter Bedeutung).

In Beispiel 12 enthält der H-Dur-Mittelteil fünf Töne des hintergründigen ›Konstrukts Ib‹. Auch bei weitergehender Betrachtung der g-Moll-Rahmenteilte lässt sich eine Erweiterung des ›Konstrukts Ib‹ um einen fünften Ton beobachten (Beispiel 13).



Beispiel 12: Franz Schubert, *Der Atlas*, Rahmenteile und Mittelteil: Erweiterung durch motivische Analogiebildung

8
At - las! ei - ne Welt, die gan - ze Welt der Schmer - zen muß ich

12
tra - gen, die gan - ze Welt muß ich tra - gen, ich

Beispiel 13: Franz Schubert, *Der Atlas*, »Nachsatz« des g-Moll-Anfangsteils

In der noch nicht erwähnten Weiterführung des g-Moll-Teils ab Takt 10 eröffnet der Ton *es* innerhalb der Strophe eine Art Nachsatz, der von der Pendelharmonik der ersten neun Takte gestisch deutlich unterschieden ist. Die Melodieführung in Bass- und Singstimme führt nacheinander zwei VI-II-V-I-Bewegungen aus (Takte 10–12 und 12–14; in der ersten Taktgruppe zum Teil linear ausgefüllt). Diese könnte man traditionell als Ausschnitte einer Quintfallsequenz interpretieren. Aufhorchen lässt der emphatische Ton *es*, mit dem die Phrase (und zugleich eine neue Geste) beginnt. Strukturell ersetzt der Ton *es* erstmals den bis dahin durchgängig zu hörenden Quintton *d* des g-Moll-Dreiklangs. Diese Ersetzung kann aus schenkerianischer Perspektive als »obere Nebennote« interpretiert werden, aus Simonscher Sicht jedoch erweitert der Ton den Mittelgrund auch des g-Moll-Teils auf fünf Töne des »Konstrukts Ib«. Das Erscheinen der Tonqualität *es* lässt sich demnach als Antizipation des Tons *dis* aus dem H-Dur-Teil auffassen, analog zu den Tönen *b* und *aïs*. Anknüpfend an Beispiel 11 (Verteilung des »Konstrukts Ib« auf den »Hintergrund«) zeigt Beispiel 14 den auf fünf Töne erweiterten »Mittelgrund« des g-Moll-Teils (wobei die jeweils neuen fünften Töne der beiden Formteile – *es* und *aïs* – in enharmonisch verwechselter Form bereits im Hintergrund vorkamen – allerdings jeder Ton im jeweils anderen Formteil).



Beispiel 14: Franz Schubert, *Der Atlas*, g-Moll-Teil:
›Mittelgrund‹ (zu lesen mit Beispiel 12, 2. Takt)

Zwischen den tonartlich stabilen Takten des ersten und mittleren Formteils vermittelt ein überleitender Teil (Takte 17–21).

15

ich tra - ge Un - er - träg - li - ches, und bre - chen will mir das Herz im

cresc.

19

Lei - - - be.

Beispiel 15: Franz Schubert, *Der Atlas*, Überleitungspassage zwischen g-Moll- und H-Dur-Teil

Hier erweist sich die Annahme, dass die beiden großen Terzen *b-d* und *h-dis* den ›Hintergrund‹ der jeweiligen Teile bestimmen, als besonders tragfähig. Der Übergang lässt sich nämlich als Verschiebung der großen Terz *b-d* zur großen Terz *h-dis* interpretieren. Diese Verschiebung geschieht nicht in einem Zug, sondern wird in zwei sukzessive Teilbewegungen zerlegt: Die Teilbewegung *b-h* ereignet sich zu Beginn, die Bewegung *d-dis* am Ende der Überleitung (dargestellt durch jeweils eine Pfeillinie).



Beispiel 16: Franz Schubert, *Der Atlas*, Überleitungspassage: Reduktion

Zur ersten Verschiebung *b-h*: Der Schritt *b-h* findet innerhalb einer enharmonischen Modulation statt (über einen ganzverminderten Septakkord). Die Modulation ist nicht Selbstzweck, sondern dient dazu, eine Tonfeld-Operation in einen traditionell verständ-

lichen Vorgang einzubetten. Der neue Grundton *h* tritt bereits in Takt 17 im Klavier ein. Satztechnisch wird er als Teil einer Sopranklausel behandelt, die sich über die gesamte Taktgruppe erstreckt und in Takt 20 endet (dort in einer Kadenz nach *h*-Moll). Die Darstellung als Sopranklausel ist eine weitere Möglichkeit, um eine Halbtonbewegung aus dem ›Konstrukt‹ in einen tonalen Zusammenhang zu stellen. An diesem Beispiel vollzieht sich am sichtbarsten der Funktionswandel der Tonqualität *b/a* vom Terzton in *g*-Moll zum Leitton in *h*-Moll bzw. *H*-Dur.

Zur zweiten Verschiebung *d-dis*: Die zweite Verschiebung wird durch ›Aufhellung‹ von *h*-Moll (T. 20) zu *H*-Dur (T. 22) vollzogen. Auch hierfür gibt es ein traditionelles Vorbild: Der Gebrauch der ›Variant‹-Tonart ist ein gängiges Mittel der Kontrastbildung bzw. ›Umbeleuchtung‹. Heinrich Schenker spräche hier von einer ›Mischung‹. Die Begriffe ›Variante‹ oder ›Mischung‹ verfehlen jedoch die massive Wirkung, die dem *H*-Dur-Akkord im Anschluss an die *h*-Moll-Kadenz zu eigen ist.⁹ Besser erklärt wäre der Effekt durch die Annahme, dass an dieser Stelle das hintergründige ›Konstrukt *lb*‹ vervollständigt wird.

Der besondere Charakter des Variant-Dreiklangs, den man als morbid oder abgründig empfinden mag, lässt an Schuberts Lied *Ihr Bild* (ebenfalls aus dem *Schwanengesang*) denken, in dem auf eine Unisono-Eröffnung in *b*-Moll ein Akkordsatz in *B*-Dur folgt.¹⁰ Auch hier erscheint der Variantklang *B*-Dur mit befremdlicher Schönheit. Bernhard Haas hat die im Unisono geführte Anfangspassage als Darstellung von fünf Tönen eines ›Konstrukts‹ analysiert. Der sechste, noch fehlende Ton erscheint als Basston des ersten (*Dur*-) Akkords.¹¹

Details zu Übergängen und Reprise

Bislang konnten viele Details des Tonsatzes durch die Inanspruchnahme des ›Konstrukts‹ auf verschiedenen Schichten erklärt werden. Im Folgenden werden Beobachtungen beschrieben, die sich nicht unmittelbar auf das ›Konstrukt‹ beziehen lassen, aber wichtige Verfahren zur Bildung von Übergängen darstellen. Dabei geht es insbesondere um drei Passagen:

1. die ›enharmonische Modulation‹ von *g*-Moll nach *h*-Moll im Übergang vom Anfangs- zum Mittelteil,
2. den ›Rückweg‹ nach *g*-Moll im Übergang zum Schlussteil und
3. die Veränderungen innerhalb des Schlussteils im Vergleich zum Anfangsteil.

9 Dieses bestimmte *H*-Dur klingt grell und besitzt durch die Triolenrhythmik im Vergleich zum Teil zuvor einen schwankenden Charakter. Es scheint kein reales, sondern ein morbides *Dur* zu sein.

10 Vgl. Haas 2004, 70 ff.

11 Eine Subtilität stellt bei Haas die Beobachtung bzw. Interpretation dar, nach der der Ton *des* als einer der fünf hintergründigen Konstrukt-Töne im ersten Teil des Liedes noch fehlt. Er erscheint erst vor Beginn des Schlussabschnitts. Streng genommen ergänzt der Basston *d* erst dort das ›Konstrukt *lb*‹ als ›sechster‹ Ton (2004, 71).

1. ›Funktionaler‹ Übergang in Takt 18: Innerhalb der Überleitung von g-Moll nach (zunächst) h-Moll bewegen sich Gesangsstimme und Bass in einer Halbton-Ganzton-Skala (Beispiel 15). Die Skala ist eine Darstellungsform des Tonfeldes ›Funktion‹¹² (eine andere Darstellungsform wäre eine Folge von Dur- und Molldreiklängen im Kleinterzzirkel).



Beispiel 17: Darstellungsformen des ›Tonfelds‹ ›Funktion‹ (hier ›Tonika‹)

Für ein Musikstück gibt es in Abhängigkeit von seinem ›Grundton‹ ein eigenes ›Tonika-Tonfeld‹. In *Der Atlas* ist der Ton g der ›Grundton‹ und folglich g-Moll ein Ausschnitt aus der ›Tonika‹. H-Dur bzw. h-moll bilden somit einen Ausschnitt aus der ›Dominante‹, da H-Dur in einer Kleinterzbeziehung zur ›traditionellen‹ Dominante D-Dur steht. Mit Hilfe der Tonfeld-Theorie lässt sich die Überleitung zu h-Moll bzw. H-Dur dahingehend interpretieren, dass die lokal wirksame Grundtonart von einem ›tonikalen‹ in ein ›dominantisches‹ ›Tonfeld‹ überführt wird. H-Dur fungiert demnach als die ›Dominant-Tonart‹ des Stückes, die ›äquivalent‹ zur ›eigentlichen‹ Dominant-Tonart D-Dur ist.¹³

Der Klang des ganzverminderten Septakkords wird in Takt 18 (ausgehend von g-Moll) zunächst als Dv von E-Dur (mit den Tönen *gis-h-d-f*) und später von Cis-Dur (mit den Tönen *eis-gis-h-d*) notiert. Die Tonarten G/g, E/e und Cis/cis gehören demselben ›tonikalen Tonfeld‹ an und sind ›äquivalent‹. Darüber hinaus sind die Töne *gis-h-d-f* einerseits ausschließlich die ›Quintttöne‹ des ›Tonika-Tonfeldes‹ und andererseits gleichzeitig die ›Grundtöne‹ des ›Dominant-Tonfeldes‹. Um nun das quinhöhere, ›dominantische Tonfeld‹ als lokale Tonika zu etablieren, wird dieser ganzverminderte Septakkord als ein ›prädominantischer‹ Klang¹⁴ (in diesem Fall ein DDv) aufgefasst und entsprechend aufgelöst: über Fis-Dur mit Quartvorhalt nach h-Moll. Die ›enharmonische Modulation‹ ermöglicht also in ›funktionaler‹ Hinsicht den Wechsel aus der ›Tonika‹ in die ›Dominante‹, die vorherigen ›Quintttöne‹ werden zu ›Grundtönen‹.



Beispiel 18: Franz Schubert, *Der Atlas*, Überleitung: Reduktion

- 12 Die Eigenschaften dieses Tonfeldes werden in anderen Artikeln dieses Bandes sowie bei Haas 2004 und Polth 2006 ausführlich erklärt.
- 13 Ein ähnliches Verfahren findet sich im ersten Satz aus Beethovens ›Waldstein-Sonate‹ in C-Dur. Der Seitensatz der Exposition steht dann in E-Dur und damit ebenfalls in einer Kleinterzbeziehung zur eigentlichen Dominante G-Dur.
- 14 Cadwallader/Gagné 2007, 47.

2. ›Funktionaler‹ Rückweg: Die Annahme, dass der Mittelteil die ›Dominante‹ des Stücks darstellt, wird durch die Analyse der Rückführungspassage nach g-Moll erhartet.

29
end - - lich - - glück - lich, o - der un - end - - lich

32
e - lend, un - end - lich e - lend, stol - zes

36
Herz, und jet - zo bist du e - - lend. Ich

Beispiel 19: Franz Schubert, *Der Atlas*, e-Moll-Passage und Rückführung nach g-Moll

Der Rückweg folgt zunächst einem traditionellen Muster: Das Ende der H-Dur-Fläche wird durch den Basston a dominantisiert (in der konkreten Darstellung wieder als ganzverminderter Septakkord) und in eine e-Moll-Passage überführt – ein Gang von der V. zur I. Stufe. Vermittelt wird dieser Gang erneut durch ein fallendes Tetrachord *a-g-fis-e* (T. 31f.).¹⁵

Während die ›Re-Dominantisierung‹ des H-Dur-Akkordes an traditionelle Rückleitungen erinnert, tut dies der Übergang von e-Moll nach g-Moll nicht. Das strukturelle Ziel dieses Übergangs bildet die Umkehr der Bewegungen *b-h* und *d-dis*. Diese Umkehr geschieht durch ›indirekte Chromatik‹: Die diatonisch aufsteigende Terzbewegung *e-fis-g* in der Bassstimme (Takte 34f.) führt in einen e-Moll-Sextakkord. Im Übergang zu Takt

15 e-Moll bietet eine weitere Möglichkeit, die Töne *g* und *fis* in einen tonalen Zusammenhang einzubetten (auch hier ist der Akkord mit dem Basston *fis* als Terz-Quart-Akkord der auffälligste Klang).

36 wird diese Bewegung vom Ton *g* aus sequenziert (*g-a-b*), wobei die Singstimme in großen Dezimparallelen gekoppelt verläuft. Mit dem Erreichen von Takt 36 ›kippt‹ der Tonsatz überraschend nach *g-Moll*, da im Bass nun nicht der Ton *h*, sondern der Ton *b* erscheint. Durch die Parallelführung in großen Dezimen erscheint in der Singstimme der Ton *d* anstelle des zuvor in *e-Moll* präsenten Leittons *dis*. Der Wechsel von *e-Moll* zu *g-Moll* ist somit ein ›äquivalenter‹ Schritt.



Beispiel 20: Franz Schubert, *Der Atlas*, Übergang von *e-Moll* zu *g-Moll*: Reduktion

Der ›funktionale‹ Übergang von *e-Moll* nach *g-Moll* wirkt – ähnlich wie der Übergang von *g-Moll* nach *h-Moll* – weniger vertraut als derjenige von *H-Dur* nach *e-Moll*. Auffällig ist, dass sich die ›funktionalen‹ Übergänge genau dort ereignen, wo im Text des Gedichts die Schnittstellen zwischen ›Realität‹ und ›Erinnerung‹ liegen. Schubert vermittelt zwischen der *H-Dur*-Passage (›glücklich sein‹) und der *e-Moll*-Passage (›unendlich elend‹) traditionell, um anschließend die ›Realität‹ durch einen harten, nicht traditionellen Schnitt hervorbrechen zu lassen.

3. Schlussteil (Beispiel 21): Der auffälligste Takt im Schlussabschnitt ist Takt 50 am Ende der Strophe mit dem Spitzenton *as*. Nicht nur wegen des Spitzentons, sondern auch gestisch bildet Takt 50 den Höhepunkt des Liedes. Der Ton *as* gehört allerdings nicht zu ›Konstrukt Ib‹ und muss infolge dessen auf andere Weise erklärt werden.

Entgegen mancher traditionellen Deutungsgewohnheit wird die Funktion eines ›reprise‹artigen Schlussteils von Simon¹⁶ nicht als Wiederaufgreifen und Bestätigen der Grundtonart bestimmt; denn mit dem Ende des Mittelteils sind alle strukturell wesentlichen Ereignisse erklingen. Der Schlussteil dient vielmehr dazu, die ins Spiel gebrachten Elemente nach und nach zu »eliminieren«. »Die Elimination dient häufig zur Erzielung von Schlußwirkungen.«¹⁷ In diese Deutung fügt sich die Beobachtung, dass die letzte Strophe deutlich ›glatter‹ und viel weniger ›schroff‹ erscheint als die erste: Neben der metrischen Vertauschung von schwerem und leichtem Takt (in Takt 40 beginnt die Singstimme über einer dominantischen Harmonie im Gegensatz zur Anfangspassage, wo die Melodie bei ihrem Eintritt tonikal gestützt wird) wird der Singstimme – zum ersten Mal im *g-Moll*-Teil überhaupt – eine eigene Melodielinie verliehen. Auch haben die metrisch sperrigen Takte 9 und 17 keine Entsprechung im Schlussteil. Den vermeintlichen Höhepunkt bildet nun eine Verbindung auf engstem Raum des Tons *g* mit seinen umgebenden Halbtönen,

16 Vgl. Haas 2004, 70–81 (Analyse von *Ihr Bild*).

17 Haas 2004, 35.

39
lend. Ich un - glück - sel' - ger At - las, ich un - glück - sel' - ger

43
At - las! die gan - ze Welt der Schmer - zen muß ich tra - gen, die gan - ze

47
Welt muß ich tra - gen, die gan - ze Welt der Schmer - zen muß ich tra -

52
gen!

Beispiel 21: Franz Schubert, *Der Atlas*, Schlussteil

die jeweils für ein ›Tonfeld‹ stehen: *g-fis* für das ›Konstrukt‹ und *g-as* für die ›Funktion‹. Sie haben in beiden Überleitungspassagen – weg von *g-Moll* und zurück zu *g-Moll* – eine wichtige Rolle gespielt. Die Bewegung *g-as* ersetzt überdies die Bewegung *g-gis*, mit der die Überleitung im Übergang von Takt 16 zu Takt 17 begann. Am Ende des Liedes findet auch der Ton *as* seinen Weg zurück zu seinem Ausgangston *g*. Diese Passage stellt somit von ihrem Verlauf und ihrer Zuspitzung her einen Höhepunkt, strukturell aber einen Abbau dar, was sich auch daran zeigt, dass das Lied unmittelbar danach endet (ohne traditionelle Schlusswendung, lediglich mit einem Oktavsprung in der Singstimme).

Fazit und Ausblick

Die Analyse hat gezeigt, dass die Annahme Michael Polths, das ›Konstrukt Ib‹ bilde im Lied *Der Atlas* den ›Hintergrund‹ des Ganzen, plausibel ist. Herausgearbeitet wurde die Bedeutung des ›Konstrukts‹ für die Tonartendisposition, für die Gestaltung der Eckpunkte der Überleitung und für die Details der Motiv- und Melodiebildung. Dabei wurde erkennbar, wie sich das Wirken des ›Konstrukts‹ an den entsprechenden Stellen des Liedes in auffälligen Klangcharakteren manifestiert, die unabhängig von den herrschenden lokalen Tonarten hervortreten. Mittelgründig wurde das Verhältnis zwischen den Tonarten g-Moll/e-Moll und h-Moll/H-Dur auch durch ›Funktionen‹ bestimmt.

Bislang noch nicht angesprochen wurde der für dieses Lied charakteristische Kontrast zwischen Verharren und Bewegung. Sämtliche Taktgruppen, die eine Tonart festhalten, sind auffällig statisch angelegt. In den ›modulierenden‹ Passagen hingegen scheinen sich die Vorgänge (vor allem der tonalen Destabilisierung) zu überschlagen. Diese vermeintliche Unausgewogenheit lässt sich als zusätzlicher Hinweis verstehen, dass nicht mehr – im Schenkerschen Sinne – die Darstellung einer einzigen Tonart, sondern die Gegenüberstellung unterschiedlicher (flächig auskomponierter) Tonika-Bereiche das leitende tonale Prinzip des Liedes darstellt.¹⁸

Es wird eine Aufgabe des zukünftigen musiktheoretischen Diskurses sein, die Vielfalt der Erscheinungen von ›Tonfeldern‹ zu erschließen und auf geeignete Begriffe zu bringen. Die Beobachtungen zu Schuberts *Der Atlas* sind hierzu ein erster Anfang.

Literatur

- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Polth, Michael (2006), »Tonalität der Tonfelder – Anmerkungen zu Bernhard Haas (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel«, *ZGMTH* 3/1, 167–178.
- Cohn, Richard (2004), »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«, *Journal of the American Musicological Society* 57/2, 285–323.
- Cadwallader, Allen / David Gagné (2007), *Analysis of Tonal Music – A Schenkerian Approach*, New York: Oxford University Press.

18 Dass mit dem beschriebenen Verfahren die Hierarchie der Tonarten noch nicht aufgehoben wird, erkennt man daran, dass das Lied nach dem H-Dur-Teil den Weg zurück zu g-Moll findet.

Zu zwei Bartók-Analysen von Albert Simon

Bernhard Haas

ABSTRACT: Dem ungarischen Dirigenten Albert Simon war es als Musiktheoretiker darum zu tun, zu zeigen, warum und in welcher Weise die Musik Bartóks ›stimmt‹, obwohl sie sich weder der traditionellen Tonalität noch etwa Schönbergs Zwölftontechnik bedient. Zu diesem Zweck entwickelte Simon seine Theorie der Tonfelder. Zwei Kompositionen aus dem Mikrokosmos *Staccato* und *Geteilte Arpeggien* werden analysiert, indem ihre Teile aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden. So lassen sich diese Kompositionen als ein Spiel von Eindeutigkeit und sehr präzise angelegter Mehrdeutigkeit lesen. Hierauf aufbauend wird versucht zu rekonstruieren, welche Tonfelder je die Einheit dieser Stücke herstellen (›Einheit‹ etwa im Sinne des Schenkerischen Ursatzes in der älteren Musik verstanden). In dieser Konstruktion offenbart sich Bartóks Definition des Verhältnisses der virtuell unendlichen Quintenreihe zur Zwölfstufigkeit sowie seine Stellung zum Verhältnis von lokalisierten zu nicht lokalisierten Tonfeldern.

Im Folgenden soll an zwei Kompositionen von Béla Bartók gezeigt werden, wie allgemeine Strukturen von Tönen bis in die feinsten Einzelheiten einer Komposition fortwirken und diese Einzelheiten bestimmen können. Die ›allgemeinen Strukturen von Tönen‹, um die es hier gehen soll, sind die beiden Tonfelder des Ganzen (einer Komposition).¹ Diese erlauben einen unmittelbaren Zugriff aufs Werk als Ganzes; zugleich werden aus ihnen heraus viele Einzelheiten der Ausführung verständlich.² Um diese These durchführen zu können, werden hier zuerst zwei Bartók-Analysen von Albert Simon in Auszügen vorgestellt. Die Analysen beziehen sich auf *Staccato* und *Geteilte Arpeggien*, Nr. 124 und 143 aus dem Mikrokosmos. Sie werden in der Paul Sacher Stiftung, Sammlung Paul Sacher in Basel im Magazin unter der Signatur PSS 76–142 aufbewahrt.³ Die Analysen wurden im April 1985 von Paul Sacher der Stiftung übergeben⁴, stellen also Simons Theorie auf dem Stand der ersten Hälfte der achtziger Jahre dar. Ich danke Herrn Dr. Felix Meyer, dem Direktor der Paul Sacher Stiftung, sehr herzlich dafür, dass sie mir diese Analysen zugänglich gemacht haben.

1 Zu diesem Begriff vgl. Haas 2004, 37–41, 46, 48, 62, 65.

2 Dieser Begriff erinnert daher ein wenig an den ›Ursatz‹, den Heinrich Schenker in Hinblick auf ältere Musik ausgearbeitet hat.

3 Dort liegt außerdem eine Umschrift von mir mit zahlreichen erläuternden Fußnoten. – Unter der Signatur PSS 76–141 befindet sich ein weiteres Typoskript von Albert Simon: *Die Eigentümlichkeiten der Bartókschen Musik anhand seines Werkes: Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*.

4 Es ist unbekannt, wie viel Zeit zwischen der Herstellung der Analyse und ihrer Übergabe an die Paul Sacher Stiftung verstrichen ist.

Die Texte von Albert Simon erwiesen sich als zum Teil nicht ganz leicht verständlich. Zu der Schwierigkeit, die in Simons oft eigenwilligem deutschen Sprachgebrauch liegt, kam die andere hinzu, dass oft erst durch genaues Durchdenken zu ermitteln war, auf welches Detail der Partitur gerade Bezug genommen wird. Ich habe die Auszüge zurückhaltend redigiert und versucht, die originale Diktion beizubehalten.⁵ Sämtliche Fußnoten zu den Auszügen aus Simons Analysen sind von mir; sie klären einerseits den Bezug auf die jeweiligen Passagen bei Bartók und erläutern andererseits Besonderheiten der Terminologie. Die Beispiele sind nicht von der Hand Albert Simons, sondern von einem bislang nicht identifizierten Schüler oder Mitarbeiter geschrieben. Es war Simons Gepflogenheit, seine oft schwer lesbaren Skizzen abschreiben zu lassen. Zunächst also Auszüge aus zwei Analysen von Albert Simon.

Staccato (Mikrokosmos Nr. 124)

»Eine Analyse beweist einerseits die Anwesenheit der entscheidenden Geschehnisse der Organisation.

Hier spielen [...] die impliziten Hinweise – die Entsprechungen/Zusammenhänge –, also die in welchem Sinne auch immer zusammengehörenden Töne, eine ebenso große Rolle wie die expliziten, offenen Aussagen.⁶ Die verschiedensten Arten von Geschehnissen bilden das sehr starke [...] unsichtbare Netzwerk der Schöpfung.⁷ Diese unauffälligen Erwähnungen, Nachdrücke und Betonungen ermöglichen es, im Ablauf des Werkes die späteren Hinweise und das letztendliche Summieren eines Ganzen zu erfassen.

Hinter einer Idee, [...] hinter einem scheinbaren Einfall, müssen – wie immer bei Bartók – Ordnungsprinzipien liegen.«⁸ –

»Wir finden zwei repetierende Töne: es und a (T. 1–10, 12–19), ein wie eine Periode beginnendes Motiv (T. 4) und seine Umkehrung (T. 12). Diese Beziehung (mit ihren expliziten Wiederholungen des Motivs und seiner Umkehrung in Takt 27–33) wird der Ausgangspunkt zu allen weiteren Entdeckungen im Werk.

5 Trotzdem waren viele Eingriffe und Erläuterungen notwendig. Das Wort ›tonikal‹ beispielsweise verwendet Simon in drei verschiedenen Bedeutungen: Manchmal ist damit irgendeine Funktion gemeint (nicht unbedingt die Tonika), manchmal ist der eine Grundton des Stücks damit angesprochen, manchmal ist die Funktion der Tonika insgesamt gemeint. Hier habe ich manchmal im Text korrigiert und in der Fußnote den Ausdruck des Originals angegeben, manchmal auch den Text belassen und in der Fußnote das jeweils Gemeinte klargestellt.

6 Die Unterscheidung von ›impliziten‹ und ›expliziten‹ musikalischen Phänomenen zieht sich durch den ganzen Text.

7 D. h. der Komposition.

8 Das charakteristische Detail ist ein nur scheinbarer Einfall deswegen, weil es sich als Konsequenz allgemeiner, über die Passage hinaus gültiger Ordnungsprinzipien deuten lässt.



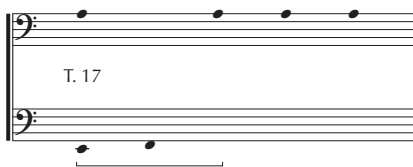
Beispiel 1

Zum repetierenden es erreicht das Anfangsmotiv ein a (T. 4), zur Repetition des a (T. 12) aber ein *dis* (= es).



Beispiel 2

Diese sind maximal explizit. Es fehlt noch ein entsprechendes Umkehrungsmotiv für a.⁹ Im Takt 17 verborgen, taucht es plötzlich-unerwartet aus einem Gebilde anderer Art als Schluss auf.



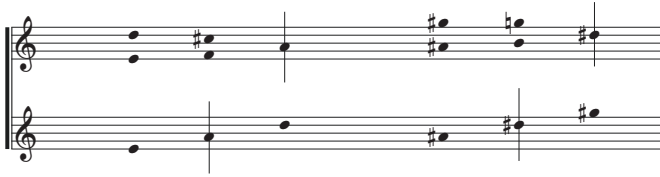
Beispiel 3

NB. Zunächst ist nur die integrierte Anwesenheit der Motive das Ziel unserer Betrachtung.¹⁰ –

9 Zu *ais-h-dis* gehört als Umkehrung *gis-g-es* (beide T. 12), beide enden auf demselben Ton *dis/es*. Es fehlt die auf a endende Umkehrung des Motivs *d-cis-a* (T. 4).

10 D. h. die Anwesenheit einer Gesamtheit von vier aufeinander bezogenen Gestalten des Motivs: *d-cis-a*, *e-f-a*, *ais-h-dis*, *gis-g-es*.

»Wenn wir diese Motive als Aggregatzustände¹¹ betrachten und nach ihren Entsprechungen zusammenfassen, erhalten wir durch die gemeinsamen Töne in der Achse¹² zwei Quartsegmente.¹³



Beispiel 4

Die zwei Achsentöne sind nicht ohne Bedeutung, besonders das *a*, weil es der Schluss-ton ist. Wir haben zwei Stellen, welche für diese beiden Töne sprechen: Takt 11 sehr explizit, Takt 23 etwas im Gewebe, aber deutlich.¹⁴



Beispiel 5

Die beiden sind von derselben Struktur, zusammengefasst bilden sie den wohlbekannten Modus aus distanzierten Intervallen, eine Reihe von funktionalen Möglichkeiten.¹⁵ [...] Wird hier das *a* als Grundton angenommen, so ergeben sich Subdominant-Tonika-Beziehungen.

- 11 D.h. wenn man von der Reihenfolge der Töne im Motiv absieht.
- 12 D.h. die gemeinsamen Töne *a* bzw. *dis* entscheiden, welche der Motivgestalten zusammen betrachtet werden.
- 13 Das untere System von Notenbeispiel 4 enthält (gemäß Simons mir ab 1994 mündlich mitgeteilter Terminologie) zwei Tritone: Triton *d* bis *e* und Triton *gis* bis *ais*.
- 14 Dies ist der Schluss des ersten bzw. in der Schlussphase des zweiten Teils des Stücks. Die Folge *as-ges-f-es* steht unmittelbar vor der freien Wiederaufnahme des Anfangsmotivs, die die codaartige Reprise Takt 27 vorbereitet.
- 15 Im Original findet sich der Ausdruck ›tonikal‹ statt ›funktional‹. Es geht hier aber allgemein um funktionale Möglichkeiten (in Simons Sinn). Es handelt sich um die alternierende Achtstufigkeit, auch ›Rimsky-Korsakoff-Tonleiter‹, ›zweiter Modus von Messiaen‹ oder ›octatonic scale‹ genannt. Simon definiert diese Tonleiter als aus einem generalisierten Funktionsbegriff resultierend, vgl. Haas 2004, 11–19, vgl. auch Lendvai 1995, 8–18 (›Das Achsensystem‹) sowie Gárdonyi/Nordhoff, vor allem 156–187. In der vorliegenden Analyse werden häufig die Ausdrücke ›Modus‹, ›beschränkter Modus‹ oder ›Subdominantreihe‹ und ähnlich für die alternierende Achtstufigkeit verwendet.



Beispiel 6

NB. In sich genommen ist es eine plagale Tonika.¹⁶

Wenn es sich so verhält, muss es [...] dementsprechend die weiteren [...] beschränkten Modi auch geben. Wir finden sie auch: in Takt 15–16 ein S-D-Gang.¹⁷



Beispiel 7

Diese Töne sind in einem Gewebe und mit anderen Tönen zusammen, also sozusagen implizit.¹⁸ [...] Die Stelle ist melodisch interessanter, wirkt [...] chromatisch, da sie durch enge Intervalle zustande kommt, obwohl die Wiederholung des *as/gis* am Ende eher an die vorige Form des beschränkten S-T-Modus erinnert.



Beispiel 8

Bisher hatten wir also zwei beschränkte Modi: S-T und S-D. Die dritte Gruppe – eben mit der D-T-Tendenz – ist aber nur sehr zerstreut in Form von unterschiedlichen Figuren, teilweise sogar nur in Zusammenklängen da:

- 16 Sei *a* Grundton, so sind *a*, *c*, *es*, *fis* die Grundtöne der Tonika. Fügt man die Quinttöne der Tonika hinzu: *e*, *g*, *b*, *cis*, so ergibt sich linear *g*, *fis*, *e*, *dis* (=es), *cis*, *c*, *b*, *a*. Diese Tonleiter nennt Simon im vorliegenden Zusammenhang ›authentische Tonika‹. Fügt man zu den Grundtönen der Tonika die Grundtöne der Subdominante hinzu: *d*, *f*, *gis*, *h*, so ergibt sich linear: *gis*, *fis*, *f*, *es*, *d*, *c*, *h*, *a*. Diese Tonleiter, sofern sie auf *a* bezogen ist (oder lineare Ausschnitte daraus), nennt Simon hier ›plagale Tonika‹. (Dieser Tonvorrat würde sonst als vollständige Subdominante gelten: da nur Grund- und Quinttöne der Subdominante vorkommen, vgl. Haas 2004, 13. Jedoch wird vom Ausdruck ›Subdominante‹ der Bezug auf das führende *a* nicht berücksichtigt.) Von ›plagaler Tonika‹ ist die Rede, da alle Schritte zur Finalis *a* plagal sind, falls sie nicht – als Kleinterzschritte oder Vielfache davon – funktional indifferent, also weder authentisch noch plagal sind. Die Tonreihe in Beispiel 6 ist demnach eine plagale Tonika bei Grundton *a*. Im weiteren Verlauf des Manuskriptes kehrt Simon zu seiner gewöhnlichen Terminologie zurück. Diese speziellen Termini für lineare Funktionen lernte ich erst durch die vorliegende Analyse kennen.
- 17 S-D-Gang: Tonleiter bestehend aus den Grundtönen der Subdominante *d*, *f*, *gis*, *h* und den Grundtönen der Dominante *e*, *g*, *b*, *cis*, zusammen *gis*, *g*, *f*, *e*, *d*, *cis*, *h*, *ais* (=b) (Beispiel 7): alle Grundtöne und Quinttöne der Dominante. Der Gang beginnt mit Subdominant-, endet mit Dominantgrundton (S-D).

18 Vgl. Notenbeispiel 24, unterstes System von NB.



Beispiel 9

1. Takt 26: Ein Segment aus dem Modus, aber mit selbstständiger Motivik [...].
2. Takt 33: Weitere Töne als Teil eines Prozesses.
3. Takt 19–20: Zweitönige Segmente.
4. Takt 36: Der letzte Ton aus der Gruppe (das B) ist eben die zwingendste Dominante für den Schlusston A.

So wird es eine vollständige Tongruppe, die durch das letzte A bestimmt geworden ist.«



Beispiel 10

»Wir finden einerseits eindeutige Entsprechungen. Takt 5 und 7 wirken jeweils wie kadenzierende Endungen zweier Halbperioden.¹⁹



Beispiel 11

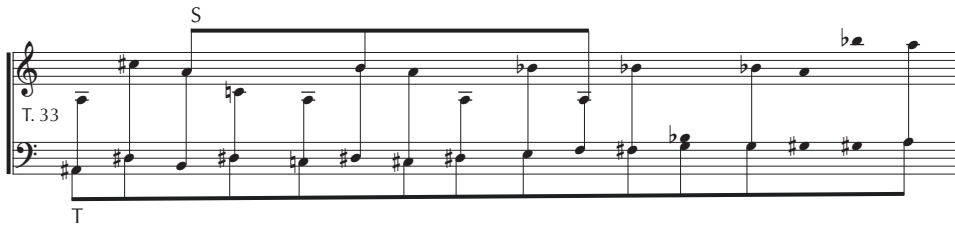
Die Zugehörigkeit der übrigen Töne (auch der kleinsten Segmente) können wir unter den drei Modi finden. Die Untersuchung der Coda Takt 33–37 beweist, wie die Reihe der D-T bis zum letzten a auch vertikal wirkt.²⁰ [Beispiel 12]

Der überragende Teil der Zusammenklänge repräsentiert die tonikale Gruppe. Später werden wir zu dieser Erscheinung zurückkehren, wenn zwei oder alle drei Modi sowohl linear als auch vertikal gleichzeitig da sind; dies ist die auch von Bartók erwähnte poly-modale Chromatik, die einen melodischen (oder harmonischen) Komplex bildet.²¹ [...]

19 Die Folge *c-h-a* drückt eine plagale, die Folge *c-b-a* eine authentische Tonika aus.

20 Damit wird die Reihe der Beispiele für Tonikaklänge von Beispiel 9 vermehrt.

21 Vgl. Notenbeispiel 24. Zu den Begriffen ›bi-modality‹ und ›modal chromaticism‹ vgl. auch Bartók 1976, 376.

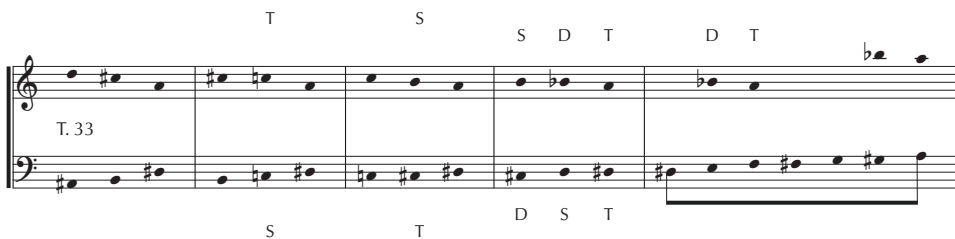


Beispiel 12

Aber von wo gewinnen sie²² ihren wirklichen Sinn, so dass sie andere Klänge, die an dieser Stelle (T. 33–Ende) zur Subdominantgruppe gehören, deuten können?

Die Klänge sind mehrdeutig. Mehrdeutig heißt, dass man sie im Sinne eines anderen Organisationssystems verstehen kann.« – »Sie kommen aus einem anderen Aggregatzustand.« –

»Diese Zweideutigkeit stammt aus der Gruppe der Grundfiguren.²³ [...] Bevor wir zur Gruppe der Grundfiguren²⁴ zurückkehren, um das andere Organisationssystem²⁵ herauszufinden, untersuchen wir jetzt die Coda, welche von der betonten, ganz besonders akzentuierten Rekapitulation des Kernmotivs und seiner Umkehrung ausgeht.



Beispiel 13

Die Grundfigur – das initiiierende Motiv – enthält eine große Terz, ihre Tritonustransposition und die Umkehrungen auch dementsprechend.²⁶ Aus der Tritonustransposition folgt, dass alle zu derselben Ganztonreihe gehören. Hier ist wichtig, dass diese Ganztonreihe auch die Tonika enthält.²⁷

22 Die Zusammenklänge.

23 Gemeint ist das Motiv *d-cis-a* samt seiner Transposition und seiner Umkehrung. Dieses Motiv passt in keine Funktion: *d* ist Subdominantgrundton, *cis* ist Dominantgrundton (oder Tonikaquintton), *a* Tonikagrundton.

24 Original: »Bevor wir zur Grundtongruppe zurückkehren...«

25 Das andere Organisationssystem neben den Funktionen, den drei beschränkten achtsstufigen Modi.

26 Zur Terz *cis-a* des Motivs *d-cis-a* (T. 4) gehört die tritonuserfernte Terz *g-es* des Motivs *gis-g-es* (T. 12). Durch die Umkehrungen kommen die Terzen *h-dis* (T. 12) und *f-a* (T. 17) hinzu.

27 Mit ›Tonika‹ ist hier der Grundton des Stücks, *a*, gemeint.

Beispiel 14

NB. Alle zehn Töne sind im Tritonus-Verhältnis durch die *a-dis*-Grunddisposition. Ein Tritonus fehlt aber: *c-fis*.

Die Ganztonreihe der Tonika²⁸ ist variabel ins Spiel gebracht. Betrachten wir einige reine Ganztonstellen. Dabei sehen wir jetzt ab von den Takten 4, 12, 13 und auch von Takt 17, wo die Ganztönigkeit thematisch ist.²⁹

Zu NB unter Beispiel 14:

1. Takt 9: Ganztöne um den Grundton *a*.
2. Takt 20–21: Ganztöne als Teil des Tonika-Modus.³⁰
3. Takt 21: Weitere Ganztöne.³¹ Zweideutig: die Töne *a*, *dis*, *f* sind auch Subdominante³², aber mit den nächsten Tönen wird zur Tonika korrigiert.

28 D.h. die Ganztonreihe mit *a*. – Die Ganztonreihe ist also das andere Strukturprinzip neben den Funktionen.

29 D.h. wo die Ganztönigkeit vom Grundmotiv gegeben ist.

30 Die Töne *cis*, *dis*, *a*, *g* in Takt 20/21 lassen sich als Schnittmenge der Tonika (aus Grund- und Quinttönen) mit der Ganztonreihe auf *A* bestimmen.

31 Zu *cis*, *dis*, *g*, *a* kommt *f* als fünfter Ton der Ganztonreihe hinzu.

32 Die ersten drei Töne von Takt 21, *a-dis-f*, gehören der Subdominante und der Ganztonreihe auf *a* an. Die vollständige Schnittmenge der Subdominante mit der Ganztonreihe auf *a* wäre *a-h-dis-f*.

4. Takt 22: Ganztöne. (Den wirklichen Sinn siehe später³³).
5. Takt 24: Variierte Rekapitulation von Takt 9. Dazu dieselbe Terz noch einmal, tritonusversetzt.³⁴
6. Takt 25–26: Ein doppeldeutiges Spiel [...], aber die ›ganztönigen‹ großen Terzen sind eindeutig.³⁵
7. Takt 27: ›Resumee‹.

Wie vorher bei den Tritoni erwähnt, fehlte nur einer, *c-fis*. Wir können die zehn Töne auch als Quartreihen auffassen [...], so dass sich zwei Quartreihen in Tritonusabstand ergeben.³⁶ (Siehe Beispiel 4.)



Beispiel 15

Die zwei Quartreihen haben keine Verbindung.

Aber so erhalten wir eine plagale Tonika.³⁷ Eine authentische Tonika wäre folgendermaßen.

33 Vgl. Notenbeispiel 18 und 26 mit Kommentar.

34 T. 24: *g-h-g-(a)* sowie *f-des-f*.

35 Es handelt sich um die Schnittmenge der Dominante mit der Ganztonreihe auf *a*.

36 Notenbeispiel 15 zeigt unter NB zwei Pentatone: eins von *g* bis *h*, eins von *cis* bis *eis* (*f*). Dabei bildet das mittlere Triton jeweils das Rahmenintervall des Ausgangsmotivs und seiner Umkehrung (*D-Cis-A* sowie *E-F-A*). Die beiden äußeren Töne des Pentatons ergeben den mittleren Ton des jeweils anderen Motivpaars, z. B. *Cis-C-Es* und *Ais-H-Dis*.

37 Der Ausdruck ›plagale Tonika‹ bezieht sich auf die Folge *d-a*, *gis-dis* (Notenbeispiel 15, 3. Zeile), vgl. dazu Anmerkung 16.



Beispiel 16

Damit die Tonika-Gruppe in solcher Strukturierung vollständig sein könne, sind außer diesen noch die folgenden Töne nötig.



Beispiel 17

Die Töne von Beispiel 16 sind nur fiktiv, in verschiedensten Hinweisen da³⁸, aber die von Beispiel 17 werden vielseitig vorbereitet mit großer Energie gebracht. Nach der Imitation³⁹ noch ein Tonika-Segment.⁴⁰

Beispiel 18

NB. Gleichzeitig geschieht die Vervollständigung dieser Art Struktur der tonikal gerichteten Gruppe und die der fehlenden zwei Töne zum Tonvorrat der Tongruppe des Motivs.⁴¹

Nebenbei ist das erreichte rein imitierte Motiv ein freier Krebs des Grundmotivs⁴² und so die Rekapitulation der Grundidee.« –

38 Diese Töne einer authentische Tonika sind in den Motive *ais-h-dis* (T. 11/12) und *e-f-a* (T. 17) vorhanden, sofern man nur ihre Ecktöne (*ais*, *dis*, *e*, *a*) betrachtet, vgl. auch Notenbeispiel 15, 2. System, Unterstimme.

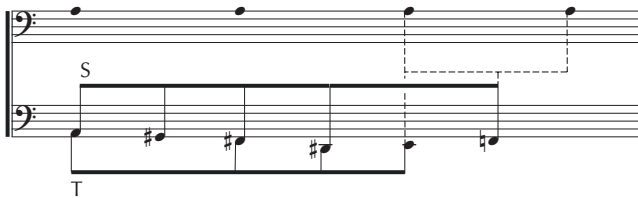
39 Mit ›Imitation‹ ist die Folge *g-h-g-c* (T. 25/26 r. H.) im Verhältnis zu *cis-eis-cis-fis* (T. 25 l. H.) gemeint.

40 Beim ›Tonika-Segment‹ handelt es sich um die Folge *dis-e-cis-fis* (T. 26 l. H.), vgl. Notenbeispiel 9/1.

41 Es werden *fis* (T. 25 l. H.) und *c* (T. 26 r. H.) angesteuert. Diese beiden Töne fehlten der Entfaltung des Anfangsmotivs *d-cis-a* zum Zwölftonraum, vgl. Notenbeispiele 14 und 15. Andererseits entsprechen die Haupttöne *cis*, *fis*, *g*, *c* der authentischen Tonika von Notenbeispiel 17.

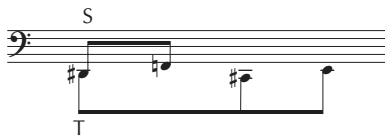
42 *cis-eis-fis* wäre der genaue Krebs (transponiert) des Anfangsmotivs.

»Der kleine Schlussteil des periodischen Ablaufs ab Takt 15⁴³ kann in sich bimodal gewertet werden, und zwar als Subdominante und Tonika. Was das Ganze bedeutet, ist klar, weil alles sich auf A bezieht. Eine Erscheinung klar aufweisen kann man [...] nur abgesehen von den ordnenden Kräften der anderen.«⁴⁴ –



Beispiel 19

»Takt 21: eine nachfolgende mikro-bimodale Stelle (verwandt mit Beispiel 19).



Beispiel 20

Takt 26: Hingegen sind die letzten vier Töne eine reine Äußerung der Tonikagruppe.



Beispiel 21

Um die bi- oder polymodalen Zustände gut zu begreifen, müssen wir zuerst die Grundposition in Acht nehmen, dann die [...] Möglichkeiten im gegebenen Raum untersuchen. Vom Anfang bis Takt 7 enthalten (abgesehen von dem repetierenden Ton) die fast periodisierenden melodischen Bewegungen alle Töne zwischen *d* und *a*. In diesem Intervallraum gelten die folgenden Modusmöglichkeiten:

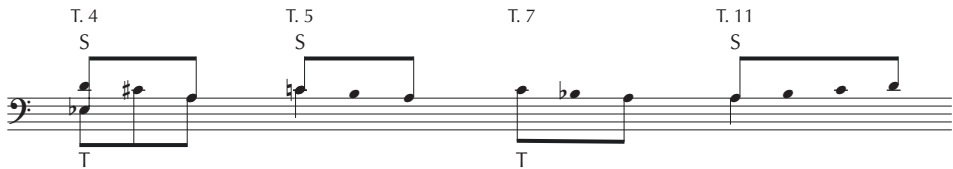
43 Was in Takt 15 beginnt, endet in Takt 17.

44 D.h. sobald man sich auf die Wahrnehmung einer Funktion konzentriert, gerät die andere ins »perzeptive Hintertreffen«, in diesem Zusammenhang des Öfteren Simons Rede von »Zwei-« und »Mehrdeutigkeit«.



Beispiel 22

Es ist dichte Chromatik vorhanden, die von der Grundfigur ausgeht. In sich bimodal (S, T) mit zwei gemeinsamen Tönen (a-es).⁴⁵ Dazwischen stehen die Endungen: reine Subdominante (T. 5), reine Tonika (T. 7). In Takt 11 die viertönige Tonreihe gehört vollständig zur Subdominante.⁴⁶



Beispiel 23

Es hat sich schon an einigen Stellen gezeigt (sowohl vertikal als auch linear), dass *ais* mit *a* oder *b* mit *a* tonikale Klänge sind; dann muss *a* mit *gis* Subdominante sein, die drei Töne *gis*, *a*, *b* bilden den Schluss. Ab Takt 12 bis 14 [Beispiel 24] besteht eine Zweideutigkeit wegen dem aus den Figuren sich ergebenden Ganztonsinn in Bezug zu *a*. Diese sind aber aus dem modalen Sinn empfangen⁴⁷, sie sind auch in den (über unterschiedliche funktionale Richtungstendenzen verfügenden) Modi sinnvoll: Polymodalität.

NB. In Takt 13 wird das Großterzgerüst hervorgehoben durch eine Elision in der Abfolge der Figuren. Regelmäßig geführt nämlich würde es ein zwölfköpfiger Gang sein.⁴⁸ (Dort wird ein Ton wiederholt, eben es [*dis*], dazu das repetierende *a*.) Regelmäßig geführt wäre *es-e-gis* die entsprechende Antwort für *gis-g-es*.⁴⁹ Aber das Wahrschein-

45 Die Grundfigur passt in keine Funktion, da sie zwei Funktionen enthält: Subdominante (D) und Tonika (*cis* = Quintton, *a* = Grundton), vgl. Anmerkung 23. Beispiel 23 zeigt, dass die Töne *a* und *es* sowohl der Tonika (als Grundtöne) als auch der Subdominante (als Quinttöne) angehören.

46 Diese Tonfolge wurde oben als plagale Tonika bezeichnet (vgl. Beispiel 6). Der Tonvorrat der plagalen Tonika ist der der Subdominante. – Es zeigt sich, dass an dieser Stelle die Dominante, deren Gestalt innerhalb der Quarte *A-D* in Beispiel 22 angegeben wurde, nicht vorkommt.

47 D. h. aus den Funktionen.

48 Diese regelmäßige Führung ist im 3. System von NB zu Beispiel 24 dargestellt.

49 Dann würde das hypothetische *es-e-gis* (T. 13/14) auf *ais-h-dis* (T. 13 mit Auftakt) in ähnlicher Weise antworten, wie *gis-g-es* (T. 12) auf *ais-h-dis* (T. 12 mit Auftakt) antwortet.

The image displays musical notation for Example 24, consisting of several systems of staves. The notation includes various chords and melodic lines, with labels indicating specific measures (T. 12, T. 17, T. 23, T. 28, T. 31, T. 33, T. 37) and structural elements (S, D, NB). A section labeled 'hypothetisch' shows a sequence of notes, with a note labeled 'D' and a note labeled 'NB'. The notation is in a key signature of one sharp (F#) and includes a sequence of notes labeled '12 Töne'.

Beispiel 24

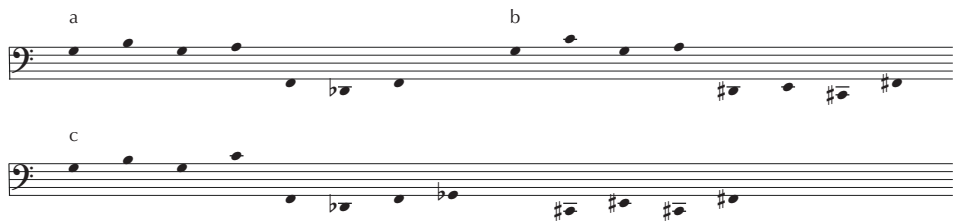
lichste ist, dass in der tatsächlichen Version die mit es beginnende Figur (T. 13, 4. Viertel) subdominantisch endet (*es-f-fis*, vgl. Beispiel 24) und die Subdominante in Takt 15 mit dem vorher ausgebliebenen zwölften Ton *as* vervollständigt wird⁵⁰; das *a/as* ist betont.

50 Diese Subdominante beginnt in Takt 13 mit *h-c-d* plus Orgelpunkt *a*, vgl. Notenbeispiel 24, 2. System (Darstellung zu T. 12 ff.).

Zugleich beginnt mit *as* ein Dominantgang⁵¹, der *fis* zugunsten von *g* elidiert.⁵² Das in die Mitte des Dominantgangs gestellte *es* [...] erhält *a-es* aufrecht. Der letzte Ton des Dominantgangs *gis* gibt das vorige *as* zurück.« –

»Zu Takt 24–26: Die drei Hauptrichtungen der Zusammenhänge in der oberen Stimme sind folgende:

- a) Ganztonreihe des Grundtons – weitere Töne in der zweiten Stimme.
- b) Die tonikale Gruppe – die weiteren Töne im nächsten Takt, in der zweiten Stimme.
- c) Die Grundfigur in einem transformierten Krebs⁵³ – sie ist schon eine Imitation – Wiederholung der mehrmaligen Ansätze der vorangehenden Tritonusparallele.



Beispiel 25

Zusammenfassende Bemerkung zu den Beispielen 5, 15, 16, 17, 18.

- Beispiel 18: Das Gerüst/die Rahmentöne sind aus der Tonikagruppe.
- Beispiel 5: Das Gerüst ist aus der Subdominantgruppe. Der Tonvorrat enthält den ganzen Subdominantmodus.
- Takt 22–23: Die erste Hälfte ist zusammengewoben mit der Tonreihe des Tonikagerüsts⁵⁴ und gelangt zum transformierten Krebs der Grundfigur. Der zweite Teil der Tonreihe stellt sich dar in der Fortführung der Oberstimme.

Die einander entsprechenden Teile sind in Umkehrungen dargestellt. Es wird auch klar, dass die gemeinsamen Töne aus der Subdominantreihe sind. Solche Deutungen scheinbarer Dur-moll-Tonleitersegmente sind sehr häufig bei Bartók.

51 Vgl. Notenbeispiele 7 und 8.

52 Vgl. Notenbeispiel 24, NB, unterstes System: *as-g-f-fes* gegenüber *e-f-fis-as*.

53 Vgl. Notenbeispiel 18.

54 Die Tonreihe besteht aus dem subdominantischen Tetrachord *as-ges-f-es* und der diesen Tönen entnommenen Ausfüllung der tonikalen Quarte *des-ges*.

Die Tonikareihe wäre so: NB.« –

Beispiel 27

Im Licht der Wichtigkeit der tonikalen Ganztongruppe (d.h. der Ganztonreihe, die den Grundton A enthält) ist die Zweideutigkeit in der Coda infolge des Klangnacheinanders noch prägnanter darzustellen. Aber beide dienen demselben Zweck, das A zum höchsten ›resonanten‹ Generierungspunkt zu bringen.⁵⁵ –

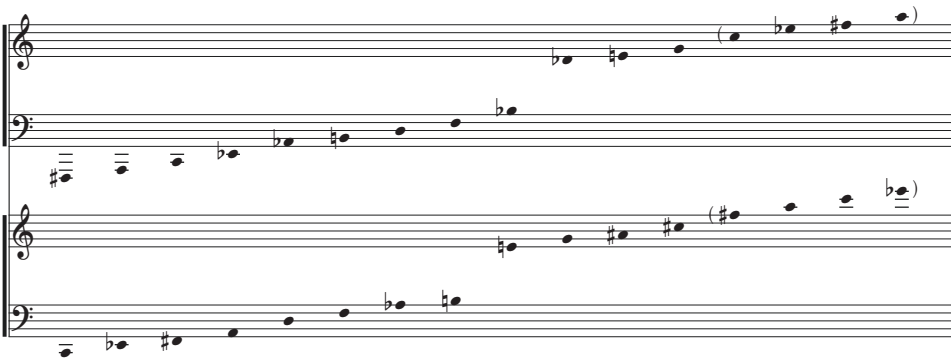
»In diesem Sinne ist a die Tonika und das Stück ist überhaupt tonal. Diese durch und durch organisierte Komplexität des Komponierens benennt Bartók in diesem Sinne mit einem einzigen Ton als Grundton: in a.«

ZGMTH 8/2 (2011) | 313



Beispiel 32

Wenn wir mit den zwei schließenden Tönen des dritten Arpeggio beginnen würden, dann hätten wir zweimal zwölf Töne in einer Art Perpetuum mobile von Kleinterz-Gruppen [...].



Beispiel 33

Warum die 24 Töne nötig sind, zeigt sich erst, wenn wir sämtliche Quartschritte in eine Gruppe sammeln.⁵⁶



Beispiel 34

⁵⁶ Erst nach 24 Tönen nämlich ergeben sich sechs Quartan, die alle zwölf Töne umfassen. Nach zwölf (bzw. dreizehn) Arpeggientönen (Beispiel 33, oberes System) hat man erst drei Quartan mit insgesamt 6 Tönen. In Beispiel 34 wurde die Folge f^0-b^0 irrümlich eine Oktave zu hoch geschrieben (vgl. Beispiel 33).

Nun in der Reihenfolge, wie sie im Stück erscheinen:



Beispiel 35

NB. Wir treffen auf zwei Ganztonreihen, und im Werk zeigt sich sofort der letzte Ton als Ausgangspunkt für die weiteren Arpeggien.

Dann *fis-e-d-c*, darum später *fis-e*.⁵⁷

Die entstandenen zwei Ganztonreihen in Quartabstand enthalten zwölf Töne. Die sonderbare Geschlossenheit aber dieser 24 Töne der drei Arpeggien zeigen zweimal zwölf Töne von anderer Herkunft und [...] anderem Sinn der Integration.⁵⁸

1 2

Beispiel 36

57 Vgl. dazu Beispiel 39, unterstes System (NB). *fis-e-d-c* wären demnach die führenden Töne ab Takt 11: *fis* (T. 11), *e* (T. 12), *d* (T. 12, 4. Viertel), *c* (T. 13, 2. Viertel r.H.). Mit »*fis-e*« sind wahrscheinlich die symmetrisch zueinander stehenden Töne *fis*¹ und *e*² in den Takten 18–25 gemeint. Das Wort »*darum*« deutet vielleicht an, dass die Töne *fis-e* als *fis-e-d-c*, verkürzt um die beiden letzten Töne, aufzufassen sind.

58 In der Spalte 2 von Beispiel 36 finden sich jeweils alle Grundtöne von Subdominante, Tonika, Dominante. Es handelt sich dabei jeweils um die mittleren vier Töne des in der linken Spalte stehenden

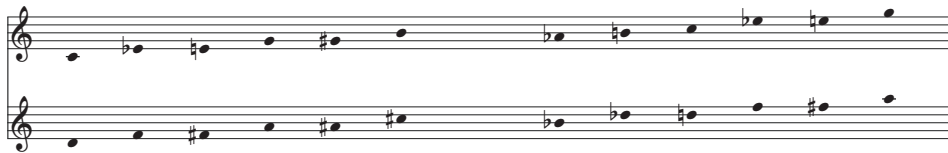
Die nächste Aufteilung zeigt, wo die Rolle der gerüstbildenden großen Terzen hervortritt. Dementsprechend das andere Ganztongerüst (mit den anderen analogen 24 Tönen⁵⁹):



Beispiel 37

NB. Dieses Beispiel veranschaulicht auch die symmetrische Teilung der Arpeggien, die [...] die kadenzartigen Bestätigungen der funktionalen Richtung, auf bestimmte Punkte gerichtet, anstreben, so in Takt 14–22, Takt 57–63⁶⁰ und bis zum letzten einzelnen c in Takt 68–80.⁶¹ In diesem Beispiel sind alle zwölf gezeigt. [...]

Und schließlich aus dem vertikalen Bild sich ergebende zwölfstönige Überquerungen⁶²:



Beispiel 38

Arpeggios. Unter der Spalte 1 von Beispiel 36 sind jeweils die ersten und die letzten beiden Töne des links notierten Arpeggios zusammengefasst. Es handelt sich jeweils um Schnittmengen aus einem Hexaton und einer Funktion, z. B. im oberen System Hexaton *des* bis c und Tonika etc. Auch die Tetrachorde der Spalte 1 enthalten zusammen alle zwölf Töne.

- 59 Die drei Systeme von Beispiel 37 stehen in Großterzabstand. Das »andere Ganztongerüst mit den anderen analogen 24 Tönen« besteht in den Takten 50–56 (darauf bezieht sich die rechte Hälfte von Beispiel 37).
- 60 Im Originaltyposkript steht 62 statt 63. Da Takt 63 aber analog ist zu Takt 22, scheint es mir, als sei in beiden Fällen der erste Klang von Takt 22 bzw. Takt 63 mitgemeint, nicht aber der Schluss dieser Takte.
- 61 In den Takten 14–22 sowie 57–63 werden jeweils zwei viertönige Arpeggien derselben Funktion verknüpft, in Takt 14–22 der Tonika, in Takt 57–63 der Subdominante, daher der Ausdruck »funktionale Richtung« (im Original steht »tonikale Richtung«, vgl. dazu Anmerkung 15). Dagegen enthält jedes zusammengesetzte achttönige Arpeggio der Takte 6–13 und 50–56 Töne verschiedener Funktionen (vgl. Beispiel 36).
- 62 Das obere System von Notenbeispiel 38 enthält die ersten beiden Töne der linken Spalte von Beispiel 37, bzw. die ersten beiden Töne der Takte 6, 8, 10; darauf folgt das zweite Tonpaar der linken Spalte von Beispiel 37 etc. Es handelt sich um die wohlbekannten Konstrukte: IIa im oberen, IIb im unteren System. Eine analoge Darstellung für die Takte 50–56 ergäbe die Konstrukte Ia und Ib (zu dieser Terminologie vgl. Haas 2004, 27–29).

NB. In Takt 30–43 werden die tonalen Beziehungen durch Strukturen solcher Art bzw. aus ihnen weitergeführten Strukturen repräsentiert.⁶³

c ist als Schlussston deklariert. Wir können in unserem breiten Sinne Tonika sagen. Dieser breite Sinn kommt aus den drei beschränkten Modi, welche in gleicher Weise und Zahl je vier gleich berechnete Tonikamöglichkeiten enthalten.⁶⁴

Wenn eine der drei Reihen/Tongruppen den letzten Grundton enthält, so ist sie die Tonikagruppe, dementsprechend eine andere die Subdominantgruppe und die dritte die Dominantgruppe.

Die Tongruppen – mindestens bei diesem Stück – sind als Felder der Funktionsrichtungen für das ganze Stück gültig.⁶⁵ –

»Nun die Analyse weiter. Die Arpeggien veranschaulichen die linearen Übergänge durch ihre gemeinsamen Töne zwischen den funktionalen Tonfeldern.⁶⁶ Die abgekürzte Abfolge der Arpeggien zeigt ein harmonisches Nacheinander der Übergänge.⁶⁷

T. 11 S D T S D

NB

Beispiel 39

63 Auf diesen Gedanken kommt der Text nur in einer winzigen Andeutung zurück (vgl. Beispiel 44). Gemeint sind vielleicht die Konstrukte *a-fis-d*, *f-des-b* (T. 30, 32, IIb), *g-e-h*, *es-as-c* (T. 35/36, IIa) sowie *ges-eses-ces*, *es-g-b* (T. 39–43, Ib). (Im Originaltyposkript lautet die Angabe »T. 30–40« statt »–43«.)

64 Die drei beschränkten Modi sind die drei Modi alternierender Achtstufigkeit, Tonika, Subdominante, Dominante, vgl. Haas 2004, 11–19 sowie Anmerkung 15.

65 D.h. es gibt keine Modulation auf der Ebene der Funktionen (Funktionsrichtungen). Die Reihe/Tongruppe, das Tonfeld, der Modus *c*, *des*, *es*, *e*, *fis*, *g*, *a*, *b* ist in diesem Stück immer Tonika etc.

66 Im Original: »tonikalen Funktionsfeldern«.

67 Die verbindenden Linien in Beispiel 39, die jeweils Dursextakkord, Kleinterzklänge, Mollquartsextakkord herausstellen (indem sie sie begrenzen), ergänzen sich in Takt 11/12 zu einem Oktoton *f* bis *fis*: *fis*, *d*, *h*, *g*, *e*, *c*, *a*, *f*. Warum die Quartan *d-g* (T. 12/13) und *b-es* (T. 13) nicht analog herausgegriffen

NB. Die beginnenden Töne der Arpeggien [sind] eine Ganztonreihe, woran bald die Zusammenklänge ›sich erinnern werden‹ ab Takt 22.⁶⁸

Die zwei Arpeggien⁶⁹ sind acht Töne, aber wegen der gemeinsamen *cis*, *a* sind sie sechs. Sie bilden ›Zusammenklänge‹, und auf solche Weise durchleuchtet analysieren sie ihre Einzelintervalle. Die sechs der tonikalen Gruppe ergänzen sich zum Total, also werden es acht Töne, durch die strukturelle Spiegelbewegung des erwähnten Wechselspiels der Ganztonreihen.⁷⁰ Am Schluss bilden die bisher als Achse fungierenden Töne einen tonikalen Klang.



Beispiel 40

[...] Weitere Entfaltung des ersten melodischen Kerns in zwei Richtungen von *a* ausgehend: *a-d-a-gis* und *a-e-a-g*.⁷¹

Zu Takt 30:

Kleinterzgruppen können in regelmäßiger Struktur mittels Quartan zusammengefügt werden⁷², sie können aber auch mittels großer Terzen in tonale Beziehung gebracht werden. [...] Und auch kleine Sekunden können zur Verbindung von beliebig großen Kleinterzgruppen verwendet werden (siehe Beispiel 38), auch große Sekunden sind fähig, Bindeglied zu sein.⁷³ Die Kleinterzgruppen – verbunden miteinander durch Quartan, kleine Sekunde, große Terz, große Sekunde – können auch in beliebigem Maße größer oder kleiner sein, also mehr oder weniger in jeder Gruppe.

werden, ist nicht unmittelbar einsichtig. Vielleicht liegt es daran, dass Takt 13 als Ganzes eine Funktion, die Tonika ausprägt. Die in Takt 13/14 herausgegriffenen Töne *b* und *a* (Quintton und Grundton der Tonika) geben hier die Richtung an. Im Original steht die erste Eintragung »D« (Dominante) fälschlich über *g*², die zweite über *cis*¹ (T. 13).

68 Typoskript: in T. 21 (sic).

69 T. 18 – Anfang 22.

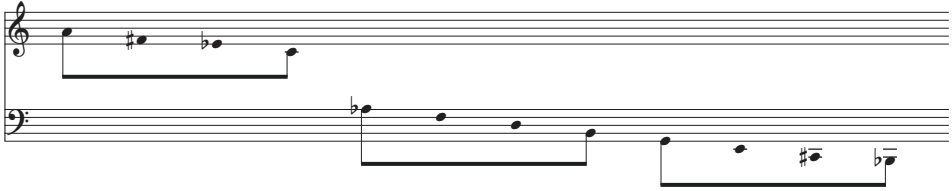
70 In Notenbeispiel 40 sind diese letzten beiden Töne der Tonika, *g* und *dis*, durch die Ziffern 7 und 8 bezeichnet.

71 *a-d-a-gis* (T. 27/29) ist Subdominante, *a-e-a-g* (T. 28, 29, 2. Hälfte) Tonika; *c-es-c-b* (T. 4/5) ist ebenfalls Tonika.

72 Vgl. Notenbeispiele 33 und 34.

73 Nämlich Bindeglied zwischen Kleinterzgruppen. – Es folgen recht allgemeine Reflexionen über verschiedene Arten, mittels verschieden großer Kleinterzgruppen (aus 2, 3, 4 Tönen), die zueinander in verschiedenen Intervallen stehen, den Zwölftonraum zu erfüllen.

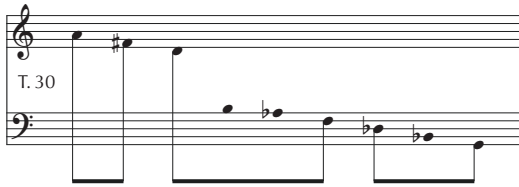
Vollständige Kleinterzgruppen mit großen Terzen verbunden.⁷⁴ [...]





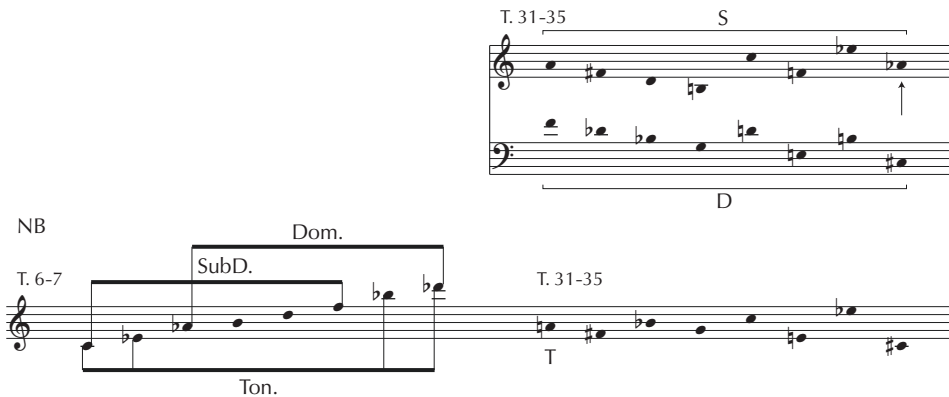
Beispiel 44

Die folgenden sechs Takte⁷⁹ leiten einen Fakturwechsel ein in der Behandlung der Kleinterzeinheiten. Die großen Terzen treten auf und übernehmen die Funktion der Quarte.⁸⁰ Auch die Anzahl der Töne in den Kleinterzgruppen wird unterschiedlich.



Beispiel 45

[...] Mit einer Spiegelung⁸¹ kommen neue Töne hinzu, die nichts anderes sind, als die weiteren Töne der jeweiligen Modi: oben (r. H.) Subdominant-, unten (l. H.) Dominantgruppe.



Beispiel 46

⁷⁹ T. 30–35.

⁸⁰ Es werden hier die Takte 30–35 mit den Takten 6–13 verglichen. In Takt 6–13 werden Gruppen aus zumeist vier Tönen in Kleinterzabstand durch *Quarten* verbunden (z. B. *f-b* T. 6/7; *f* kommt von *a-h-d*; *b* geht weiter mit *des*). In Takt 30–35 werden verschiedenen große Kleinterzgruppen durch *große Terzen* verbunden (z. B. *fis-d*, *f-des* T. 32; *fis* kommt von *a*, *d* geht nach *h*; *des* kommt von *g-b*). In dieser Hinsicht übernehmen die großen Terzen ab Takt 30 die Funktion der Quarten ab Takt 6.

⁸¹ Mit ‚Spiegelung‘ ist hier die Gegenbewegung der beiden Hände bei der Erweiterung ihres Tonvorrats gemeint (T. 32–36 Anfang).

NB. Die untere Gruppe (D) erhält zur Hilfe aus der oberen Gruppe (S) ein *as* als achten Ton.

NB. Die Rahmentöne der Arpeggien ergeben die Tonikagruppe.⁸² Dies ist ein Nebenprodukt, das aus der Subdominant- und Dominant-Bimodalität zustande kommt. Das erste Arpeggio Takt 6–7 enthält auch im Wesen diese bewegliche Gemeinschaftlichkeit der Tongruppen.⁸³

Die Komplexität solcher Art von Spiegelbewegungen der unabhängigen Modi führt zur Darstellung der funktional bestimmten Tongruppen insgesamt⁸⁴; natürlich ist die dritte Gruppe auch da, wie eine mögliche dritte Perspektive aus den beiden, also ist die Stelle in diesem Sinne (wenn man will) polymodal.

Takt 36–38: Was jetzt folgt, ist ein Gang von mehrfacher Bedeutung. Polysemantisch, würde man am besten sagen. Doch er rückt – eindeutig – das Ganze zur Tonika.

Die Bassgrundtöne sind eine lineare Tonika.⁸⁵ Plötzlich springen diatonische Segmente ein, die einander folgen bis *h-e-a*.⁸⁶ Im Nacheinander ist *e* der letzte, der mit einer Elision folgt als Schluss, eine Rekapitulation der ersten Folge *c-e-gis*⁸⁷; jetzt *e-gis-c*.

Die Änderungen der oberen Stimme – weil die untere ihre Struktur behält⁸⁸ – dient zweimal harmonischen Zwecken, *D*⁸⁹ steht für die Dominante, *DES*⁹⁰ für die Tonika, und beim letzten Mal äußert sich eine eigene Logik der zwei großen Terzen: *h, e-gis-c*.⁹¹ Und ihre Ausgangstöne sind die diatonischen Segmente *c b g d/f*⁹², *h a e gis c*.⁹³

NB. Außerdem sind die ersten Töne ein bestimmter Gang zu *b*. Also *cis, c, h, b-g-es-c*⁹⁴ eine Rückleitung zur ›thematischen‹ Tonikagruppe.

82 Beispiel 46, drittes System.

83 NB unter Beispiel 46: die ersten sechs Töne *c, es, as, h, d, f* gehören zur Subdominante, die letzten sechs Töne *as, h, d, f, b, des* zur Dominante und die zwei ersten mit den zwei letzten Tönen *c, es, b, des* zur Tonika (die Dominantlinie im Notenbeispiel beginnt im Original zu weit links, bei *c'*; sie müsste bei *as'* beginnen). Man könnte auch die ersten drei plus die letzten drei Tönen *c, es, as, f, b, des* als Hexaton *des* bis *c* deuten, die Töne dazwischen, *as, h, d, f*, als die vier Subdominantgrundtöne. Vgl. dazu die Tonreihe Takt 30 mit Konstrukt IIb *a-fis-d, f-des-b* und dazwischen liegend die vier Grundtöne der Subdominante *d-h-as-f*.

84 Aller drei Funktionen.

85 (*cis-*)*dis-e-fis* (T. 36/37).

86 T. 37/38, in der Reihenfolge *h-a-e*.

87 Gemeint ist wohl *c* (T. 6) - *e* (T. 8) - *gis* (T. 10).

88 Die Struktur der unteren Stimme ist die eines ›halbverminderten Septakkordes‹ (vgl. T. 32, 33, 34, 35, 36 erste drei Achtel, 37 erste Hälfte mit Auftakt etc.); dagegen behält die obere Stimme nicht die Struktur eines Mollseptakkordes bei (vgl. T. 33 erste Hälfte + Auftakt, T. 34 erste Hälfte + Auftakt etc. mit T. 36 letzte drei Achtel, T. 37 erste drei Achtel etc.).

89 Der letzte Ton der r.H. in Takt 36, im Zusammenhang ein Quintton der Dominante (in genauer Sequenz zum Bisherigen müsste *dis* stehen).

90 Der vorletzte Ton der r.H. in Takt 37, im Zusammenhang ein Quintton der Tonika.

91 *e-gis-c* wiederholt *fis-ais-d* (T. 36) und *f-a-des* (T. 37).

92 T. 37, ein Pentaton.

93 T. 38 mit Auftakt, fünf Töne eines harmonischen Heptatons.

94 *cis* (T. 36), *c* und *h* (T. 37), *b* (T. 39); die Tonikagruppe *b-g-es-c* (T. 39–43).

T. 37 T. 38 NB

D S T D Diat. T Diat.

D T D T

T

Beispiel 47

Eine bimodale Situation.⁹⁵ Eine Reprise von Takt 30, aber jetzt als Tonika und Subdominante.

T T

S

Beispiel 48

Die Rahmentöne der beiden Hände im Zusammenklang (T. 44).

T

S

Beispiel 49

Es rückt zur
Tonikagruppe.

T

Beispiel 50

Ein Wechsel zur
Dominante (T. 45).

D

Beispiel 51

⁹⁵ T. 39 ff.

Plötzlich ein sehr kurzer Tonika-Akkord. Es sind vier Noten aus den fünf Anfangstakten (vgl. die vier Rahmentöne aus Beispiel 36, Spalte 1).



Beispiel 52

Und ein starkes
Tonikasegment
(T. 46).



Beispiel 53

Takt 47: Es folgt eine
Umformung des Akkordes.
Dieser Tonikaklang ist der
Beginn des ersten Arpeg-
gios der Reprise.



Beispiel 54

Zur pentatonischen Melodie entfaltete Rekapitulation der formalen Funktion von Takt 4–5 (T. 48–49).



NB
T. 48



T. 77

S T S D T

Beispiel 55

NB. Ein Pentaton, also ein Segment der diatonischen Reihe, ist äußerst beweglich. Der letzte Ton deutet die Richtung der Subdominante an, die sich plagal sofort zurückwendet zur Tonika.⁹⁶ Dieser plagale Effekt wird betont und breit ausgesagt im Schlussteil, und aufgrund dessen folgt das [...] aus dem Grundmaterial aufgebaute, authentische Aussprechen von *c* als Grundton.⁹⁷ Dieser [...] Prozess hat gleichzeitig einen fühlbaren [...] tonikalen Inhalt. Er gehört zur breiten, umfassenden Tonikalität, zur Erwähnung von *fis-c* (T. 46–47) und früher von *dis-a* (T. 25–26).« –

»Takt 50: Die Reprise bringt das Thema in Umkehrung, auch die Richtung der Sequenz ist umgekehrt, aber die Geschlossenheit der 24 Töne bleibt.

96 Das *f* (Subdominante) am Ende von Takt 49 wendet sich zur Tonika am Anfang von Takt 50.

97 NB. zu Beispiel 55 zeigt zuerst den Tonvorrat Takt 48/49 quintenweise aufgeschlüsselt: *g-c-f-b-es*. Ab Takt 77 findet ein (plagaler) Weg von der Subdominante (*as-h-fis, f-as*) zur Tonika *c* statt. Dadurch, dass das dominantische Segment *des-e* zwischen Subdominante und Tonika gestellt wird, ist die Abfolge dort letztlich doch authentisch.



Beispiel 56

Die Überleitung zur Einschränkung auf die Subdominante ist abgekürzt, aber graduell regelmäßig laufend ins neue Arpeggio eingeschmolzen.⁹⁸



Beispiel 57

Dieselbe Prozedur⁹⁹ wie im Miniatur-Schlussatz der Tonika-Exposition (T. 22). Hier klare Subdominante.



Beispiel 58

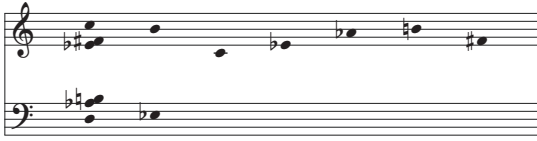
Wiederholter S-Klang¹⁰⁰ und hinzugefügt der erste S-Teil des ersten Arpeggios als Bestätigung. Die plagale Wendung nach *fis* ist vorläufig als Subdominante zu verstehen.¹⁰¹

98 T. 55–57. Ab Takt 56, zweites Sechzehntel, besteht das Arpeggio aus 3+3+3 Tönen (siehe die kleinen Striche in Beispiel 57): *d-f-as* (Subdominante), *des-e-g* (Dominante), *c-dis-fis* (Tonika bzw. Quinttöne der Subdominante). Es handelt sich also um dreitönige Kleinterzgruppen in Quartabstand.

99 In den Takten 63–66.

100 T. 67.

101 Gemeint ist wohl der Schritt *h-fis* Takt 69 mit Auftakt sowie Takt 71 Mitte, vgl. dazu den Schritt *f-c* T. 50 mit Auftakt. *fis* T. 69 bzw. 71 ist trotz dieser plagalen Wirkung als Subdominante (Quintton), nicht als Tonika zu verstehen, vermutlich weil die Takte 66–74 ausschließlich Subdominanttöne enthalten (zu einer vollständigen Subdominante fehlen *f* und *a*). Da wäre es wenig einleuchtend, einzig diesem *fis* den Subdominantstatus abzusprechen.



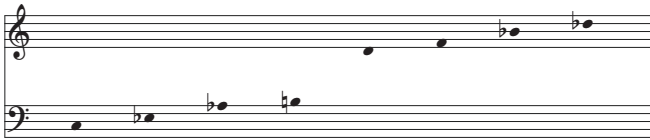
Beispiel 59

Ganz geklärter S-Klang.¹⁰²

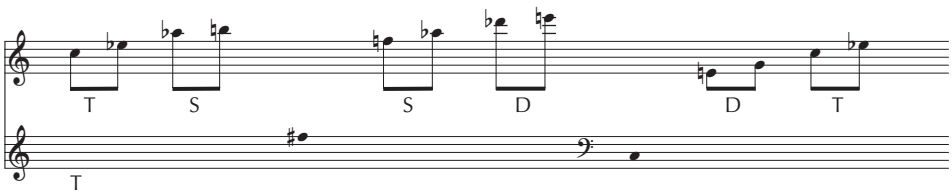


Beispiel 60

Plötzlich im Piano das ganze »exponierende« Arpeggio wiederholt.¹⁰³

Beispiel 61¹⁰⁴

Einmal die Subdominant-Einheit mit *fis*. Unmittelbar hinzugefügt (*crescendo* – *rallentando*) eine Dominant-Einheit, die aus S + D besteht¹⁰⁵ und die unmittelbar zum Grundton führt: c. Diesem Grundton ist eine Tonika-Einheit hinzugefügt, bestehend aus D + T.¹⁰⁶

Beispiel 62¹⁰⁷

102 T. 72–74.

103 T. 74/75.

104 Im Original steht Notenbeispiel 61 irrtümlich unter dem nächsten Absatz.

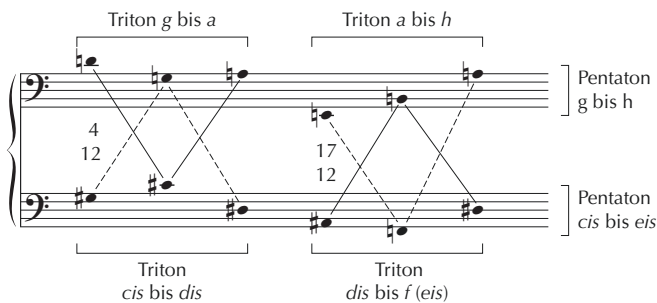
105 D.h. die aus Quint- und Grundtönen der Dominante besteht.

106 D.h. aus Quint- und Grundtönen der Tonika.

Die kleinsten Elemente bis zum Einzelton abgebaut¹⁰⁸ können nur den wirklichen Sinn eines Systems rechtfertigen. – Zur Wahrheit muss der Weg auch wahr sein.«

* * *

In seiner Analyse von *Staccato* (Mikrokosmos Nr. 124) weist Albert Simon in seinem Beispiel 15 unter NB auf zwei Quartendreien hin, aus denen das Grundmotiv d^1 - cis^1 - a und seine Transpositionen (teils in Umkehrung) gebildet sind. Es handelt sich um ein Pentaton g bis h und ein weiteres des bis f . Diese sind um zwei zentrale Tritone (d bis e und as bis b) gruppiert, die den vier Erscheinungsformen des Grundmotivs entsprechen: d - a (Grundmotiv), e - a (Umkehrung T. 17), Ais - dis (Umkehrung T. 11/12), gis - es (Grundmotiv T. 12). Aus den beiden Pentatonen kann man sämtliche Töne dieser vier Themengestalten inklusive ihrer Oktavlage ableiten (vgl. Beispiele 1–4). Dabei zeigt sich, dass man das Pentaton des bis f als reine Quartendreie von F bis des^1 vorstellen muss. Das Pentaton g bis h reagiert auf das erstgenannte, indem dort auf Halbtonanschlüsse im Vergleich zu jenem geachtet ist: $F \rightarrow E$, $B \rightarrow H$, $as \rightarrow g$, $des \rightarrow d$, der mittlere Ton es wird zum mittleren Ton a des zweiten Pentatons. Damit sind sämtliche Töne der vier Gestalten des Grundmotivs abgeleitet (siehe Beispiel 63). Die durchgezogenen bzw. die gestrichelten Linien in Beispiel 63 deuten die Herkunft des Grundmotivs und seiner Umkehrung aus den in Tritonen bestehenden Pentatonen an.

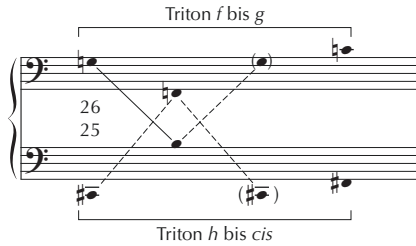


Beispiel 63

Simon weist darauf hin, dass in den Takten 23–26 ein freier Krebs des Grundmotivs auf-taucht (Beispiele 18 NB und 25c). Dort wird zugleich der letzte im Stück fehlende Tritonus, c - fis erreicht (vgl. Beispiel 14 NB mit Kommentar, vgl. auch Beispiel 15 NB mit den in Klammern hinzugefügten Tönen c und fis). Analog zu Beispiel 63 kann man die beiden Krebsgestalten des Grundmotivs darstellen wie in Beispiel 64 (vgl. Beispiel 18 NB).

107 Dieses Beispiel fehlt im Original. Es lässt sich aber aus dem Text mühelos rekonstruieren (vgl. auch Beispiel 55 unter NB, ganz rechts).

108 »abgebaut« = analysiert.



Beispiel 64

Sie sind aus zwei Tritonen gebildet, die einerseits die eben genannten Pentatone zur Zwölftönigkeit ergänzen und andererseits die vier Tritone, aus denen zusammengesetzt man jene Pentatone auffassen kann, zur Vollständigkeit bringen. Jedes Triton hat mit seinem Nachbartriton einen Ton gemeinsam, folglich braucht man sechs Tritone, um alle zwölf Töne abzudecken. Diese Konstruktion, zwei Pentatone (*g bis h* und *des bis f*, bestehend aus je zwei Tritonen) plus zwei Tritone (*f bis g* und *h bis cis*) sind ein Zwölftonfeld und das erste Tonfeld des ganzen Stücks. D. h. das erste Tonfeld des Stücks ist die Summe der Beispiele 63 und 64.

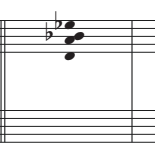
Hinsichtlich des Grundmotivs bestehen zwei Inkonsistenzen. 1. Das Grundmotiv taucht sehr deutlich in Originalgestalt und in Umkehrung auf, etwas verdeckt im Krebs. Müsste es nicht auch in Krebsumkehrung auftauchen? – 2. Wenn man die Halbtonschritte des Grundmotivs gemäß ihrer funktionalen Zugehörigkeit analysiert, ergibt sich Folgendes: Alle Halbtonschritte des Grundmotivs in Originalgestalt und in Umkehrung ergeben zusammen eine vollständige Dominante: *d-cis*, *Ais-H* (T. 11/12), *gis-g* (T. 12), *E-F* (T. 17). Die Halbtonschritte des Motivs im Krebs entstammen alle der Subdominante: *F-Ges* (T. 23/24)¹⁰⁹ sowie *h-c¹* (T. 26). Es fehlt aber ein Halbtonschritt im Grundmotiv, der die Tonika ausprägen würde.

Beide Inkonsistenzen verschwinden zugleich. Die ›Reprise‹ ab Takt 27 Mitte ist sehr ausgeprägt. Ab dort dominiert die Originalgestalt des Grundmotivs *d-cis-a*, die jeweils von der Umkehrung *ais-h-dis* kontrapunktiert wird. Immer beginnt aber die Originalgestalt (T. 27 Mitte, T. 31 mit Auftakt, T. 33 mit Auftakt) und erweist sich so als führend. Daran schließt sich eine Passage an, in der die Intervalle des Grundmotivs sukzessive verkleinert werden, bis am Ende – sehr insistierend – nur der Halbtonschritt *b-a* übrigbleibt (ab T. 35). Die charakteristischsten Ereignisse dort sind demnach das *d* (ab T. 27) und weiterhin jener Halbtonschritt *b-a*.¹¹⁰ Diese Tonfolge *d-b-a* ist nun zugleich die gesuchte Krebsumkehrung des Grundmotivs, und sie enthält den ebenfalls gesuchten Tonika-Halbtonschritt. (Albert Simon weist darauf hin, dass sich in der Schlusspassage ab Takt 33 besonders viele tonikale Klänge befinden: Beispiel 12 und Kommentar dazu, vgl. auch Beispiele 9 und 10.)

¹⁰⁹ Es ist hier deutlich, dass es keinen Unterschied gibt zwischen *F* und *Eis*, zwischen *Ges* und *Fis*, vgl. T. 24 und 25, linke Hand.

¹¹⁰ Unter bzw. über dem *a* in den Takten 28, 31, 33 steht jeweils ein *ais*, das eine (plagale) Tendenz zu einem *h* hat – tatsächlich folgt auf jedes *ais* hier ein *h*. Diese Tendenz wird erst mit den *b* ab Takt 35 (bzw. schon T. 34) umgekehrt: Diese streben (authentisch) je zu einem *a* und bereiten auf diese Weise den Schluss vor.

Der Schluss wird von dem Intervall *b-a* bestimmt; kaum weniger charakteristisch ist aber der Kontrapunkt *gis-a*, der die simultane verminderte Terz *gis/b* hervorbringt (der vorletzte Klang des Stücks), die hier tatsächlich als solche gehört werden kann (vgl. Beispiele 12 und 13, je Ende). Ein ähnliches Intervall gibt es am Anfang des Stückes: Das erste simultane Intervall in Takt 4 ist *es/cis*, eine übermäßige Sexte (vgl. Beispiel 1). Bei näherer Betrachtung bemerkt man, dass die Tonvorräte am Anfang und am Ende ähnlich, aufeinander bezogen sind. Den Anfang machen *es*, *d*, *cis* (als dritter Ton kommt ein *a* dazu), am Ende stehen *gis*, *a*, *b*; als weiteren besonders relevanten Ton kann man das oben erwähnte *d* hinzunehmen (dann antwortet das Motiv *d-b-a* dem Motiv *d-cis-a*). Diesen Tonvorrat kann man zusammengekommen darstellen wie Beispiel 65a zeigt.

a)	b)	c)	
			
Heptaton es bis a (nur tiefste & höchste Quinte), fehlt f, c, g	Heptaton d bis gis (nur tiefste & höchste Quinte), fehlt e, h, fis	Enneaton d bis ais (fehlt e, h, fis)	Enneaton des bis a (fehlt f, c, g)

Beispiel 65

Diese sechs Töne kann man wiederum zerteilen in zwei Heptatone, die jeweils nur durch ihre tiefste und ihre höchste Quinte repräsentiert werden (Beispiel 65b). Auf diese Weise wird der Bezug von *es* und *cis*, *b* und *gis* gekappt. Vielleicht ist es daher notwendig, auch die Darstellungen von Beispiel 65c zu berücksichtigen. Hier sind die sechs Töne als unvollständiges Enneaton gedeutet, in zwei einander widersprechenden Weisen, die aber präzise gleich stark sind, weswegen es unmöglich ist, eine Version vorzuziehen. Ihr Widerspruch gegeneinander und ihr Bezug aufeinander ist wohl das Entscheidende hier. Entweder handelt es sich um ein Enneaton von *d* bis *ais*, bestehend aus den Tönen 1, 2 sowie 6 bis 9 (*e*, *h*, *fis* fehlen also) oder um ein Enneaton von *des* bis *a*, bestehend aus den Tönen 1 bis 4 und 8, 9 (*f*, *c*, *g* fehlen also). Dieses gedoppelte Enneaton, das doch nur eines ist, ist das zweite Tonfeld des Ganzen der vorliegenden Komposition.¹¹¹

Ein untergeordneter Aspekt unterstreicht den Bezug des Schlusses auf den Anfang: Der erste Halbtonschritt *d-cis* des Stückes eröffnet als plagaler Schritt: Plagal ist er wegen des darunterliegenden *es*: *es/d* ist Subdominante, *es/cis* Tonika. Der letzte Halbtonschritt des Stückes schließt als kraftvoller authentischer Schritt: *gis/b* ist Dominante, *a/a* Tonika.

Anhand der Passage Takt 12–19 soll kurz gezeigt werden, wie die Intervalldisposition von Beispiel 63 auch auf andere Aspekte als die Disposition des Grundmotivs wirkt. Beispiel 66 zeigt die Passage im Groben aufgeschlüsselt.

¹¹¹ Damit wird zugleich der besondere Charakter der verminderten Terz Takt 36 Ende bzw. der übermäßigen Sexte Takt 4 angegeben: Sie vagieren zwischen verminderter Terz und großer Sekunde etc.

Triton *g* bis *a*
Triton *es* bis *f*

Triton *cis* bis *dis*
Triton *a* bis *h*

Beispiel 66

Hier finden sich die bereits aus Beispiel 63 bekannten Tritone zu Heptatonen verbunden wieder. Auf die Terz *g-es* (T. 12) antwortet die Terz *d-Ais* (T. 16, vgl. Simon, Beispiel 24) und weiterhin die Terz *F-A* (T. 17). Ähnlich reagiert die Terz *as-fes* (enharmonisch verwechselt geschrieben, T. 15/16, siehe Simon, Beispiel 24) auf die Terz *H-dis* (T. 12) und wird ergänzt durch das *Cis* in Takt 19, zu dem sich das orgelpunktartige *a* ab Takt 12 gesellt. Damit ist die Entwicklung dieser Passage im Groben beschrieben. Albert Simons Beobachtung der Dominantreihe in Takt 16 mit Auftakt (Beispiel 7) findet ihre Begründung im Zusammentreffen der Terzen *gis-e* und *d-B* (enharmonisch anders geschrieben), die beide Quintenreihen entstammen, an dieser Stelle aber zusammen eine Dominante ausprägen – diese Koinzidenz wird von der Dominantreihe ausgebaut (ich spreche in solchen Fällen von einer ›effizienten‹ Dominante: Die Dominante ist nicht ursprünglich dort, sondern sie wird von etwas ganz anderem wie beiläufig veranlasst).

Bei den nicht thematischen Ganztonstellen (siehe Beispiel 14 NB und Simons Kommentar dazu) finden sich ausschließlich Gruppen aus den Tönen *g*, *a*, *h* sowie *des*, *es*, *f* (*cis*, *dis*, *eis*). Das sind die einzigen Ganztongruppen, die innerhalb von je einem der in Beispiel 63 genannten Pentatone existieren; bei anderen Großterzgängen müsste man die Pentatone vermischen. Dies ist ein weiterer Hinweis auf die Relevanz der beiden Pentatone für das Stück.

Die einzige Quarte des Pentatons *g* bis *h* (Beispiel 63), *a-d*¹, spielt offensichtlich im Stück eine besondere Rolle, vgl. Simons Beispiele 5, 15 (3. System), 22, 23. Die dort beobachtete Bedeutung dieser Quarte und ihre Interpretation als Auslöser eines subdominantischen Tetrachords (*a-h-c-d*) und anderer Ausfüllungen kann man als vom ersten Tonfeld des Ganzen abhängig verstehen.

* * *

In einer kürzlich erschienenen Studie von Edward Gollin werden Beobachtungen zu *Geteilte Arpeggien* (Mikrokosmos Nr. 143) mitgeteilt¹², die eine gewisse Nähe zu Teilen aus Albert Simons Analyse haben. Gollin interessiert sich – im Sinne der transformational theory – dafür, wie oft man einen Zyklus von Intervallen (z. B. kleine Terz – Quarte

112 Gollin 2007, 157–163.

– kleine Terz – kleine Terz, vgl. T. 6 ff.) wiederholen kann, bis man die pitch-classes seines ersten Auftretens wiedererhält. Die Takte 6–13, 50–57 und auch 30–32 sowie 39–43 liefern hier reiches Anschauungsmaterial. Man erkennt schnell, wie viel von Gollins Ideen zur Intervallsystematik in Simons mindestens zwanzig Jahre älterer (unveröffentlichter) Analyse vorweggenommen ist. Albert Simons Beispiele 31 bis 33 sowie seine Bemerkungen zu Beispiel 37 und vor allem zu den Beispielen 41 bis 44 (beginnend mit der Bemerkung zu Takt 30) betreffen die möglichen Reihen aus kleinen Terzen mit je anderen Intermediärintervallen. Exakt dasselbe stellt Gollin in seinen Examples 17 und 20 dar.¹¹³ Gollin weist im Unterschied zu Simon (Beispiele 34, 35) nicht ausdrücklich auf den Zusammenhang der Quartan in der Passage Takt 6–11 hin und auch nicht auf die daraus resultierenden beiden vollständigen Ganztonreihen (Simon Beispiel 35 NB), da die Frage nach dem Bezug nicht nebeneinander stehender Töne nicht zur Fragestellung von Gollins Artikel gehört. An die Grenze seiner Methode gelangt Gollin in seiner Erläuterung eines Tones aus Takt 56.¹¹⁴

Auf Albert Simons Analyse aufbauend kann man die Passagen Takt 6–26 und Takt 46 (50)–67 folgendermaßen in Beziehung setzen. Die Takte 14–26 komponieren den Klang *cis/e/fis/a* aus, die Takte 57–67 den Klang *dis/fis/gis/h*, d. h. diese Töne verfestigen sich in den genannten Takten (andere treten hinzu). Ähnlich kann man in den Takten 6–13 die Töne *c*, *es*, *as*, *h*, in den Takten 46–56 die Töne *des*, *e*, *a*, *c* als die führenden behaupten. Mit *c*, *es*, *as*, *h* (T. 6) ist das Prinzip dieser Passage gegeben: Kleine Terzen werden von Quartan zusammengebunden. Die von Simon genannten Ganztonreihen (Beispiel 35 NB) lassen sich als zwölfkönnige Verbindung von der Quarte *es/as* des Klangs *c/es/as/h* zur Quarte *cis/fis* des Klangs *cis/(e)/fis/a* (T. 10/11 bzw. 14) deuten. Demnach ist *cis/e/fis/a* in den Takten 10/11 eine Vorandeutung des Klangs ab Takt 14 (vgl. l. H. Takt 14 mit r. H. auf der Wende von Takt 10 nach 11). In der Reprise ab Takt 50 ist alles spiegelsymmetrisch analog (vgl. Beispiel 56). Aus diesen Überlegungen ergibt sich Beispiel 67.



Beispiel 67

113 Simons Notenbeispiel 37 kommt mit Gollins Example 17 (160) überein, Simons Notenbeispiel 43 mit Gollins Example 20 (162), wobei Simon Noten schreibt, Gollin Tonnamen (pitch-classes). Simon diskutiert in seinen Notenbeispielen 42 und 44 überdies noch andere Kombinationsmöglichkeiten von kleinen Terzen und anderen Intervallen, die durch ihr Verhältnis zur Zwölfkönnigkeit bestimmt werden.

114 Nach Gollin müsste der letzte Ton von Takt 56 ein b^1 statt eines c^2 sein (vgl. sein Example 17 auf Seite 160, »Odd series«). Eine regelmäßige Intervallfolge (Gollin betrachtet nur ausgewählte regelmäßige Intervallfolgen), die mit *c-a-e-cis-b* beginnt, müsste später die Töne *fis-es-b-g-e* enthalten. Auf Seite 162 nennt Gollin den Ton c^2 in Takt 62 »an ›out-of-place‹ note« und versucht ihn zu erklären, indem er sich von seiner Theorie regelmäßiger Tonreihen unabhängig macht. Vgl. dagegen Simons Notenbeispiel 57 und seinen Kommentar dazu: Simon ist nicht genötigt, zur Erklärung dieses Tons eine Irregularität zu behaupten.

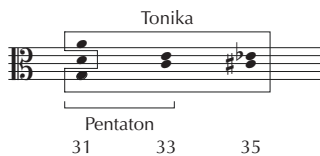
Die beiden Akkordpaare sind genau spiegelsymmetrisch, Spiegelachse ist c^1 , der Grundton des Stücks. Es handelt sich um ein Heptaton *a* bis *dis*, das um *fis* zentriert ist (also kein E-Dur). Dem Zentrum *fis* ist ein *c* hinzugefügt, so dass das Tonfeld acht Töne aufweist.¹¹⁵ Beispiel 68 zeigt denselben Tonvorrat als Tonleiter.



Beispiel 68

Die Spiegelbildlichkeit der Takte 50–67 im Verhältnis zu Takt 6–26 und zugleich ihr enger klanglicher Bezug aufeinander ist in Beispiel 67 begründet.

Der Mittelteil (T. 30–45) führt ein Oktoton aus, dessen mittlere Quarte *c-f* fehlt. Der Bezug von *as/es¹/b¹* (T. 39) auf *g/d¹/a¹* (T. 30 ff., Beispiel 44 rechts außen) ist im Original leicht zu hören. Der erste Klang des Oktotons wird folgendermaßen symmetrisch ausgeführt:



Beispiel 69

und näherhin so:



Beispiel 70

Diese Tonika entspricht Simons Beispiel 46, 3. System.¹¹⁶ Der zweite Klang *as/es¹/b¹* (T. 39) scheint in seiner Fortführung zu einem Hexaton erweitert werden zu sollen. Auf

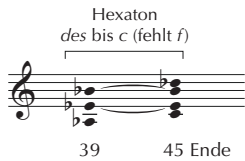
¹¹⁵ Man kann sich ein symmetrisches sechstöniges Heptaton (gis-Moll plus A-Dur) vorstellen (dies ist die einzige Möglichkeit, dieses Heptaton sechstönig und symmetrisch darzustellen), dessen einzigem Tritonus die weiteren Töne derselben Funktion zugefügt sind.

Das hinzugefügte *c*, der Grundton der Komposition, spielt eine Sonderrolle. c^0 ist ab Takt 6 die untere, c^3 ab Takt 50 die obere Grenze des Tonraums.

Es liegt eine besondere schöne Subtilität in der Tatsache, dass das gis-Moll am Ende der Reprise (letzter Akkord Beispiel 67) dem A-Dur des Anfangs (zweiter Akkord) und das A-Dur der Reprise (dritter Akkord Beispiel 67) dem gis-Moll des Anfangs (erster Akkord) symmetrisch entspricht.

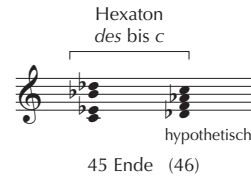
(Das genannte Tonfeld kann auch interpretiert werden als ein Pentaton *e* bis *gis*, dessen mittlerer Ton *fis* zum Grundton erklärt wird und von seinen sämtlichen kleinterzäquivalenten Grundtönen ergänzt wird. So kommen *c*, *a*, *dis* hinzu. Die letztgenannten beiden Töne ergänzen das Pentaton *e* bis *gis* zum Heptaton *a* bis *dis*.)

¹¹⁶ Nach meiner Meinung stehen die Töne *fis¹* und *b¹* in Simons Notenbeispiel 46 nicht auf derselben Ebene wie die übrigen.



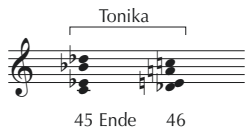
Beispiel 71

könnte man



Beispiel 72

erwarten, was das Hexaton vervollständigen würde. Die tatsächliche Fortführung

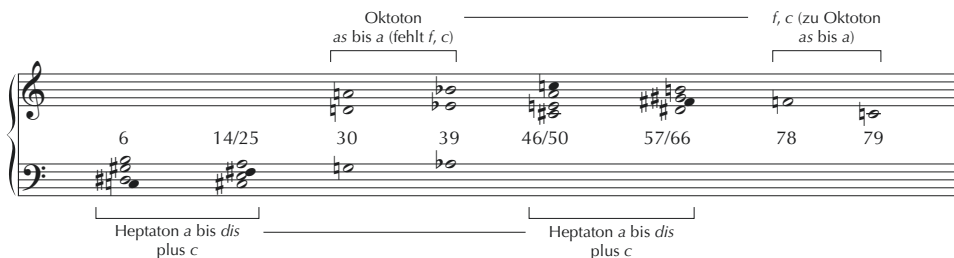


Beispiel 73

erbringt den dritten Akkord von Beispiel 67 (dem ersten Tonfeld des Ganzen). Zugleich erweist sich der letzte Akkord Takt 45 hiermit als die Schnittmenge des Hexatons *des bis c* mit der Tonika. Zu Recht also insistiert Albert Simon auf der Bedeutung dieses Akkords (Beispiel 52 und Kommentar dazu).

Das Oktoton *as bis a*, dem die Töne *c*, *f* fehlen (T. 30–45), wird in der Coda vervollständigt. Das *fis* des Heptatons *a bis dis* plus *c* (T. 57; Beispiel 67, vierter Akkord) bleibt in Takt 69 und 71 auffällig allein liegen. Darauf folgt die plagale Schlusswendung *f-c* (T. 78/79), die das Oktoton ergänzt. Vgl. dazu die Vorandeutung *f-c* auf der Wende Takt 49/50 und Simons Beispiel 55 NB mit Kommentar.

Die beiden Tonfelder des Ganzen können also folgendermaßen dargestellt werden:



Beispiel 74

Der zweite Klang von Beispiel 74 kommt als Teil eines Quintenfeldes zustande (dazu vgl. Kommentar zu Beispiel 67), er kann aber auch als Schnittmenge des Pentatons *a bis cis* mit der Tonika aufgefasst werden. Daher wird im Detail tatsächlich die Tonika vollständig ausgeführt (d. h. es werden die Töne *c*, *ais*, *g*, *dis* hinzugefügt, vgl. Beispiel 40 und – analog – Beispiel 58, in dem die Töne *d*, *c*, *a*, *f* zum Klang *gis/h/dis/fis* hinzugefügt

werden. Es handelt sich jeweils um eine effiziente vollständige Funktion: Tonika bzw. Subdominante). Simons Beispiel 47 beschreibt etwas wie eine Modulation vom letzten Klang von Beispiel 70 (T. 35) zum vierten Klang von Beispiel 74 (T. 39).

Mehr als in vieler älterer Musik scheint in diesen beiden Kompositionen Bartóks zumindest das erste Tonfeld des Ganzen mehr eine Vororganisation der Töne insgesamt zu sein als aus bestimmten lokalisierbaren Tönen zu bestehen. So liefern in *Staccato* die vier Gestalten des unvariierten Grundmotivs (Grundgestalt und Umkehrung T. 3/4, 11/12, 12, 17) die beiden Pentatone (aus denen maßgeblich das erste Tonfeld besteht), aber andere Tonfolgen (z. B. *g-a-h* T. 9, der Quartraum *a-d¹* der Oberstimme T. 4–7) entspringen ebenso diesen Pentatonen. In *Geteilte Arpeggien* hätte es wenig Sinn, z. B. das *cis* des Heptatons lokalisieren zu wollen: Takt 10, 14–26, alle sind es gleichermaßen. Das jeweils zweite Tonfeld des Ganzen ist in beiden Kompositionen dagegen genau lokalisiert. Es wird lohnen, den Bezug zu untersuchen von Tonfeldern, die das Ganze definieren, zu detaillierten Tonfeldern und schließlich zu Tonfeldern, die zwischen diesen Ebenen stehen und sie verbinden.

Literatur

- Bartók, Béla (1976), »Harvard lectures«, in: *Béla Bartók, Essays*, hg. von Benjamin Suchoff, London: Faber & Faber, 354–392.
- Gárdonyi, Zsolt und Hubert Nordhoff (2002), *Harmonik*, 2. Aufl. Wolfenbüttel: Mösseler.
- Gollin, Edward (2007), »Multi-Aggregate Cycles and Multi-Aggregate Serial Techniques in the Music of Béla Bartók«, *Music Theory Spectrum* 29, 143–176.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Lendvai, Ernő (1995), *Symmetrien in der Musik. Einführung in die musikalische Semantik*, übers. von Siglind Bruhn, Kecskemét und Wien: Kodály Institut und Universal Edition.

Albert Simon – ein ungarischer Autor

Konstantin Bodamer

ABSTRACT: Die vorliegenden Betrachtungen nehmen die Verortung der Tonfeldtheorie Albert Simons in der ungarischen Musiktheorie in den Blick. Der Vergleich mit ausgewählten Schriften ungarischer Autoren erhellt das Umfeld einiger für Simons Theorie grundlegender Begriffe und Analyseinstrumente. Unterschiede zeigen sich vor allem bei der Frage nach der Zielsetzung musikalischer Analyse.

Die ›Theorie der Tonfelder‹ des ungarischen Dirigenten und Musiktheoretikers Albert Simon wurde in den letzten Jahren in mehreren Aufsätzen erwähnt, kommentiert oder analytisch aufgegriffen.¹ Bekannt geworden ist die Theorie allerdings allein durch die Einführung von Bernhard Haas aus dem Jahre 2004, der sich auf persönliche Unterweisung durch Simon beruft.² Insbesondere fehlen uns bis heute Einblicke in eine Niederschrift Simons – ob eine vollständige Arbeit oder nur ein Manuskript vorliegt, ist nicht bekannt –, in der er offenbar die Summe seiner theoretischen Arbeiten festgehalten hat.³ Trotz dieser Einschränkung, die Aussagen über Simons Theorie nur unter Vorbehalt möglich macht, sind die Wurzeln von Simons Denken in der ungarischen Musiktheorie offenkundig. Im Folgenden sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Simons Theorie und den Theorien anderer ungarischer Musiktheoretiker herausgearbeitet werden.

Im Wesentlichen sind es drei Autoren, zu deren Schriften Simons Theorie einen engen Bezug aufweist: Lajos Bárdos mit seiner Darstellung modaler Harmoniefolgen bei Franz Liszt⁴, Zsoltán Gárdonyi mit dem sogenannten ›Distanzprinzip‹ sowie Ernő Lendvai mit dem an Béla Bartóks Werken entwickelten Achsensystem.⁵ Während Gárdonyi in wesentlichen Punkten an Bárdos anknüpft, muss Lendvais Systementwurf als eigenständig angesehen werden.⁶

1 Haas 2004, Polth 2006, Rohringer 2009.

2 Haas 2004, 10.

3 Rohringer 2009, 281, Anm. 44.

4 Bárdos 1978.

5 Lendvai 1953.

6 Was das Alter der Autoren angeht, so gehören Bárdos (1899–1986) und Gárdonyi (1906–1986) auf der einen Seite und Lendvai (1925–1993) und Simon (1926–2000) auf der anderen derselben Generation an. Obwohl Lendvai zu den jüngeren Autoren gehört, ist seine Schrift von den hier behandelten die älteste. Nach derzeitigem Wissensstand scheint Simon erstmals in den 1980er Jahren Analysen veröffentlicht zu haben (s. Bibliographie).

Die Ansätze der drei Autoren werden zunächst vorgestellt und dann mit Simons Tonfeld-Theorie verglichen. Die Darstellung orientiert sich dabei nicht an chronologischen, sondern an inhaltlichen Aspekten: Im Blickpunkt stehen das Begriffspaar ›authentisch-plagal‹ sowie der jeweilige Umgang der Autoren mit der Riemannschen Funktionstheorie. Schließlich wird gezeigt, in welcher Weise bestimmte, bereits existierende Begriffe oder Phänomene⁷ in die Tonfeldtheorie einbezogen werden.

A. Systeme vor Simon

1. Bárdos Neomodalität

Bárdos' Aufsatz »Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt« geht von der Beobachtung aus, dass sich bestimmte harmonische Wendungen, die für die Klangsprache Franz Liszts charakteristisch sind, einer an der Klassik orientierten kadenzharmonischen Deutung entziehen. Solche Wendungen bezeichnet Bárdos als modal. Sein Modalitätsbegriff ist dabei weit gefasst und bezieht sich auch auf die Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Deren Kompositionsweise wiederum beschreibt Bárdos mit dem Begriff »harmonische Polyphonie«. ⁸ Auch dieser hat bei Bárdos einen stilübergreifenden Sinn: Bereits bei Palestrina sei der einzelne Klang nicht mehr bloß horizontal als ein Zusammenstreiten verschiedener Stimmen, sondern »harmonisch« als Terzschichtung zu deuten. Ausgehend von diesem Palestrina-Verständnis versucht Bárdos zwischen »funktioneller« und »modaler« Harmonik zu unterscheiden.

Zur Beschreibung modaler Harmonik unterscheidet Bárdos zwischen der Anordnung von Akkorden im Sinne der Quintensäule auf der einen und der Terzensäule auf der anderen Seite. Mit Hilfe der Quintensäule misst Bárdos den Unterschied zwischen den Vorzeichen, die zwei Tonarten besitzen. So beträgt das Verhältnis C-Dur – D-Dur +2, das Verhältnis C-Dur – d-Moll -1. Den Unterschied in der absoluten Maßzahl (hier 2, dort 1) fasst Bárdos als Spannungsgrad zwischen den Tonika-Akkorden der jeweiligen Tonarten auf; zwischen einer Tonika C-Dur und einem D-Dur-Dreiklang ist der Spannungsgrad also größer als zwischen einem C-Dur- und einem d-Moll-Dreiklang. ⁹ Den Tonvorrat Palestrinas stellt Bárdos als Entwicklung in drei Schritten dar: siebenstufige Diatonie, gregorianische Achtstufigkeit (Erweiterung um das lydische *b*), modale Elfstufigkeit (Hinzunahme der drei erhöhten Stufen oder »Diesen« *cis*, *fis* und *gis*). ¹⁰ Die Anordnung dieses Tonvorrats als Quintenreihe scheint in Bezug zum Prinzip der Quintensäule zu stehen.

Die Terzensäule umfasst im Gegensatz zur Quintensäule nur sieben Akkorde, da ihr Zweck die Beschreibung von Akkordrelationen innerhalb siebenstufiger Systeme ist. Bezogen auf einen Ausgangsakkord bezeichnet Bárdos Terzschriffe abwärts als authentisch,

⁷ Zu nennen wäre an dieser Stelle beispielsweise die Verwendung der Ganzton-Halbtonleiter bei Messiaen; siehe dazu Messiaen 1966.

⁸ Bárdos 1978, 135.

⁹ Ebd., 134.

¹⁰ Ebd., 136/37.

aufwärts als plagal und definiert in jede Richtung ›Terzwendungen‹ von ein, zwei oder drei Terzen (Beispiel 1).¹¹



Beispiel 1: Authentische und plagale Wendungen

Die Bestimmung einer Terzwendung geschieht unabhängig davon, ob die beteiligten Akkorde Dur- oder Moll-Akkorde sind und auf welcher Stufe einer Tonart sie stehen. Stehen zwei Akkorde im Tritonusabstand, spricht Bárdos von einer »polaren Wendung«.¹²

Entfernung/Spannungsgrad und das in Terzschriften beschriebene Wendungsverhältnis sind nicht als gegensätzliche Prinzipien, sondern als zwei unterschiedliche Qualitäten einer Akkordverbindung zu betrachten. So ist beispielsweise die Fortschreitung A-Dur - fis-Moll eine authentische Terzwendung, deren beide Akkorde sich auf denselben Tonikagrundton *a* beziehen, bei der Fortschreitung fis-Moll - e-Moll hingegen handelt es sich um eine plagale Wendung (drei Terzen aufwärts), die auf der Quintensäule einen Abstand von zwei Quinten hat.

Bárdos demonstriert seine Analysemethode an zahlreichen Beispielen, bei denen es sich meist um kurze Werkausschnitte handelt. Er unterscheidet zwischen modal-harmonischen Phänomenen, die mehr oder weniger an Palestrina anknüpfen, und solchen, die als Ergebnis einer Weiterentwicklung modaler Harmonik durch Franz Liszt zu betrachten sind. Die Zuordnung der Musikbeispiele zu einer der beiden Kategorien leuchtet in fast allen Fällen unmittelbar ein, und die Beschreibung der modalen Vorgänge, die Bárdos anbietet, ist immer hinreichend differenziert. Allerdings ist nicht in jedem Beispiel klar, ob die Akkordrelationen im Sinne der Terzen- oder der Quintensäule betrachtet werden. Der so entstehende Eindruck der Unübersichtlichkeit wird dadurch verstärkt, dass mit relativen Solmisationsilben, Stufenziffern und Akkordbezeichnungen drei verschiedene Bezeichnungssysteme nebeneinander zur Anwendung kommen.¹³

Letztlich zielt Bárdos' Artikel eher auf die Vorstellung einer empirisch fundierten Analysemethode als auf die Entwicklung eines Systems. Dies erhellt sich aus der Beobachtung, dass Bárdos seine ›Analysewerkzeuge‹ zwar ausführlich vorstellt, aber nicht begründet. So wird zum Beispiel nicht erklärt, ob Bárdos' Anordnung des Palestrina-Tonvorrats in Quinten, die offenbar quer steht zur Vorstellung skalenförmig angeordneter Modi, durch eine entsprechende Erscheinungsform dieses Tonvorrats bei Liszt motiviert

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., 139.

¹³ Die Verwendung relativer Solmisationssilben ist offenbar ein traditioneller Bestandteil der ungarischen Musiktheorie und geht auf Zoltán Kodály zurück. Vgl. dazu Lendvai 1995, 5–7.

ist. Ebenso bleibt offen, warum zweiquintige Wendungen in besonderer Weise typisch für eine modale Klanglichkeit sein sollen.

2. Das Distanzprinzip

Das ›Distanzprinzip‹ wurde von Zoltán Gárdonyi entwickelt und in zwei Arbeiten vorgestellt.¹⁴ Von diesen aus fand es Eingang in die *Harmonik* Zsolt Gárdonyis und Hubert Nordhoffs, in der sich die vielleicht einfachste und deutlichste Erklärung findet:

Der Begriff Distanzprinzip stammt aus dem Bereich der Akustik und wurde in der Musikforschung auf solche Tonhöhenordnungen übertragen, die auf einer Aufteilung der Oktave in gleiche oder alternierende Abstände und in diesem Sinn auf Periodizität beruhen.¹⁵

Das Distanzprinzip setzt die Möglichkeit enharmonischer Verwechslung voraus. Diese habe sich – so Zoltán Gárdonyi – in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts etabliert. Dabei sei dem Klavier eine bedeutende Rolle zugekommen, weil es »die tastenmäßige sowie klangliche Identität verschieden benannter und notierter enharmonischer Töne«¹⁶ augen- und ohrenfällig mache.

Distanzielle Vorgänge führt Zoltán Gárdonyi auf gleichstufige Tonhöhenordnungen oder alternierende Modellskalen zurück. Unter gleichstufige Tonhöhenordnungen fallen die Ganztonleiter, der Kleinterzzirkel, der Großterzzirkel und die Halboktave (sie teilen die Oktave in jeweils gleiche Teile). Alternierende Modellskalen entstehen durch die Kombination von zwei gleichstufigen Tonhöhenordnungen gleichen Typs. So entsteht etwa aus der Kombination zweier Kleinterzzirkel das Modell 1 + 2 (alternierende Achtstufigkeit), aus der Kombination zweier Großterzzirkel das Modell 1 + 3 (alternierende Sechsstufigkeit) und aus der Kombination zweier Halboktaven das Modell 1 + 5 (Beispiel 2); die Zahlen geben jeweils Halbtonschritte an.

Jede der Modellskalen kann von einem gegebenen Grundton aus auf zwei Arten gebildet werden: das Modell 1 + 2 als Modus 1 + 2 oder 2 + 1, das Modell 1 + 3 als Modus 1 + 3 oder 3 + 1 und das Modell 1 + 5 als Modus 1 + 5 oder 5 + 1 (der Begriff ›Modus‹ lässt an Messiaen denken, dessen 2. Modus dem Modell 1 + 2 entspricht). Die Modellskalen sind, um in Messiaens Sprachgebrauch zu bleiben, nur ›begrenzt transponierbar‹. So erlaubt das Modell 1 + 2 eine Transpositionsmöglichkeit, sein anderer ›Modus‹ 2 + 1 ebenfalls eine, so dass sich für dieses Modell insgesamt vier Variationsmöglichkeiten ergeben. Auf diese Weise ergeben sich aus dem Modell 1 + 3 sechs Varianten, aus dem Modell 1 + 5 sogar zwölf.¹⁷

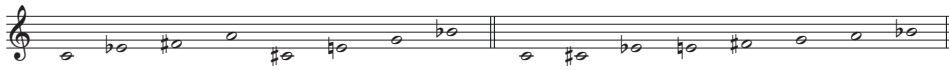
14 Gárdonyi 1969 und 1978. Referenz ist hier der spätere Aufsatz, da der Text von 1969 zwar die Phänomene beschreibt, aber den Begriff ›Distanzprinzip‹ nicht verwendet (dieser taucht allerdings bereits in dem Aufsatz »Distancia-elvűjelensegek Liszt zenéjében« von 1955 auf).

15 Gárdonyi/Nordhoff 1990, 156.

16 Gárdonyi 1978, 229.

17 Ebd., 266.

Modell 1 + 2



Modell 1 + 3



Modell 1 + 5



Beispiel 2: Modellskalen nach Zoltán Gárdonyi

Analog zur Unterscheidung in Gleichstufigkeit und Modellskalen gliedert Gárdonyi die analytische Betrachtung der Musikbeispiele in die Darstellung harmonischer Zirkel und melodischer Skalen. Um problematischen Beispielen gerecht zu werden, nimmt er gelegentlich unvollständige Zirkel an und spricht dann von ›Stufen‹. (z.B. Kleinterzstufen im Unterschied zu Kleinterzzirkeln). Meist zeigen die Beispiele sequenzielle Vorgänge, deren Tonvorrat und/oder Harmoniefortschreitung sich auf eine der oben besprochenen Skalen zurückführen lässt.

Die Darstellung der jeweiligen Sequenzen durch Gárdonyi ist überzeugend und imponiert durch ihre Detailgenauigkeit. Allerdings erscheint die Zuordnung einzelner Musikbeispiele nicht immer zwingend. Beispielsweise tritt im Gefolge einer Modellskala wie der alternierenden Achtstufigkeit (2 + 1 oder 1 + 2) oft auch ein harmonischer Kleinterz-
zirkel auf, so dass aus dem Notentext eigentlich nicht hervorgeht, warum im einen Fall die Melodik, im anderen die Harmonik im Vordergrund stehen soll. Ebenso sieht Zoltán Gárdonyi keinen funktionalen Unterschied zwischen einzelnen Tönen, wenn etwa ein als Struktur wirksamer verminderter Vierklang erst durch kolorierende Nebennoten zur alternierenden Achtstufigkeit ergänzt wird. Hier zeigt sich eine gewisse Indifferenz, die damit zusammenhängt, dass z.B. Kleinterzstufen, Kleinterz-
zirkel und alternierende Achtstufigkeit eigentlich denselben Tonvorrat repräsentieren. Es scheint, als könnten Gárdonyis Unterscheidungen am konkreten Tonsatz nicht weiter begründet werden, weshalb sie Gefahr laufen, bisweilen willkürlich zu wirken.

3. Das Achsensystem Ernő Lendvais

Lendvais erstmals in dem Aufsatz »Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks«¹⁸ dargestelltes Achsensystem besteht aus drei Achsen, die er als Tonika-, Dominant- und Subdominantachse bezeichnet. Ausgehend von einer Tonika *c* können die beiden anderen Achsen von den traditionellen Grundtönen *g* (Dominante) und *f* (Subdominante) aus gedacht werden. Jede der drei Achsen umfasst vier Akkordgrundtöne im

18 Lendvai 1953.

Kleinterzabstand. Ausgehend von einer Tonika *c* gehören der Tonika-Achse also die Akkorde mit der Grundtönen *es/dis*, *fis/ges* und *a* an, der Dominant-Achse die Akkorde mit den Grundtönen *g*, *b/ais*, *des/cis* und *e* und der Subdominant-Achse die Akkorde mit den Grundtönen *f*, *as/gis*, *h* und *d*. Akkorde, deren Grundtöne im Tritonusabstand stehen, bezeichnet Lendvai als Gegenpole. Sie bilden innerhalb einer Achse einen sogenannten ›Ast‹. Lendvai unterscheidet zwischen einem Haupt- und einem Nebenast; wiederum bezogen auf eine Tonika *c* besteht der Hauptast aus den Akkorden auf *c* und *fis/ges*, der Nebenast aus den Akkorden auf *a* und *es/dis*.¹⁹

Lendvai versucht, die historische Notwendigkeit des Achsensystems durch Ableitung aus vier traditionellen ›Anschauungsmodellen‹ zu belegen: aus Vorstellungen der traditionellen Harmonielehre, der distanziellen Oktavteilung, der Akustik und der allgemeinen Musikgeschichtsschreibung. Als Anschauungsmodell der traditionellen Harmonielehre fungiert der Quintenzirkel. Ordnet man die Akkorde, die im Quintstieg einander folgen, nacheinander den Funktionszeichen S, T und D zu (der nächste Akkord ist wieder S), dann entspricht die dadurch entstehende Zuordnung exakt derjenigen des Achsensystems (Beispiel 3).



Beispiel 3: Quintstieg als Funktionsfolge

Aus der distanziellen Teilung der Oktave (zur Erzielung ›tonal indifferenter Relationen‹²⁰) in drei gleichgroße Intervalle gewinnt Lendvai die Grundtöne *c*, *e* und *as*, die er den drei Hauptfunktionen T, D und S zuordnet. Durch Hinzufügung der jeweiligen Gegenpole sowie durch weitere proportionale Teilungen erhält Lendvai die bekannten Kleinterzrelationen des Achsensystems.

Im Sinne einer auf akustische Verhältnisse gestützten Musiktheorie interpretiert Lendvai das Verhältnis der Grundtöne von Dominante und Tonika als Beziehung eines Obertons zu einem Grundton. Daraus leitet er ab, dass zu einer Tonika *c* nicht nur der Akkord auf *g*, sondern auch diejenigen auf *e* und *b* (fünfter und siebter Oberton) als dominantisch aufzufassen sind. Da die Verhältnisse T-S und S-D dem Verhältnis D-T entsprechen, bilden die Akkorde auf *a* und *es/dis* Teile der Tonika, und die Akkorde auf *d* und *as/gis* gehören zur Subdominante *f*. Um den noch fehlenden vierten Pol jeder Achse ableiten zu können, geht Lendvai vom neunten Oberton *d* aus, der zuvor als Teil der Subdominant-Achse definiert wurde. Da dieser Ton *d* wieder im Quintverhältnis zum Dominantgrundton *g* steht, setzt er nach dem oben beschriebenen Verfahren die Akkorde auf *h* und *f* in ein subdominantisches Verhältnis zu *g*. Mit *h* als Akkordgrundton ist die Subdominantachse vollständig. Auf diese Weise lassen sich auch die fehlenden Akkordgrundtöne *cis* (Dominantachse) und *fis* (Tonikaachse) ableiten.

¹⁹ Ebd., 108.

²⁰ Ebd., 111.

In der Geschichte der Harmonik erblickt Lendvai eine klare Entwicklung: von der Klassischen Harmonik mit ihren Hauptfunktionen und den jeweiligen Mollparallelen als Vertretern (Lendvai spricht von ›Nebenklängen‹) hin zur romantischen Harmonik mit ihrer Erweiterung der Vertretungsmöglichkeiten durch ›obere‹ Parallelen (Parallelen bezogen auf die Mollvarianten der Hauptfunktionen). Die logische Weiterführung der Geschichte bestünde darin, zu den bereits etablierten Parallelen eine weitere Parallele zu konstruieren. Die durch die Parallelenbildungen initiierte Kleinterzfolge wird durch den neuen vierten Akkord zyklisch zu einem Kleinterzzirkel geschlossen.

Die aus Zoltán Gárdonyis Distanzprinzip als ›Modellskalen‹ bekannten Tonleitern erscheinen auch in Lendvais System. Sie werden dort allerdings nicht wie bei Gárdonyi als Addition von Halbtonschritten (1 + 2, 1 + 3, 1 + 5), sondern als periodische Folge von Proportionen (1:2, 1:3, 1:5) ausgedrückt. Die Proportion 1:2 definiert also das Prinzip für den Aufbau einer Skala, die der Modellskala 1 + 2 bei Gárdonyi entspricht. Der Unterschied zu Gárdonyi hängt damit zusammen, dass Lendvai das Bartóksche Formdenken insgesamt auf das Prinzip des goldenen Schnittes zurückführt. Die Proportionen des goldenen Schnittes lassen sich wiederum durch die Zahlen der Fibonacci-Reihe (2, 3, 5, 8, 13, 21 ...) ausdrücken. Die Tatsache, dass im Nenner der Proportionen seiner ›Modelle‹ ausschließlich Fibonacci-Zahlen erscheinen, ist für Lendvai ein Beleg für die Konsistenz von Bartóks musikalischem Denken. Im Gegensatz zu Gárdonyi, dessen ›Modellskalen‹ empirisch hergeleitet werden, versteht Lendvai seine Modelle also als Ausdruck eines übergeordneten Prinzips.

Unter den drei genannten ›Modellen‹ nimmt das Modell 1:2 für Lendvai eine Vorrangstellung ein. Zum einen stellt das Modell die skalenförmige Anordnung der Töne einer Achse dar (Beispiel 4). Daher kann Lendvai die drei möglichen Erscheinungsformen des Modells den drei Achsen T, D und S zuordnen. Zum anderen kann Lendvai verschiedene für Bartók typische klangliche Erscheinungen auf dieses Modell zurückführen, indem er, vergleichbar mit Gárdonyi, die Zahlen der Fibonacci-Reihe als Anzahl von Halbtonschritten versteht. Dazu nimmt er einen achttönigen › α -Akkord‹ an, der die Achsengrundtöne der D- und T-Achse als verminderte Vierklänge nebeneinanderstellt (Beispiel 4). Die von diesem α -Akkord abgeleiteten Varianten β , γ und δ repräsentieren für Lendvai typische Bartók-Klänge.

Alpha-Akkord Beta-, Gamma-, Delta-Akkord Bartók-Akkord 1 + 5 1 + 5

Beispiel 4: Typische Bartók-Klänge (nach Lendvai)

Dass sich dieser α -Akkord durch Fibonacci-Zahlen ausdrücken lässt ($3 + 3 + 3 + 2 + 3 + 3 + 3$), belegt die Kohärenz des Systems. Dies gilt auch für den von Lendvai so bezeichneten ›Bartók-Akkord‹, den er ebenfalls als Fibonacci-Anordnung ($3 + 5 + 3$) deuten kann (Beispiel 4). Außerdem lässt sich das Modell 1:2 auch als Kombination zweier Modelle 1:5 deuten (Beispiel 4) – das letztere Modell ist also in ersterem enthalten, was für Lendvai ein weiteres Mal die Vorrangstellung des Modells 1:2 unterstreicht.

Die Notenbeispiele zeigen, dass Lendvai das Achsensystem überwiegend zur Beschreibung formaler Strukturen, die Modelle und die von ihnen abgeleiteten Erscheinungen hingegen zur Beschreibung von einzelnen Klängen oder Tonfolgen verwendet. Es fällt auf, dass nicht in jedem Fall überzeugend begründet wird, warum ein bestimmter Ton als Vertreter einer Achse fungieren soll, ein anderer hingegen nicht. In systematischer Hinsicht gelingt es Lendvai ebenso wenig wie Zoltán Gárdonyi, eine Hierarchie zwischen den von ihm beschriebenen Phänomenen herzustellen, beispielsweise zwischen Achsensystem, Modell 1:2 und α -Akkord.

4. Zur Problematik harmonielehreartiger Systeme

Mit bemerkenswerter Deutlichkeit zeigt sich an den Schriften der drei bisher besprochenen Autoren dieselbe Problematik: Das Verhältnis der ›Analysewerkzeuge‹ zueinander ist nicht eindeutig und kann auch nicht aus den impliziten Voraussetzungen der Analysen erschlossen werden. Bei Bárdos und Gárdonyi dürfte diese Problematik damit zusammenhängen, dass ihre Analysen in Denkweisen der traditionellen Harmonielehre, bei Bárdos eher in der Funktionstheorie, bei Gardony eher in der Stufen- bzw. Fundamentschritttheorie verwurzelt sind.²¹ Ihre Ansätze schreiben das zentrale Problem jedweder Harmonielehre fort: Die reduktive Erklärung des musikalischen Zusammenhangs mit Hilfe allgemeiner, quasi ›a priorischer‹²² Regeln vermag dem einzelnen Kunstwerk kaum gerecht zu werden.²³ Offenbar lässt sich dieses Problem auch durch die Ergänzung zusätzlicher Kriterien – und nicht anders ist beispielsweise Bárdos’ Differenzierung in funktionale und modale Klänge zu verstehen – nicht lösen. Es überträgt sich vielmehr auf die weiteren Bestandteile des jeweiligen Systems: Da bereits die Beziehung des Grundmaterials – gemeint ist in diesem Fall der einzelne Akkord – zum konkreten Tonsatz nicht eindeutig ist, kann auch die Frage, was zusätzliche Kriterien zur Beschreibung des musikalischen Zusammenhangs beitragen, nicht beantwortet werden. Ebenso fehlen deshalb Kriterien für das Zusammenspiel der einzelnen Theorieelemente. Die geradezu unvermeidbare Indifferenz ›normativer‹²⁴ Theorien zeigt sich in der Analyse als Unklarheit in der Deutung von Details des jeweiligen Tonsatzes.²⁵

21 Vgl. dazu Polth 2001, 13–15. Auch eine Anordnung der Klänge als Stufen einer Tonleiter verbindet damit implizit auch eine Funktion des entsprechenden Klanges innerhalb einer Tonart.

22 Vgl. Polth 2006, 170.

23 Siehe auch Polth 1999, 33/34.

24 Vgl. Anm. 28.

25 Vgl. Anm. 18.

B. Die Tonfeldtheorie nach Albert Simon und Bernhard Haas

1. Ähnlichkeit

Die Ansätze von Lajos Bárdos, Zoltán Gárdonyi und Ernő Lendvai sollen nun mit der Tonfeldtheorie Simons verglichen werden, so weit sie uns durch Bernhard Haas bekannt ist. Simon geht von drei Tonfeldern aus: ›Konstrukt‹, ›Funktion‹ und ›Quintenreihe‹. Mit den Bezeichnungen ›Funktion‹ und ›Quintenreihe‹ knüpft Simon an bekannte Termini an: Der Begriff ›Funktion‹ verweist offensichtlich auf Riemann, und die Bezeichnung ›Quintenreihe‹ erinnert an Bárdos' ›Quintensäule‹, aber auch im weiteren Sinne an den Quintenzirkel. Lediglich der Begriff ›Konstrukt‹ geht auf Simon selbst zurück. Auch für die Strukturen der Tonfelder finden sich unschwer Vorbilder bei den drei bisher besprochenen Autoren. So entspricht das Tonfeld ›Funktion‹ Zoltán Gárdonyis alternierender Achtstufigkeit und Lendvais distanzieller Oktavteilung 1:2, während der Aufbau und die Struktur des Tonfeldes ›Konstrukt‹ mit Gárdonyis alternierender Sechstufigkeit bzw. Lendvais distanzieller Oktavteilung 1:3 gleichzusetzen ist. Unterschiede zeigen sich hingegen bei der Quintenreihe. Bei den bisher besprochenen Autoren erscheint die Quinte als Prinzip der Anordnung des Tonmaterials, ohne dass an den unterschiedlichen Anordnungen selbst wiederum Qualitäten beobachtet würden. Simon jedoch differenziert die (Klang-)Qualitäten der unterschiedlichen Quintenreihen nach der Anzahl der beteiligten Töne. Überdies gilt ihm als bemerkenswerte Eigenschaft bestimmter Quintenreihen, dass sie einander komplementär zur Zwölftönigkeit ergänzen können: so etwa das größte Quintenfeld, das Enneaton, mit dem kleinsten, dem Triton.

Das Tonfeld ›Funktion‹ weist weitere Gemeinsamkeiten mit dem Achsensystem Lendvais auf. Mit Lendvai teilt Simon nicht nur die Riemannsche Nomenklatur, sondern auch die Dreizahl der Erscheinungen: Wie es bei Lendvai drei Pole gibt, so gibt es bei Simon drei ›Funktionen‹. Auch das Begriffspaar ›authentisch-plagal‹ taucht bei Simon im Zusammenhang mit dem Tonfeld ›Funktion‹ auf, und es bezeichnet Verwandtes: Authentisch ist der Wechsel in eine quinttiefere ›Funktion‹, plagal derjenige in eine quinthöhere. Den Begriff der Polarität verwendet Simon nicht²⁶, jedoch denjenigen der Äquivalenz: Eine Funktion hat vier Grundtöne, nämlich die tiefen Töne der vier Quinten, in die sich der Tonvorrat gliedern lässt. Äquivalent sind die Grundtöne in dem Sinne, dass jeder von ihnen in gleicher Weise Grundton der Funktion ist²⁷ (es gibt also kein Verhältnis von Grundton und Vertreter wie in der Funktionstheorie).

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, in welcher Form Simons Tonfeldtheorie die ungarische Theorietradition, in der sie offenkundig wurzelt, weiterentwickelt, und welche Lösungen sie für die bereits angesprochenen Probleme bietet. Zwei Fragestellungen sollen dabei als Orientierung dienen:

- 26 Allerdings bezeichnet Haas den einen Tritonus über dem Grundton liegenden Ton als dessen »Rückseite« bzw. »nicht-sichtbare[n] Rücken«, Haas 2004, 14.
- 27 Ebd., 15. Man kann daraus folgern, dass auch Quinttöne äquivalent sind, jedoch wird dies bei Simon/Haas nicht ausdrücklich erwähnt.

1. Wie stellt Simon die Verhältnisse zwischen den Tonfeldern dar?
2. Wie geht Simon mit Problemen um, die sich in der Vergangenheit aus der Verquickung innovativer Ideen der ungarischen Musiktheorie mit Denkweisen traditioneller Harmonielehren ergeben haben?

2. Lösungen

Vereinfachung

Im Gegensatz zu den erwähnten anderen Autoren gelingt es Simon, seine Theorie auf geradezu elegante Weise zu vereinfachen, d. h. von überflüssigen Theoremen zu befreien, ohne die Möglichkeiten zur Darstellung komplexer Sachverhalte zu beschneiden. So verzichtet Simon bei der Vorstellung der drei Tonfelder etwa auf umständliche Herleitungen oder ergänzende Elemente wie die Terzwendung, an der Bárdos und Gárdonyi das Prinzip der authentischen oder plagalen Bewegung festgemacht hatten. Das Intervall der Terz findet dafür innerhalb des Systems als integraler Bestandteil der Tonfelder Funktion und Konstrukt seinen Platz. Das auf diese Weise freierwerdende Begriffspaar ›authentisch-plagal‹ bezeichnet bei Simon, wie oben gezeigt, das Verhältnis zwischen zwei ›Funktionen‹. Ebenso fällt auf, dass eine Reihe der von den anderen Autoren getroffenen Unterscheidungen bei Simon wegfällt. Am offensichtlichsten ist hier sicherlich das Fehlen des Modells 1:5, dessen Identität mit dem Tonvorrat des Modells 1:2 auch Lendvai bewusst gewesen ist. Hier ist Simon in systematischer Hinsicht konsequenter, insofern er den bereits von Lendvai artikulierten Gedanken der Vorrangstellung des Modells 1:2 zu Ende denkt und das Modell 1:5 suspendiert.

Ein weiteres Moment der Vereinfachung stellt der Wegfall der ›Modi‹ dar, die Gárdonyi als Unterscheidungsmerkmal seiner Modellskalen einführt. Offenbar ist für Simon der Unterschied zwischen einem Modus 1 + 2 und einem Modus 2 + 1 nicht wesentlich, da ja ein Modus 2 + 1, bezogen auf eine Tonika *c*, wieder einem Modus 1 + 2, bezogen auf eine Subdominante *f*, entspricht. Dies gilt ebenso für Gárdonyis Unterscheidung von Stufen, Zirkeln und Modellskalen, die in Simons System keine Rolle mehr spielt.

Die Unterschiede zwischen den Theoremen Simons und denjenigen der anderen ungarischen Autoren verweisen allesamt auf eine für die Tonfeldtheorie wesentliche Denkfigur: Es muss unterschieden werden zwischen dem Tonvorrat, der als Substrat dem jeweiligen Tonfeld zugrunde liegt, und der Gestalt, in der sich das Tonfeld im musikalischen Kunstwerk manifestiert. So ist Lendvais Modell 1:5 für Simon zunächst nur eine Möglichkeit, eine melodische Gestalt aus einem Tonfeld ›Funktion‹ herauszuschneiden. Ob sie in einer konkreten Komposition tatsächlich erscheint, ist eine empirische Frage. Damit erhebt sich die Frage, welche Kriterien ein Ereignis innerhalb eines musikalischen Kunstwerks als Ausdruck eines bestimmten Tonfeldes erlebbar machen.

Die Tonfelder Simons unterscheiden sich in einem wesentlichen Punkt von den Modellskalen Lendvais und Gárdonyis: Sie sind nicht in Gestalt eines bestimmten Tonvorrats definiert, sondern ein bestimmter Tonvorrat wird aufgrund bestimmter Eigenschaften als Ausdruck eines Tonfeldes interpretiert. Haas' Beschreibung der verschiedenen Quintenreihen verdeutlicht das: So wird vom Triton gesagt, es sei »stabil«²⁸, vom Tetraton,

es habe etwas »Fließendes«²⁹, das Heptaton habe den Charakter der »Vollständigkeit«³⁰ usw. Dasselbe lässt sich in Bezug auf die drei verschiedenen Arten der Tonfelder beobachten: Dem Tonfeld »Funktion« wohne die »gleitende Kraft des Umdeutens«³¹ inne, das Konstrukt beziehe Töne »hermetisch« aufeinander. Die Quintenreihe bringe einerseits nach und nach alle Töne und Intervalle hervor, andererseits verfüge sie nicht von vornherein über die Eigenschaft der Vollständigkeit, sondern habe latent das Ziel der Ergänzung zur Zwölftönigkeit.³²

Die beschriebenen Eigenschaften eröffnen nun eine Perspektive zur Lösung des oben genannten Problems: War beispielsweise bei Lendvai die Frage, wann ein Ton einem bestimmten Pol angehört, nicht immer befriedigend zu lösen – vor allem gab es für Lendvai keine Möglichkeit einer Begründung –, so ist für die Tonfeldtheorie das Zustandekommen einer bestimmten Wirkung im musikalischen Kunstwerk das ausschlaggebende Kriterium. Die Begründung erfolgt dann auf der Basis von »Behauptungen [...], die nur im jeweiligen Werk gelten«.³³

Ausschließlichkeit

Ein bedeutender Unterschied zwischen Lendvai und Gárdonyi auf der einen Seite und Simon/Haas auf der anderen besteht darin, dass die Tonfelder als funktionale Einheiten verstanden werden und nicht als abstrakte Elemente, die innerhalb einer Komposition zur Anwendung kommen³⁴:

Diese abstrakte Bestimmung ist noch nicht die Bestimmung der Wirkung bestimmter angebbarer Töne im Werk.³⁵

Da sich der Sinn einer Tonfeldanalyse nur unmittelbar am Kunstwerk zeigen kann, verzichtet die Tonfeldtheorie auf eine »wissenschaftliche« Begründung von der Art, dass die Realität von Phänomenen im Kunstwerk oder auch die Triftigkeit von Tonfeldern durch Herleitung aus an sich bestehenden Verhältnissen erwiesen wird. Umgekehrt beweist im Sinne der Tonfeldtheorie etwa das Gelingen der Ableitungen bei Lendvai nicht die Angemessenheit der Theorie für den musikalischen Zusammenhang. Man mag beispielsweise die Verhältnisse des goldenen Schnitts in der Komposition finden – den funktionalen Klangwirkungen gegenüber bleiben solche Beobachtungen äußerlich.³⁶

28 Ebd., 19.

29 Ebd., 20.

30 Ebd., 22.

31 Ebd., 32.

32 Ebd., 33.

33 Ebd., 82. Die Konsequenzen dieser Denkfigur werden in der Rezension von Michael Polth ausführlich erläutert (2006, 170–71).

34 Auch die Darstellung von Polth unterstreicht diesen Ansatz (2006, 171).

35 Haas 2004, 82.

36 Man betrachte etwa Lendvais Analyse eines Ausschnitts aus Bartoks *Cantata profana* (1953, 130).

Da Simon/Haas die Betrachtungen der Tonfelder nicht mehr mit Ansätzen der traditionellen Harmonielehre verbinden, vermeiden sie die Probleme, in die sich die eingangs besprochenen Autoren verstrickt hatten. Es ist schwer vorstellbar, wie ein Ansatz, der von der Erfahrung funktionaler Klangwirkungen ausgeht, mit einem traditionellen Ansatz vereinbar sein sollte, der Akkorde und Stufen als präexistente Grundelemente begreift: Im Kontext der Tonfeldtheorie »fällt der gewöhnliche Akkordbegriff; stets entscheidet nur der Zusammenhang des Werks, was auf welche Weise zusammengehört«.³⁷

Im Gegensatz gerade zu Lendvai, der das Verhältnis der Grundtöne einer Achse noch als »Funktionsverwandtschaft von 4 verschiedenen, auf dem Grundriß des verminderten Vierklangs beruhenden Tonalitäten«³⁸ beschreibt, geht es der Tonfeldtheorie um die Wirkung einzelner ein Tonfeld konstituierender Töne im Werk.³⁹ Demnach sind auch Akkorde nur eine Möglichkeit, ein bestimmtes Tonfeld im Werk auszudrücken. Was in systematischer Hinsicht eine Vereinfachung darstellt, erweist sich bei der Analyse allerdings als spezielle Schwierigkeit: Die Frage, welcher Ton auf welcher Ebene des Tonsatzes ein Tonfeld repräsentiert, ist selten schnell und eindeutig zu lösen.

Die äußerst konzentriert wirkende Form der Tonfeldtheorie bei Haas ermöglicht einen ersten Blick auf die Beziehungen der Tonfelder zueinander, vor allem aber auf ihr Verhältnis zum Werk: Haas geht in seiner Einführung davon aus, dass das Ganze eines musikalischen Kunstwerks durch (meist) zwei Tonfelder ausgedrückt wird, den sogenannten »Tonfeldern des Ganzen«. Von diesen können dann gleichsam Schicht für Schicht die für das singuläre Kunstwerk charakteristischen Ereignisse abgeleitet werden. Haas Darstellung bietet also eine Lösung für das bei Bárdos und Gárdonyi noch ungeklärte Verhältnis der einzelnen »Analysewerkzeuge«. Darüber hinaus unterscheidet sich die Tonfeldtheorie gerade von Gárdonyis Ansatz durch die grundsätzliche Forderung Simons, jeden Ton eines Stückes zu erklären.⁴⁰

2. Bedeutung der Analyse

Die Tonfeld-Theorie Simons unterscheidet sich von den Ansätzen der anderen hier behandelten ungarischen Autoren vor allem hinsichtlich der Bedeutung der Analyse innerhalb der Theorie.

Bárdos' Aufsatz ist eine Spezialuntersuchung zur Modalität im Werk Franz Liszts, die auf harmonielehreartigen Prinzipien basiert. Diese thematische Beschränkung definiert die Bedeutung der Analysen: Sie dienen bei Bárdos dazu, das Werk Liszts im Hinblick auf modale Wendungen zu betrachten.⁴¹

In ähnlicher Weise hat die Analyse auch bei Zoltán Gárdonyi die Aufgabe, distanzielle Vorgänge in Kompositionen aufzuzeigen. Meist handelt es sich um Sequenzen aus Werken von Liszt und Chopin (dabei ist sich Gárdonyi der begrenzten Reichweite sei-

37 Ebd., 35.

38 Ebd., 106.

39 Haas 2004, 82.

40 Ebd., 37.

41 Bárdos 1978, 139.

ner Analysemethode durchaus bewusst⁴²). Im Abschnitt ›Strukturzusammenhänge‹ fasst er das Distanzprinzips als eine historische Tatsache auf, indem er erläutert, wie durch distanzielle Vorgänge die auf den drei Hauptfunktionen basierende Dur-Moll-Tonalität ›aufgelockert‹ und ›umgewandelt‹ worden sei und wie die zunehmende Verwendung der Halboktave traditionelle Strukturen überflüssig gemacht habe.⁴³

Das Ziel von Lendvai besteht darin, das der Musik Béla Bartóks zugrunde liegende Tonsystem darzustellen. Die Beschränkung auf einen einzigen Komponisten⁴⁴, wird durch den Anspruch kompensiert, »den Prozess der Schaffung seines Materials« nachvollziehen, und zwar »bis zu den Wurzeln der Musik«.⁴⁵ Dazu wird das Tonsystem Bartóks historisch eingeordnet, und zwar zwischen klassischer (funktionaler) Harmonielehre und dem von Lendvai so genannten ›Zwölftonsystem‹.⁴⁶ Der Zusammenhang mit beiden ›Systemen‹ ist für Lendvai durch das Gelingen der entsprechenden Ableitungen bewiesen. Trotz des Zusammenhangs muss nach Lendvai die Bartóksche Zwölftufigkeit von Schönbergs Zwölftonmusik deutlich unterschieden werden: Erstere erscheint als logische Fortsetzung romantischer Harmonik und partizipiert noch an deren grundsätzlichen Gegebenheiten, während letzterer unterstellt wird, die Tonalität zu ›zertrümmern‹.⁴⁷ Angesichts solcher Überlegungen geht die Aufgabe der Analysen bei Lendvai weit darüber hinaus, die ›Anwendbarkeit‹ des Achsensystems auf die Musik Bartóks zu belegen. Der Unterschied zur Bedeutung der Analyse bei Albert Simon bleibt dennoch beträchtlich. Die Tatsache nämlich, dass Haas die Tonfeld-Analyse als eine Form der funktionalen Analyse begreift, hat zur Konsequenz, dass die Relevanz analytischer Einzelentscheidungen letztlich nur im Kontext einer vollständigen Werkanalyse glaubhaft gemacht werden kann (was nicht ausschließt, dass auch Analysen von Werkausschnitten instruktiv sein können).

Auf die Schwierigkeit, die Anteile von Haas und Simon an der Schrift *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern* zu trennen, ist bereits hingewiesen worden.⁴⁸ Einige wenige Zuordnungen können dennoch getroffen werden. Bernhard Haas ist ein ausgewiesener Kenner der Schenker-Analyse. Wenn also in einer Analyse die Schenkersche mit der Simonschen Analyse verglichen wird, so darf man davon ausgehen, dass dabei Simons eigene Perspektive überschritten wird. Am deutlichsten wird das in der Analyse von Schuberts Lied *Ihr Bild*, die von einer Analyse Schenkers ausgeht und diese mit einer Tonfeld-Analyse kontrastiert. Ebenso enthält auch die Analyse von Francks *Fantaisie A-Dur* Elemente der Theorie Schenkers. Die Beobachtung, dass Züge im Sinne Schenkers bei Franck nur noch vordergründig in Erscheinung treten, ist bezeichnend für die historische Perspektive, die Haas in seiner Einführung eröffnet.⁴⁹ Haas deutet an, dass Simon

42 Gárdonyi 1978, 269.

43 Ebd., 266–67.

44 Dies schließt selbstverständlich nicht aus, dass eine am Werk eines einzelnen Komponisten entwickelte Theorie nicht prinzipiell auch Aussagen zum Werk anderer Komponisten erlaubt.

45 Lendvai 1953, 105.

46 Ebd., 117.

47 Ebd.

48 Vgl. Anm. 1.

49 Vgl. Polth 2006, 168.

auch Kompositionen von Purcell und Bach auf die Anwesenheit von Tonfeld-Effekten hin untersucht hat.⁵⁰ Wenn diese Aussage zutrifft, könnte sie als Indiz für ein unkritisches Verhältnis Simons zur historischen Dimension seiner Theorie angesehen werden. Bei Haas jedenfalls wird die Tonalität der Tonfelder als ein geschichtlich vorübergehendes Phänomen in eine allgemeine ›Geschichte der Tonalitäten‹ eingeordnet. Auf eine Epoche der Stimmführungstonalität im Sinne Schenkers folgt demnach eine Epoche der Tonfeld-Tonalität im Sinne Simons. Der Zeitraum zwischen 1730 und 1850 kann dabei als Übergangszeit betrachtet werden, in der beide ›Tonalitäten‹ gewissermaßen ›parallel‹ existieren.⁵¹ Eine solche Perspektive geht freilich weit über die der erwähnten ungarischen Autoren hinaus.

C. Ausblick

In der jüngsten Vergangenheit nimmt das Interesse an den analytischen Möglichkeiten der Tonfeldtheorie offenbar zu. Das zeigt sich exemplarisch an zwei Veröffentlichungen, einer von Stefan Rohringer zur Tonalität in Schuberts Klaviertrio B-Dur und einer von Johannes Schild zum Wirken von Tonfeldern in Wagners Parsifal.⁵² Beide Arbeiten versuchen, bekannte analytische Probleme mithilfe der Tonfeldtheorie zu lösen: Rohringer geht von der Problematik der Sonatenform bei Schubert aus, Schild beschäftigt sich mit dem Problem der Einheit des musikalischen Kunstwerks bei Richard Wagner. Auffällig ist, dass beide Arbeiten den Begriff der Tonalität in den Mittelpunkt stellen. So knüpft Rohringer an Haas' Analyse von Schuberts *Ihr Bild* an und versucht, das Verhältnis der beiden Tonalitäten (nach Schenker und Simon) am konkreten Beispiel zu deuten. Schild hingegen setzt bei der seit Ernst Kurth so genannten ›Krise der romantischen Harmonik‹ an (die wohl weniger eine Krise des Komponierens als eine der Musiktheorie gewesen ist) und zeigt mit Hilfe der Tonfelder, dass die in der Vergangenheit konstatierte ›Formlosigkeit‹ der Musik Wagners in Wirklichkeit keine gewesen ist, sondern eine neue, auf Tonfeldern gegründete Art des musikalischen Zusammenhangs. Über solche aktuellen Arbeiten hinaus darf man natürlich auf die Veröffentlichung des erwähnten Manuskripts von Albert Simon gespannt sein, die neue Erkenntnisse zur Musik Béla Bartóks erwarten lässt. Ein weiteres interessantes Arbeitsfeld eröffnet zudem die Frage, wie sich die Tonfeldtheorie zu einem musiktheoretischen Denken verhält, das sich primär an historischen Quellen orientiert.

50 Haas 2004, 2.

51 Polth 2006, 168.

52 Zu erwähnen wäre hier noch eine Studie des Autors, die sich mit der Inanspruchnahme traditioneller Satztechniken durch Tonfelder in der Klaviermusik Liszts beschäftigt (Bodamer i. V.).

Literatur

- Bárdos, Lajos (1978), »Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt«, in: Hamburger, Klara, *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, übers. von Imre Ormay, Budapest: Corvina, 133–167.
- Bodamer, Konstantin (i. V.), »Tradition und Moderne bei Franz Liszt«, in: Blume, Jürgen und Konrad Georgii (Hg.), *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie in Mainz*, Mainz: Schott.
- Budday, Wolfgang (1983), *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Gárdonyi, Zsolt / Hubert Nordhoff (1990), *Harmonik*, Wolfenbüttel: Möser.
- Gárdonyi, Zoltán (1978), »Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken«, in: Hamburger, Klara, *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, Budapest: Corvina, 168–196.
- (1969), »Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken. Zur Frage der ›Lisztschen Sequenzen‹«, *Studia musicologica Academia Scientiarum Hungaricae* 11, Budapest: Academia, 169–199.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Lendvai, Ernő (1953), »Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks«, in: Szabolcsi, Bence (Hg.) (1972), *Weg und Werk. Schriften und Briefe*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 105–149.
- (1995), *Symmetrien in der Musik. Einführung in die musikalische Semantik*, Wien: Universal Edition.
- Messiaen, Olivier (1966), *Technik meiner musikalischen Sprache* (Orig. *Technique de mon langage musical* [1944], übers. von Sieglinde Ahrens), Paris: Leduc.
- Polth, Michael (2006), »Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas ›Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon‹«, *ZGMTH* 3/1, Hildesheim u. a.: Olms, 167–178.
- (1999), *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik*, (= *Musicologica Berolinensia* 6), Berlin: Ernst Kuhn.
- Rohringer, Stefan (2009), »Tonalität in Franz Schuberts späten Sonatenformen. Überlegungen zum Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898«, *ZGMTH* 6/2–3, Hildesheim u. a.: Olms, 273–308.
- Schild, Johannes (2010), »...zum Raum wird hier die Zeit.« Tonfelder in Wagners Parsifal«, in: *Funktionale Analyse. Musik – Malerei – Antike Literatur. Analyse Fonctionnelle. Musique – Peinture – Littérature Classique*, hg. von Bernhard Haas und Bruno Haas, Hildesheim u. a.: Olms, 313–373.

›Konstrukt‹ und ›Funktion‹

Eine Herleitung der Simonschen Tonfelder

Dres Schiltknecht

ABSTRACT: Der Beitrag beschäftigt sich mit der Begründung und Herleitung der Simonschen Tonfelder, also mit dem, was der Tonfeld-Analyse logisch vorausgeht: Nach welchen Kriterien sind Tonfelder beschaffen und warum gibt es nur die von Albert Simon behaupteten Tonfelder? Tonfelder beschreiben Tonbeziehungen. Davon ausgehend lassen sich zwei Tonfeld-Typen unterscheiden: Tonfelder, die ausschließlich auf dem Intervall der Quinte aufgebaut sind und deshalb als Quinttonfelder bezeichnet werden, und Tonfelder, die auf je zwei Intervallen, der Quinte und der großen (›Konstrukt‹) bzw. der kleinen Terz (›Funktion‹) aufgebaut sind. Der unterschiedlich strukturierte Zusammenhang der Töne korreliert mit einer unterschiedlichen Auffassung der Tonbeziehungen selbst: Bei Quinttonfeldern sind die Tonbeziehungen eindeutig, bei ›Konstrukt‹ und ›Funktion‹ ambivalent. Im Versuch, diese ›ambivalenten Tonfelder‹ aus den Quinttonfeldern abzuleiten, offenbart sich im Hinblick auf beide Tonfeld-Typen ein innerer Zusammenhang zwischen Intervallaufbau und Intervallauffassung. Davon ausgehend lassen sich ›Konstrukt‹ und ›Funktion‹ als die einzig möglichen ambivalenten Tonfelder begründen. Nun ergibt sich eine verblüffende Erkenntnis über Zusammenhang und Vollständigkeit der Tonfelder: Die ambivalenten Tonfelder ›Konstrukt‹ und ›Funktion‹ können als modifizierte Quinttonfelder aufgefasst werden und fügen sich als solche nahtlos an die bestehenden Quinttonfelder an. Die dadurch erreichte Vollständigkeit numerisch möglicher Quinttonfelder ist gleichzeitig der Beweis für die Vollständigkeit der von der Simonschen Theorie vorgeschlagenen Tonfelder.

Einleitung

Die Analyse nach Tonfeldern geht davon aus, dass den Strukturen, mit denen sie arbeitet, musikalische Zusammenhänge entsprechen und dass eine strukturelle Analyse dazu verhelfen kann, Zusammenhänge zu erleben, die man zuvor nicht erlebt hat. Das Erstaunliche und bisweilen Befremdende der bis heute veröffentlichten Tonfeldanalysen¹ mag sein, dass die Beschreibung der Zusammenhänge mit wenigen Tonfeldern auskommt. Gibt es einen Grund dafür, dass nur drei Grundformen von Tonfeldern existieren (Quinttonfelder², ›Konstrukt‹ und ›Funktion‹), oder handelt es sich um eine willkürliche Setzung? Dieser Frage widmet sich der vorliegende Beitrag: Er beschäftigt sich mit der

1 Als wichtigste Beiträge wären zu nennen: Haas 2004, Polth 2006a, 2006b, 2007b, 2009, Rohringer 2009.

2 Ich bezeichne mit ›Quinttonfelder‹ diejenigen Tonfelder, die Bernhard Haas Quintenreihen genannt hat.

Begründung und Herleitung der Tonfelder selbst, also mit dem, was der Tonfeld-Analyse logisch vorausgeht. Nach welchen Kriterien sind Tonfelder beschaffen, und warum gibt es nur die von Albert Simon behaupteten Tonfelder?³

I. Vorüberlegungen

›Eindeutige‹ und ›ambivalente Ton-Auffassung‹

Bezogen auf die Anordnung der Töne innerhalb einer Oktave lassen sich alle möglichen Tonvorräte in zwei Kategorien einteilen: Tonvorräte, die distanziell, und solche, die nicht-distanziell strukturiert sind. Distanziell strukturierte Tonvorräte beruhen auf der Teilung der Oktave in gleichgroße (äquidistante) Abschnitte, d. h. das jeweilige Intervall-Muster dieser Tonvorräte wiederholt sich mehrmals innerhalb einer Oktave.⁴ Dagegen wiederholt sich das Intervall-Muster in nicht-distanziell strukturierten Tonvorräten oktavweise. Bei letzteren sprechen wir der Einfachheit halber fortan von diatonisch strukturierten Tonvorräten. (Das stimmt zwar genau genommen nicht, soll aber hier nichts anderes bedeuten, als dass diese Tonvorräte, wie die Diatonik, sich oktavweise wiederholen.)

Da unsere Notenschrift laut Gárdonyi auf diatonischer Basis »gewachsen« ist, kommt es bei allen Tonvorräten der ersten Kategorie zu einem »unlösaren inneren Widerspruch zwischen diatonischen Tonnamen (die in jeder Oktave nur einmal vorkommen) und distanzieller Struktur (die sich innerhalb des Oktavraums periodisch wiederholt) [...]«⁵ Gárdonyi weiter: »Der oktavweisen diatonischen Einmaligkeit der Tonnamen steht hier somit die oktavweise distanzielle Mehrmaligkeit der kurzen Intervallmuster gegenüber.«⁶

Jegliche distanzielle Struktur bringt aufgrund dieses Widerspruchs die Notwendigkeit der enharmonischen Verwechslung mit sich. Haas schreibt dazu im Zusammenhang mit dem Tonfeld ›Funktion‹: »Offenbar ist hier die Möglichkeit enharmonischer Verwechslung oder die bereits durchgeführte enharmonische Verwechslung [Identität von *dis* und *es* etc.] vorausgesetzt.«⁷ Diese ›durchgeführte‹ enharmonische Verwechslung, die ›Identität‹ von *dis* und *es*, indiziert jedoch nicht bloß einen Widerspruch zur ›diatonisch gewachsenen‹ *Notation*, sondern einen Widerspruch zu unserem Verständnis bzw. der Auffassung von Tönen, also der Art und Weise, wie wir aufgrund einer Jahrhunderte alten Tradition europäischer Kunstmusik (einschließlich einer bislang nicht-überbrückten Distanz zur Neuen Musik) gewohnt sind, Töne (innerlich) zu hören und aufeinander zu beziehen. Die Notenschrift ist letztlich nichts als das graphische Abbild einer ebenfalls

3 Der Anspruch einer systematischen Herleitung der Tonfelder knüpft an verwandte Theorien bei Ernő Lendvai und Zoltan Gárdonyi an. Sowohl Lendvais *Achsensystem* wie auch Gárdonyis *Distanzielle Tonalität* basieren auf Überlegungen zu übergeordneten Tonbeziehungen, die von den Autoren abstrakt und ohne Bezugnahme auf konkrete musikalische Zusammenhänge konstatiert werden (Lendvai 1993, Gárdonyi 1989). Vgl. den Beitrag von Konstantin Bodamer in diesem Band.

4 Gárdonyi 1990, 156 und 194.

5 Ebd., 194.

6 Ebd.

7 Haas 2004, 11.

diatonisch gewachsenen Auffassung von Tönen. In dieser diatonischen Auffassung sind und bleiben *es* und *dis* zwei verschiedene Töne, d. h. ein und derselbe Ton-Ort kann in unterschiedlichen musikalischen Kontexten verschiedene Ton-Bedeutungen (*dis* und *es*) annehmen. Der Begriff ›enharmonische Verwechslung‹ ist daher irreführend: *dis* kann nicht mit *es* verwechselt werden, weil die Ton-Bedeutung eines Tonorts im jeweiligen Kontext feststeht. Tonorte bilden demnach auch keine neutralen Instanzen im Sinne von »weder *dis* noch *es*«. Dies wäre nur dann möglich, wenn unsere Wahrnehmung von Tönen nach Belieben auch ohne Auffassung von Ton-Bedeutungen geschehen könnte (wir können jedoch Tonorte nicht ohne Ton-Bedeutung wahrnehmen). Abstrakt betrachtet ist der Tonort *dis/es* ambivalent, d. h. nicht festgelegt auf, aber offen für die eine wie die andere Bedeutung, er ist »sowohl *dis* als auch *es*«.

Wir halten fest: Diatonisch und distanziell strukturierte Tonvorräte unterscheiden sich in der Art und Weise, wie Tonorte auf Grundlage der Diatonik aufgefasst werden. In diatonisch strukturierten Tonvorräten ist die Bedeutungs-Zuordnung zu einem Tonort eindeutig, d. h. jeder Tonort besitzt *eine* diatonische Bedeutung – wir bezeichnen dies fortan vereinfacht als ›eindeutige Ton-Auffassung‹. In distanziell strukturierten Tonvorräten jedoch sind die Tonorte von ihrer Bedeutung her ambivalent, d. h. einem Tonort entsprechen *zwei* verschiedene diatonische Bedeutungen – im folgenden ›ambivalente Ton-Auffassung‹ genannt. Im Umkehrschluss gilt, dass ambivalente Tonorte in distanziellen, eindeutig bestimmte Tonorte in diatonischen Strukturen vorkommen.

Wahrnehmung von Ambivalenz

Lässt sich Ambivalenz wahrnehmen? Die Ambivalenz eines Tonortes wahrzunehmen heißt *nicht*, dass ein wechselnder musikalischer Kontext einem Tonort *nacheinander* (im Sinne einer enharmonischen Umdeutung) zwei verschiedene Ton-Bedeutungen (z. B. *dis/es*) verleiht. Vielmehr bedeutet es, dass ein spezieller Kontext (von dem noch zu sprechen sein wird) einen Tonort zugleich in beiden möglichen Bedeutungen erscheinen lässt. ›Zugleich‹ wäre besser noch als Fluktuation zu beschreiben: Der Hörer erkennt beide Ton-Bedeutungen, aber kann sich auf keine von beiden festlegen, weil bei jeglichem Versuch der Festlegung die jeweils andere ihr Daseinsrecht anmeldet. Wie sieht ein solcher Kontext aus?

Sehr aufschlussreich im Zusammenhang mit Ambivalenz ist ein Artikel von Richard Cohn, »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«. ⁸ Das Hauptanliegen Cohns besteht darin, Musiktheorie mit Psychoanalyse, die Wahrnehmung von Ambivalenz in der Musik mit Freuds Auffassung des ›Unheimlichen‹ (›Uncanny‹) in Verbindung zu bringen. Das ›Unheimliche‹ analysiert Freud – anders als seine Vorgänger – nicht als das Fremde und Unvertraute, sondern als etwas, das *sowohl* unvertraut-fremd *als auch* vertraut-heimlich ist. In Übertragung auf die Ambivalenz des Tonortes *dis/es* könnte das bereits Gesagte, dass der Tonort sowohl als *dis* als auch als *es* verständlich ist (was eben gleichzeitig bedeutet, dass sowohl *dis* als auch *es* als unverständlich empfunden werden müssen), dahingehend umformuliert werden: Ambivalenz besteht, wenn

8 Cohn 2004.

nicht festgestellt werden kann, welche der beiden möglichen Ton-Bedeutungen als die vertraute und welche als die fremde erscheint, sondern wenn beide Bedeutungen beides zugleich sind.⁹ Das Beispiel, an dem Cohn das Phänomen der Ambivalenz nachweist, ist – wohl nicht zufällig – ein distanzierter Tonvorrat, der sogenannte »Hexatonic Pole«, sechs Töne, die von ihrer Struktur her dem »Konstrukt« der Tonfeldtheorie entsprechen.

Zwei Beispiele sollen die Kontexte näher bestimmen, die eine Wahrnehmung von Ambivalenz auslösen. Entscheidend wird dabei sein, dass die distanzielle Ordnung der Töne nur dann für eine Ambivalenz sorgt, wenn diese die Tiefenstruktur des musikalischen Zusammenhangs betrifft. Das heißt: Ambivalenz kann mitunter auch dort wahrgenommen werden kann, wo die Oberfläche des Tonsatzes keine distanziellen Strukturen enthält, wie umgekehrt distanzielle Strukturen an der Oberfläche bisweilen keine Ambivalenz entstehen lassen.



Abb. 1a: Peter Iljitsch Tschaikowsky, Thema aus dem *Schwanensee*-Ballett (Schlussakt)



Abb. 1b: Claude Debussy, *Préludes* Bd. 1, Nr. 2 *Voiles* (Anfang)

Das Schwanensee-Thema steht eindeutig in h-moll. Dennoch – und das ist das Bemerkenswerte – lässt der dritte Takt für einen Augenblick einen g-Moll-Akkord anklingen (der den düsteren Grundcharakter der Melodie unterstreicht). Der Leitton *ais* kann trotz des h-Moll-Kontextes im Vorübergehen auch als *b* verstanden werden. Es entsteht also eine Ambivalenz, weil derselbe Tonort quasi-gleichzeitig auf zwei gegensätzliche Weisen aufgefasst werden kann: als *ais* (Leitton im übergeordneten h-Moll-Kontext) und als *b* (Akkord-Terz im g-Moll-Akkord).¹⁰ Da aber die Wahrnehmung von Ambivalenz an distanzielle Strukturen gebunden ist, müssen wir davon ausgehen, dass wir auch einem vermeintlich eindeutigen h-Moll-Geschehen – wenn der spezielle Kontext dies erlaubt – eine distanzielle Ordnung als Grundstruktur des musikalischen Zusammenhangs zugrunde legen.¹¹

9 Eine ausschließlich als fremd empfundene Ton-Auffassung ist ein Widerspruch in sich.

10 Natürlich erleben wir beim Hören nicht bloß den Ton *ais/b*, sondern sein gesamtes Umfeld als unheimlich-bedrückend (Cohn/Freud). Das Unheimliche strahlt auf den Gesamtcharakter des Schwanensee-Themas ab, lässt sich aber im Kern auf die Ambivalenz dieses Tones zurückführen.

Das zweite Beispiel zeigt in etwa das Gegenteil des ersten. Weil ausschließlich ganztönige Strukturen vorherrschen (und überdies ein Basston fehlt), kommt es erst gar nicht zu (diatonischen) Tonbeziehungen, die eine Ambivalenz auslösen könnten. Aus der Perspektive von Cohn/Freud wirken die Klänge weder fremd noch vertraut, sondern neutral.

Die Wahrnehmung von Ambivalenz setzt demnach einen musikalischen Kontext voraus, der nicht allein eine distanzielle Tonordnung als Basis seines strukturellen Zusammenhangs deutlich macht, sondern überdies (traditionelle) diatonische Tonbeziehungen hervorbringt, deren (traditionell bekannte) Eindeutigkeit auf der Basis der distanziellen Ordnung in Ambivalenz umschlagen kann. Eine systematische Erschließung ambivalenter Strukturen – und damit die Herleitung der Tonfelder ›Konstrukt‹ und ›Funktion‹ – kann also erst dann erfolgen, wenn wir Töne und Tonbeziehungen hinsichtlich ihrer ›Verständlichkeit‹ (im Sinne der diatonischen Auffassung) näher untersucht haben.

Die Verständlichkeit von Tönen

Grundsätzlich gilt, dass die Verständlichkeit eines Tones mit seinem Intervallabstand zu einem anderen Ton gleichgesetzt werden kann. Sei ein Ton gesetzt, so resultiert die Verständlichkeit eines zweiten Tones aus der Verständlichkeit des Intervalls zwischen ihnen. Wenn also im Folgenden von der ›Verständlichkeit von Tönen‹ die Rede ist, ist damit zugleich die Verständlichkeit von Intervallen gemeint.

Die Verständlichkeit von Tönen lässt sich anhand eines konkreten Beispiels erläutern: Zu einem ersten, als *h* gesetzten Ton erklingt ein zweiter Ton im Abstand von vier Halbtonschritten aufwärts. Das Naheliegendste ist, den Abstand als große Terz und Ton 2 als *dis* zu bestimmen. Derselbe Abstand könnte in einem veränderten Kontext als verminderte Quarte und Ton 2 als *es* bestimmt werden (z. B. in c-Moll). Weil wir stets darauf angewiesen sind, Töne und Abstände zu bestimmen – die diatonische Ton-Auffassung ist für den Hörer keine Option, sondern eine (historisch gewachsene) Bedingung – entscheiden wir uns im vorliegenden Falle für das diatonisch Näherliegende, die große Terz. In beiden Fällen ist es aber letztlich der Zusammenhang *mit* bzw. die Vermittlung *durch* andere, tatsächlich erklingende oder aber nur ›gefühlte‹ (weil naheliegende) Töne, die uns eine große Terz oder eine verminderte Quarte hören lassen. Die Verständlichkeit eines Tones basiert also auf der Vermittlung durch andere Töne (bzw. Intervalle).

Eine Vermittlung durch Töne und Intervalle muss zurückführbar sein auf Tonbeziehungen, die selbst nicht mehr vermittelt werden müssen. Wir bezeichnen diese Tonbeziehungen fortan als ›unmittelbar verständlich‹. Die Ambivalenz eines Tones (z. B. *dis/es*) entsteht demnach dann, wenn sowohl die eine (*dis*) als auch die andere (*es*) Ton-Bedeutung durch unmittelbar verständliche Tonbeziehungen vermittelt wird. (Die Bestimmung, welche Tonbeziehungen unter welchen Bedingungen als unmittelbar verständlich gelten, ist Teil der Herleitung der Tonfelder in den nächsten beiden Kapiteln.)

11 Im vorliegenden Beispiel bilden die Akkord-Töne von h-Moll und g-Moll ein ›Konstrukt‹, wobei der Ton *es* fehlt. Das ›Konstrukt‹ blitzt auf im Moment des g-Moll-Akkordes. Als Hörexperiment spiele man zum übermäßigen Dreiklang *ais-d-fis* abwechselnd die Töne *h* und *g*. Dabei wechselt die Ton-Auffassung von *ais* nach *b* bzw. umgekehrt.

Da Tonfelder musikalische Strukturen angeben, denen musikalische Zusammenhänge entsprechen, kann vorausgesetzt werden, dass diese Strukturen (im Sinne der diatonischen Auffassung) verständlich sind und mit ihnen die Töne, die das jeweilige Tonfeld artikulieren. Ein Tonfeld muss daher ausschließlich aus unmittelbar verständlichen Tönen bzw. Intervallen konstituiert sein.

II. Herleitung der Tonfelder

Ausgehend von den vorangegangenen Überlegungen kann folgende These formuliert werden:

Ein ausschließlich aus unmittelbar verständlichen Intervallen konstituierter Tonvorrat ist dann als Tonfeld zu bezeichnen, wenn aus den durch die spezifische Struktur des Tonvorrates artikulierten Tonbeziehungen eine *einheitliche* Auffassung der Töne hervorgeht.

Da es zwei verschiedene Auffassungen von Tönen gibt, die eindeutige und die ambivalente, muss es zwei verschiedene Kategorien von Tonfeldern geben. Unterschiedliche Tonfelder derselben Kategorie bilden wiederum mögliche Varianten, die sich bei der konkreten Umsetzung einer einheitlichen Ton-Auffassung ergeben. Aus der diatonisch-eindeutigen Auffassung geht die Kategorie der Quinttonfelder hervor, die zweite Kategorie besteht aus den Tonfeldern ›Konstrukt‹ und ›Funktion‹ und basiert auf der enharmonisch-ambivalenten Auffassung.

Quintgenerierte Tonfelder

Die reinen Intervalle Oktave und Quinte (bzw. Quarte) können als unmittelbar verständlich vorausgesetzt werden. Daher bietet es sich an, bei der nun folgenden Herleitung der Tonfelder von der Anzahl theoretisch möglicher, aus dem Quint-Intervall generierter Tonvorräte auszugehen¹²: Ein für den musikalischen Zusammenhang relevanter Tonvorrat soll aus wenigstens zwei Elementen (also zwei Quinten bzw. drei Tönen) bestehen sowie eine Teilmenge aus dem ›Total‹ der Zwölftönigkeit darstellen. Der größtmögliche quintgenerierte Tonvorrat besteht somit aus elf Tönen, der kleinstmögliche aus drei Tönen.

Allerdings ist das Repertoire der möglichen Quintenreihen in der Tonfeld-Theorie bereits beim Enneaton, also bei neun Tönen zu Ende. Ein Dekaton (zehn Töne) gibt es ebenso wenig wie ein Hendekaton (elf Töne).¹³ Gleichzeitig zeigt jedoch Abbildung 2, dass die Töne der beiden distanziell strukturierten Tonfelder Simons, ›Konstrukt‹ und ›Funktion‹, in den beiden Quintenreihen Dekaton und Hendekaton enthalten sind. Wie das Dekaton ist auch das ›Konstrukt‹ neun Quinten ›breit‹, die ›Funktion‹ wie das Hendekaton zehn.

12 Die Oktave scheidet aufgrund der Oktavidentität als Tonvorrat-generierendes Intervall aus.

13 Dass ein Dekaton bzw. Hendekaton kein Tonfeld bildet, begründet Haas mit dem Argument, dass der komplementäre Rest (zwei Töne bzw. ein Ton) ebenfalls kein Tonfeld bildet (2004, 25).

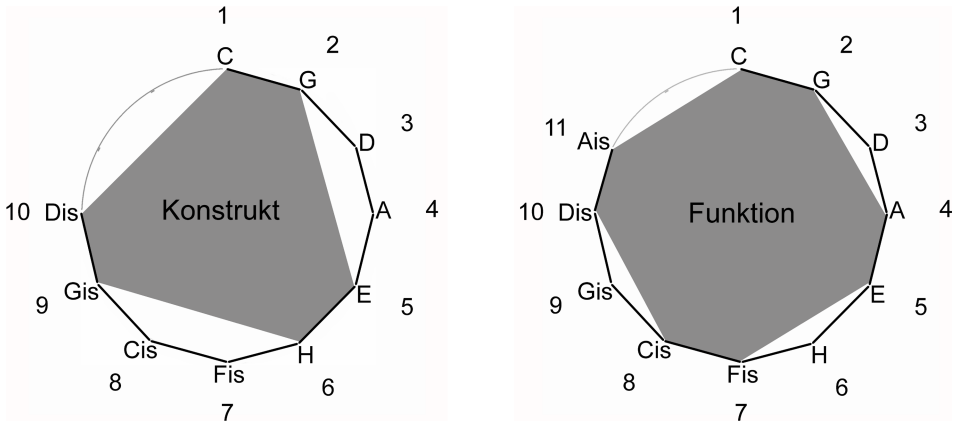


Abb. 2: Dekaton mit integriertem ›Konstrukt‹, Hendekaton mit integrierter ›Funktion‹

Der entscheidende Unterschied zwischen den Tonvorräten Dekaton und ›Konstrukt‹ einerseits sowie Hendekaton und ›Funktion‹ andererseits besteht in deren jeweiliger Struktur: Dekaton und Hendekaton beruhen auf der diatonischen Struktur¹⁴ der Quintenreihen, ›Konstrukt‹ und ›Funktion‹ auf einer distanziellen Struktur. Der Unterschied ist also zugleich derjenige zwischen Eindeutigkeit und Ambivalenz in der Ton-Auffassung. Wenn nach Simon also nur die distanziell strukturieren Tonvorräte ›Konstrukt‹ und ›Funktion‹, nicht aber auch Dekaton und Hendekaton als Tonfelder gelten, so könnte dies von dem hier dargelegten Ansatz aus damit erklärt werden, dass die Töne einer Quintenreihe nur dann eindeutig aufgefasst werden können, wenn die Gesamtzahl von neun Tönen nicht überschritten wird. Kommt jedoch ein zehnter Ton hinzu, entsteht Ambivalenz. Der ›neue‹ zehnte Ton (nehmen wir an, er lautet *dis*) kann nicht mehr eindeutig als *dis*, sondern muss sowohl als *dis* als auch als *es* aufgefasst werden.

Wie zuvor erläutert, beruht Ton-Auffassung generell auf Vermittlung durch unmittelbar verständliche Intervalle. Wird ein zehnter Ton ambivalent als *dis* und *es* aufgefasst, muss es für beide Auffassungen Gründe geben, d. h. das Tonfeld muss zwei verschiedene Weisen ermöglichen, den zehnten Ton auf unmittelbar verständliche Intervalle zurückzuführen. Somit kann auch die Quinte nicht mehr das einzige Intervall sein, das die Tonfeld-Struktur determiniert; denn die Beziehung vom zehnten zum ersten Ton¹⁵ kann in Quint-Vermittlung nur als übermäßige Sekund *c-dis* (über die Töne 2–9), nicht aber als kleine Terz *c-es* verstanden werden. Woher kommt also die zweite Bedeutung des Tonortes als *es*?

14 ›Diatonisch‹ im Sinne von ›oktavweise strukturiert‹.

15 Die Auffassung des zehnten Tones kann nur in seiner Beziehung zum ersten, dem ›gesetzten‹ Ton sinnvoll beschrieben werden.

Die ›quintgebundene‹ Terz

Abb. 3 zeigt, dass die Randtöne des Dekatons (die Töne 1, 9 und 10) einen Dur-Dreiklang bilden. Fasst man sie als einen solchen auf, müssen sich die Bedeutungen einiger beteiligter Töne (gegenüber ihren Bedeutungen in der Quintenreihe) ändern: Soll Ton 1 nach wie vor *c* heißen, muss Ton 10 es lauten; soll Ton 10 weiterhin *dis* heißen, muss Ton 1 als *his* verstanden werden (Entsprechendes gilt für Ton 9).¹⁶ Es steht außer Frage, dass spätestens seit der Entstehung der sogenannten »harmonischen Tonalität«¹⁷ der Dur-Dreiklang von allen möglichen Dreiklängen als der verständlichste und damit als der einheitlichste aufgefasst wird. Diese historisch gewachsene Auffassung des Dur-Dreiklangs als einer *Einheit* kann dahingehend interpretiert werden, dass die ihn konstituierenden Töne und Intervalle nicht vermittelt werden müssen, sondern unmittelbar verständlich sind. Dementsprechend wären sowohl die große als auch die kleine Terz eines Dur-Dreiklangs, ich nenne sie ›quintgebundene‹ Terzen¹⁸, unmittelbar verständliche Intervalle.¹⁹

Im Dekaton wäre nun, aufgrund der soeben formulierten Terz-Verständlichkeit, zum ersten Ton nicht nur der zehnte (*c-es*), sondern auch der neunte Ton (*c-as*) unmittelbar verständlich. Die Schlüssigkeit der Annahme, Terzen nur in Quintbindung als unmittelbar verständlich zu empfinden, zeigt sich beim erneuten Entfernen des zehnten Tons. Auf diese Weise würde die zuvor bestehende Nähe zwischen dem neunten und ersten Ton wieder erlöschen.

16 Dass nicht entschieden werden kann, ob dieser Dreiklang als *Gis-Dur* oder *As-Dur* zu notieren ist, liegt im Wesen der Ambivalenz begründet: Wenn zuvor gesagt wurde, der zehnte Ton sei ambivalent, so ist damit gemeint, dass mit dem *Eintreten* des zehnten Tones *grundsätzlich* Ambivalenz entsteht. Sie existiert nicht etwa nur in diesem Ton, sondern bezieht alle Töne der distanziellen Struktur, der dieser zehnte Ton angehört und die es im Folgenden zu bestimmen gilt, in gleichem Maße mit ein. Allerdings kann sie in unserer diatonischen Notation immer nur an einer Stelle sichtbar gemacht werden. So muss z. B. beim Notieren einer Ganztonleiter willkürlich ein Intervall als verminderte Terz notiert werden.

17 Dahlhaus 1968.

18 Die quintgebundene Terzverständlichkeit wäre demnach der Grund, weshalb z. B. eine Ganztonleiter, obwohl sie aus großen Terzen besteht, kein Tonfeld sein kann. Die Ganztonleiter enthält keine Quinten, weshalb die in ihr enthaltenen Großterzen nicht quintgebunden und somit nicht unmittelbar verständlich sind.

19 Da ich mich hier nicht explizit auf Moritz Hauptmann beziehe, wird seine Terminologie der »direkt verständlichen« Intervalle (1853, 21) bewusst vermieden. Hierzu ein kleiner Exkurs: Der Behauptung der Dualisten, die große Terz sei *für sich* ein direkt verständliches Intervall, ist nur bedingt zuzustimmen; denn die Direktverständlichkeit der Terz steht in einem einseitigen Abhängigkeitsverhältnis zur Quinte. Ob im metaphorischen oder konkreten Sinne, Hauptmanns Intervall-Dialektik basiert auf dem Aus-sich-Hervorgehen und In-sich-Aufheben der Intervalle: »Der Verbindung [Terz] muss die Trennung [Quint], der Trennung die Einheit [Oktav] vorausgegangen sein.« Und: »Die Terz erfüllt die Leere der Quinte, indem sie die getrennte Zweifelt dieses Intervalles zur Einheit verbunden in sich hält.« (ebd., 22) Damit geht die Quinte aus der Oktave, die Terz aus der Quinte hervor, im Terzintervall sind Oktav und Quinte »aufgehoben«. Diese Aufeinander-Bezogenheit muss auf die direkte Verständlichkeit der Intervalle übertragen werden: Die Terz ist nicht für sich alleine, als Abstand zweier Töne, sondern nur innerhalb der Quinte als Dreiklangs-Ton aufzufassen. Nicht das Terzintervall (2 Töne) ist direktverständlich, sondern die ›quintgebundene‹ Terz im Dreiklang (3 Töne). Hauptmanns Intervallbegriff Oktav, Quint und Terz – als Abstand zweier Töne – verfehlt somit, in Bezug auf die Direktverständlichkeit dieser Intervalle, das eigentlich Gemeinte: Die Oktav meint nur einen Ton (aufgrund der Oktavidentität sind die jeweiligen Oktav-Töne eines einzelnen Tones in diesem bereits enthalten), die Quinte zwei (Intervall) und die Terz drei Töne (Akkord).

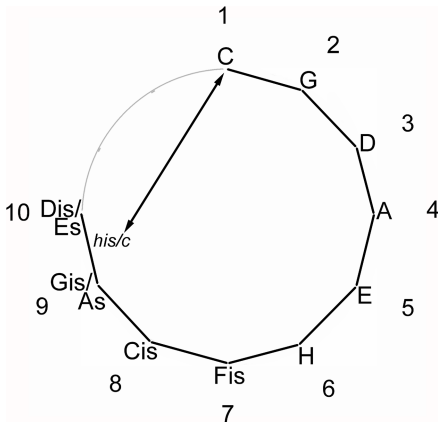


Abb. 3: Dekaton mit Dur-Dreiklang zwischen den Randtönen

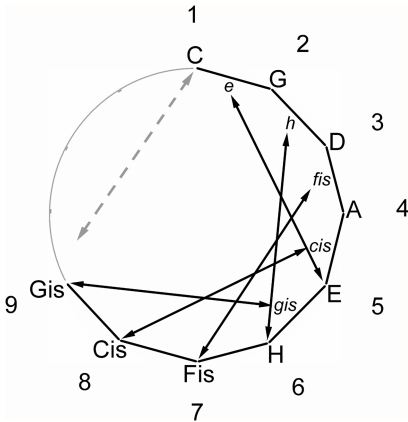


Abb. 4: Enneaton²⁰

Im Enneaton, dem mit neun Tönen größten Quinttonfeld nach Simon, bleiben die Töne 1 und 9 eindeutig als *c* und *gis* bestimmt. Das Rahmenintervall *c-gis* kann nur als verminderte Quarte oder übermäßige Quinte, nicht jedoch als große Terz *as-c* oder *gis-his* aufgefasst werden. Dazu müsste das Intervall quintgebunden, also Bestandteil eines *As-* bzw. *Gis-Dur-Dreiklangs* sein. Im Enneaton fehlt dafür aber der notwendige Quint-Ton *dis* bzw. *es*, so dass kein Dur-Dreiklang und damit auch keine Umdeutung des Rahmenintervalls *c-gis* möglich ist. Sämtliche Töne des Enneatons bleiben daher eindeutig bestimmt.

Halten wir fest: Mit der Erweiterung einer Quintenreihe auf zehn Töne erfolgt ein ›Umschlag‹ sowohl in der Auffassung als auch in der Strukturierung der Töne. Dieses ›Umschlagen‹ von der Eindeutigkeit zur Ambivalenz ist zugleich ein Wechsel des strukturgenerierenden Intervalltyps von der Quinte zur Terz (gemeint ist die Quint-gebundene Terz); denn die Ambivalenz beruht auf der Fundierung eines Tonvorrats durch die Terz.

20 Die Bezeichnung der Terz-Töne mit Kleinbuchstaben geht auf Moritz Hauptmann (1853) zurück, nicht aber deren Anordnung in einem Quintenkreis.

In der Herleitung des Tonfelds ›Konstrukt‹ aus dem Dekaton fehlt der letzte Schritt, die Reduktion der zehn Töne auf sechs. Anlass dazu gibt die bereits erwähnte ›einheitliche Auffassung der Töne‹, die eine Bedingung für das Zustandekommen eines Tonfelds darstellt. Im Sinne dieser einheitlichen Auffassung müssen diejenigen Töne des Dekatons beibehalten bzw. aus dem Dekaton herausgefiltert werden, die sich ausschließlich über das Terz-Prinzip zu einer distanziellen Struktur formieren.²¹ Dabei kommen nur Töne in Frage, die sich jeweils zu einem geschlossenen (und somit distanziellen) Groß- oder Kleinterz-Zirkel zusammenfügen. Aus dem Dekaton können demnach zwei Großterz-Zirkel (*c-e-gis* und *g-h-dis*) und ein Kleinterz-Zirkel (*c-a-fis-dis*) herausgefiltert werden (s. Abb. 5). Der einzelne Kleinterz-Zirkel kann kein Tonfeld bilden, da seine Terzen aufgrund der fehlenden Quint-Bindung nicht unmittelbar verständlich sind. (Die Konstituierung aus unmittelbar verständlichen Intervallen ist ebenfalls eine Voraussetzung für ein Tonfeld.) Die beiden Großterz-Zirkel stehen jedoch im Abstand einer Quinte zueinander, wodurch die gewünschte Quintbindung eintritt: Die Terzen sind (als mögliche Bestandteile von Dur-Dreiklängen) unmittelbar verständlich. Die Ambivalenz des Dekatons kann somit auf die beiden Großterz-Zirkel *c-e-gis* und *g-h-dis* zurückgeführt werden. Allerdings kann sie auch *nur* auf diese Töne zurückgeführt werden, weil die verbleibenden Töne des Dekatons ausschließlich Quint- und nicht Terz-generiert sind und sich daher an der Ambivalenz nicht beteiligen. Unter der Bedingung der einheitlichen Ton-Auffassung sind diese Töne überflüssig und fallen weg. Damit ist das ›Konstrukt‹ aus dem Dekaton hergeleitet.

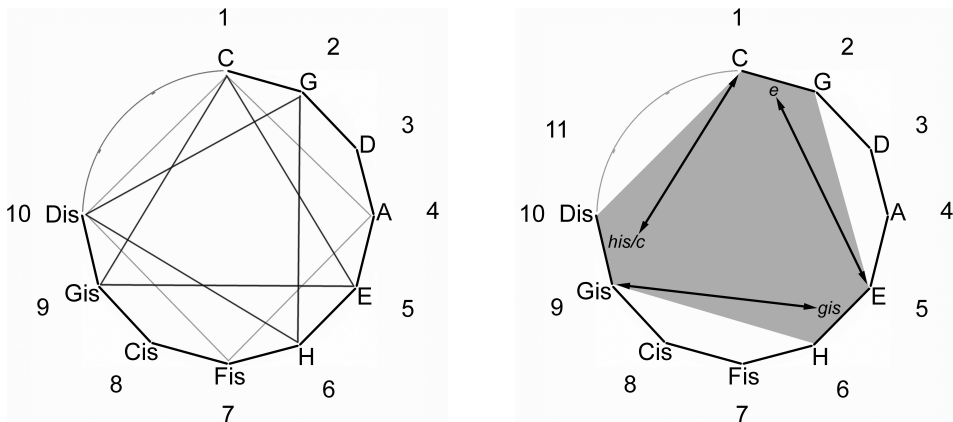


Abb. 5: Dekaton mit möglichen Terzen-Zirkeln, ›Konstrukt‹²²

- 21 Die Vorstellung eines Tonfeldes als Resultat eines Filterungsvorganges aus einer größeren Tonmenge stammt von Haas, der schreibt, man könne ›Funktion und Konstrukt als aus der vollständigen Quintenreihe herausgefiltert auffassen‹ (2004, 32).
- 22 In jeder distanziellen Struktur muss aus notationstechnischen Gründen wenigstens ein Ton enharmonisch notiert werden, damit die unmittelbar verständlichen Intervalle als solche sichtbar bleiben. In Abb. 3 ist die Wahl des enharmonisch notierten Tones *his/c* willkürlich.

Mit dem Hendekaton, der rein theoretisch größtmöglichen Quintenreihe mit elf Tönen, kann nun in gleicher Weise verfahren werden. Hier ließen sich zwar mehrere Großterz-Zirkel im Quintabstand herausfiltern²³, doch einzig das Herausgreifen der beiden Kleinterz-Zirkel im Quintabstand lässt etwas Neues entstehen; denn nur in den acht Tönen *c-a-fis-dis* + *g-e-cis-ais* sind die Töne 1 und 11 enthalten. Damit ist die ›Funktion‹ aus dem Hendekaton hergeleitet.

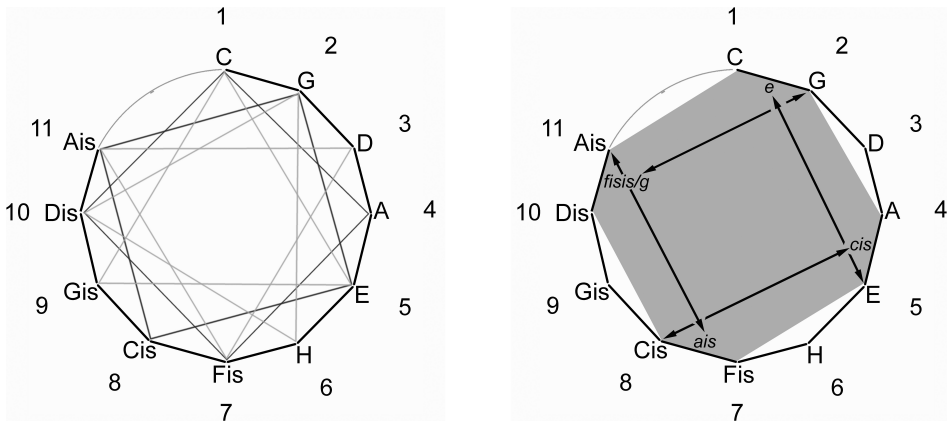


Abb. 6: Hendekaton mit möglichen Terzen-Zirkeln, ›Funktion‹²⁴

Zusammenfassung

Die unmittelbare Verständlichkeit der Terz ist an die Quinte gebunden (vgl. Fußnote 19). Aus dieser Abhängigkeit erklärt sich die Anzahl möglicher Tonfelder: Aus dem Quint-Prinzip alleine können beliebig große Strukturen hervorgehen. Das Quint-Prinzip kennt nicht das Kriterium der Vollständigkeit. Die Simonsche Begrenzung der Quintenreihen auf einen Umfang von maximal neun Tönen liegt nicht im Quint-Prinzip selbst begründet, sondern wird durch das Terz-Prinzip, das vom zehnten Ton an wirksam ist, gewissermaßen ›von außen‹ herangetragen.²⁵ Da das Terz-Prinzip nur in distanziellen Strukturen zum Tragen kommen kann, sind Terz-generierte Tonfelder vollständig.

Im Anschluss an die Herleitung der Simonschen Tonfelder lassen sich diese in einer Gesamtschau als ein stimmiges Ganzes darstellen. Aus der Kombination von Quinte und Terz sind drei Arten von Strukturen in Tonfeldern möglich:

23 Zwischen dem ersten und zehnten Ton entsteht das vormalige ›Konstrukt‹ (die beiden Großterz-Zirkel *c-e-gis* + *g-h-dis*), zwischen dem zweiten und elften Ton dasselbe ›Konstrukt‹ als Quint-Transposition (*g-h-dis* + *d-fis-ais*). Die Überlagerung beider ›Konstrukte‹ entspricht Messiaens 3. Modus (als Skala: *c-d-dis-e-fis-g-gis-ais-h-c*). Dieser kann jedoch nicht als Tonfeld aufgefasst werden, weil in ihm keine einheitliche Auffassung der Töne besteht: Jeweils drei quintverwandte Töne formieren sich zu einem Quinttonfeld (die drei Tritone *c-g-d*, *e-h-fis*, *gis-dis-ais*). Somit überlagern sich in Messiaens 3. Modus Quint- und Terz-generierte Strukturen.

24 Zur enharmonischen Notation s. Fußnote 22.

25 Die andere Begrenzung ist dem einfachen Umstand geschuldet, dass eine ›Struktur‹ aus mindestens zwei Elementen (also zwei Quinten bzw. drei Töne) bestehen soll.

- Tonfelder, die allein auf dem Quint-Prinzip basieren (Triton und Tetraton)
- Tonfelder, die auf dem Quint-Prinzip basieren, aber quintgebundene Terzen enthalten (Pentaton, Hexaton, Heptaton, Oktaton und Enneaton)
- Tonfelder, die auf dem Terz-Prinzip basieren (›Konstrukt‹, ›Funktion‹)

Abb. 7 lässt eine symmetrische Anordnung aller Tonfelder um das Heptaton herum erkennen. (In der Abbildung sind auch die Tonvorräte Monoton, Diton und Dodekaton, die keine Tonfelder darstellen, abgebildet. Die Tonfelder ›Konstrukt‹ und ›Funktion‹ werden an ihren ›Ursprungsorten‹ notiert.)

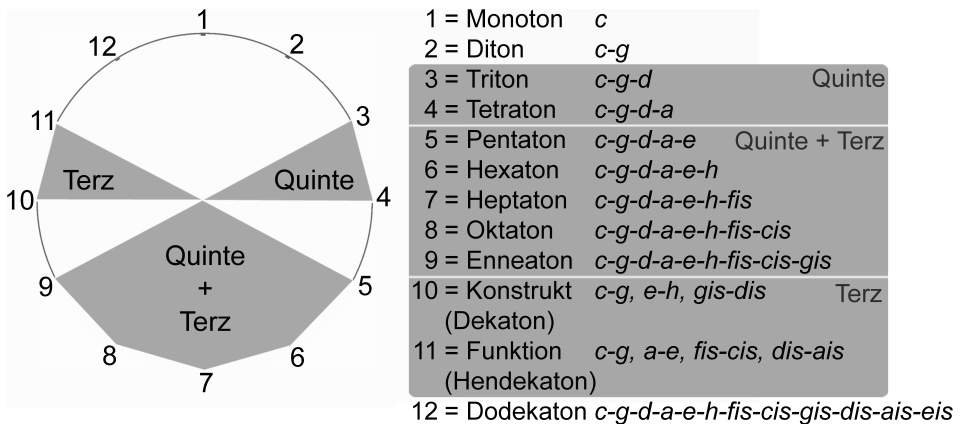


Abb. 7: Darstellung der Tonfelder im Hinblick auf die konstitutiven Intervalle Quinte und Terz

Das Heptaton entspricht der Diatonik, die das Bezugssystem unserer Ton-Auffassung bildet. Sie ist insofern vollkommen, als Quinten und Terzen in ihr zu gleichen Teilen vertreten sind: In ein Gerüst von drei Quinten *c-g-d-a* (dem Terz-freien Triton) werden drei Terzen (*e-h-fis*) eingefügt, für jede Quinte eine.²⁶ In den Quinttonfeldern ›vor‹ dem Heptaton, dem Pentaton und dem Hexaton, wird dieses Quintgerüst *c-g-d-a* nach und nach mit Terzen angereichert. Daher wenden sich diese Tonfelder zur Diatonik, zum Heptaton hin. Die Quinttonfelder ›nach‹ dem Heptaton, das Oktaton und das Enneaton, wenden sich dem gegenüber von der Diatonik ab und zu den ambivalenten Tonfeldern hin. Vom Oktaton an werden Ansätze einer Terz-Struktur sichtbar: Während im Heptaton sämtliche Dur-Dreiklänge im Quint-Abstand angeordnet sind (C-Dur, G-Dur, D-Dur), entsteht mit dem 8. Ton *cis* erstmals eine Terzbeziehung zwischen zwei Dur-Dreiklängen (A-Dur, C-Dur). Solche Terz-Beziehungen zwischen Dur-Akkorden führen mit dem zehnten Ton schließlich zu dem erwähnten ›Umschlagen‹ in die Ambivalenz und somit zur geschlossenen (distanziellen) Terz-Struktur.

²⁶ Sogenannte Terz-Töne in Tonfeldern sind immer auch Quint-Töne. Die begriffliche Reduktion auf die Terz-Verständlichkeit dieser Töne erfolgt aufgrund der hier beabsichtigten Differenzierung der Tonfelder aus Sicht der Terz.

Literatur

- Cohn, Richard (2004), »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«, *Journal of the American Musicological Society* 57/2, 285–323.
- Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Gárdonyi, Zsolt / Hubert Nordhoff (1989), *Harmonik*, Wolfenbüttel: Mösel.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Handschin, Jacques (1948), *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich: Atlantis 1948 [Reprint der 1. Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995].
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lendvai, Ernő (1993), *Symmetries of Music: an introduction to semantics of music*, Kecskemét: Kodály Institute.
- Polth, Michael (2001), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bedeutung von harmonischer Tonalität«, *Musik & Ästhetik* 18, 12–36.
- (2006a), »Tonalität der Tonfelder: Anmerkungen zu Bernhard Haas ›Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon‹«, *ZGMTH* 3/1, Hildesheim u. a.: Olms, 167–178.
- (2006b), »In den Freiräumen der Schenkerschen Tonalität: Harmonische Effekte durch Tonfelder in der Prager Sinfonie«, *Dutch Journal of Music Theory* 11/3, 151–163.
- (2007a), »Zum Verhältnis zwischen Satztechnik und musikalischem Zusammenhang: Bemerkungen zu einer Sequenz in Bruckners 6. Symphonie«, in: *›Vom Erkennen des Erkannten‹. Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*, hg. von Thomas Ahrend, Heinz von Loesch und Frederike Wißmann, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, 335–344.
- (2007b), »Satztechnische Modelle und moderne Tonalität. Zu einem Archaismus in Bruckners d-Moll-Messe«, in: *Bruckner-Tag Mannheim 2006: Anton Bruckner – Die geistliche Musik* (= Bruckner-Vorträge), hg. von Rainer Boss, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 47–64.
- (2009), »Atonalität und musikalischer Zusammenhang in Weberns Orchesterstück op. 6 Nr. 3. Ein Beitrag zur Theorie der Tonfelder von Albert Simon«, *Jahrbuch 2008/2009 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Mainz u. a.: Schott, 87–121.
- Rohringer, Stefan (2009), »Tonalität in Franz Schuberts späten Sonatenformen. Überlegungen zum Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898«, *ZGMTH* 6/2–3, Hildesheim u. a.: Olms, 273–308.

Bibliographie zur Tonfeld-Analyse nach Albert Simon

Michael Polth

Diese Bibliographie stellt alle bislang erschienenen oder in Vorbereitung befindlichen Schriften zusammen, in denen auf die Tonfeld-Analyse nach Albert Simon im weitesten Sinne Bezug genommen wird. Sie umfasst sowohl Beiträge, die sich unmittelbar mit der Anwendung, der Weiterentwicklung oder mit den methodischen Grundlagen der Analyse beschäftigen oder in diese einführen, als auch solche, die historische oder systematische Aspekte des Ansatzes oder das Verhältnis der Tonfeld-Analyse zu anderen Analysemethoden erörtern. Darüber hinaus enthält das Verzeichnis auch Texte, in denen die Tonfeld-Analyse als Mittel zur Beantwortung von Fragen dient, die anderen musiktheoretischen bzw. musikwissenschaftlichen Bereichen entstammen als der Tonfeld-Theorie selbst oder ihrem Umfeld.

Bodamer, Konstantin (2011), »Albert Simon – ein ungarischer Autor«, *ZGMTH* 8/2.

— (i.V.), »Tradition und Moderne bei Franz Liszt«, in: Blume, Jürgen und Konrad Georgi (Hg.), *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie in Mainz*, Mainz: Schott.

Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.

— (2010), »Zur Sonatenform II mit analytischen Bemerkungen zum ersten Satz von Mozarts Sonate KV 570«, in: *Funktionale Analyse. Musik – Malerei – Antike Literatur. Analyse Fonctionnelle. Musique – Peinture – Littérature classique. Kolloquium/Colloque Paris, Stuttgart 2007*, hg. von Bernhard Haas und Bruno Haas, Hildesheim u. a.: Olms, 261–294.

— (2010), »R. W. – Venezia de Franz Liszt, avec une introduction à la théorie d'Albert Simon«, in: *Funktionale Analyse. Musik – Malerei – Antike Literatur. Analyse Fonctionnelle. Musique – Peinture – Littérature classique. Kolloquium/Colloque Paris, Stuttgart 2007*, hg. von Bernhard Haas und Bruno Haas, Hildesheim u. a.: Olms, 375–396.

— (2011), »Zu zwei Bartók-Analysen von Albert Simon«, *ZGMTH* 8/2.

— (i.V.), »Beobachtungen am Anfang von Max Regers Symphonischer Phantasie op. 57«, in: *Bericht über den VI. Kongress der GMTH in Weimar*, hg. von Klaus Heiwolt, Hildesheim u. a.: Olms.

- (i. V.), »Zur Sonatenform I«, in: *Kongressbericht zum Internationalen Symposium zur Entwicklung der Kompositionstechnik bei W.A. Mozart Mannheim 2006*.
- (i. V.), »Analytische Fragmente zum ersten Satz von Bruckners VI. Symphonie«, in: *Brahms und Bruckner, Musiktheoretisches Symposium Linz 2008*, hg. von Christoph Hust.
- (i. V.), »Über Mikrotonalität und Vieltönigkeit oder: wie die Musik von Bach bis Wagner das Hören und Denken der vielen Töne beeinflusst hat«, in: *Bericht über den Mikrotonalitätskongress Stuttgart 2011*, hg. von Caspar Johannes Walter und Cordula Pätzoldt.
- (i. V.), »Improvisation, C. Ph. E. Bach, César Franck, and Albert Simon«, in: *Bericht über das Improvisationssymposium Amsterdam 2011*, hg. von Hans Fidom.
- Hust, Christoph (2009), »Zur Verwendung musikalischer Idiome in Arthur Honeggers Choral für Orgel«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch 93*, hg. von Günther Massenkeil, Paderborn: Schöningh, 119–138.
- Moss, Fabian C. (2011), »Albert Simons Theorie der Tonfelder und John Cloughs Flip-Flop Circles im Vergleich«, <http://www.scribd.com/doc/49350030/Albert-Simons-Theorie-der-Tonfelder-und-John-Cloughs-Flip-Flop-Circles-im-Vergleich>
- Nowak, Stefan (2011), »Schuberts frühe Sonatenform und die Tonfeldtheorie«, *ZGMTH* 8/2.
- Polth, Michael (2006), »Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas ›Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon‹«, *ZGMTH* 3/1, Hildesheim u. a.: Olms, 167–178.
- (2006): »In den Freiräumen der Schenkerschen Tonalität: Harmonische Effekte durch Tonfelder in der Prager Sinfonie«, *Dutch Journal of Music Theory* 11/3, 151–163.
- (2007), »Zum Verhältnis zwischen Satztechnik und musikalischem Zusammenhang: Bemerkungen zu einer Sequenz in Bruckners 6. Symphonie«, in: *Vom Erkennen des Erkannten. Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*, hg. von Thomas Ahrend, Heinz von Loesch und Frederike Wißmann, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, 335–344.
- (2007), »Satztechnische Modelle und moderne Tonalität. Zu einem Archaismus in Bruckners d-Moll-Messe«, in: *Bruckner-Tag Mannheim 2006: Anton Bruckner – Die geistliche Musik* (= Bruckner-Vorträge), hg. von Rainer Boss, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 47–64.
- (2009), »Atonalität und musikalischer Zusammenhang in Weberns Orchesterstück op. 6 Nr. 3. Ein Beitrag zur Theorie der Tonfelder von Albert Simon«, *Jahrbuch 2008|2009 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Mainz u. a.: Schott, 87–121.
- (2011), »Zur Artikulation von Tonfeldern bei Brahms, Debussy und Stockhausen«, *ZGMTH* 8/2.
- Rohringer, Stefan (2009), »Tonalität in Franz Schuberts späten Sonatenformen. Überlegungen zum Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898«, *ZGMTH* 6/2–3, Hildesheim u. a.: Olms, 273–308.

- (2011), »Don Ottavio: Figur versus Medium. Zum Verhältnis von Prager und Wiener Fassung des ›Don Giovanni‹«, *Musik und Ästhetik* 58, 5–32.
- (i.V.), »Schenker, Luhmann und das Problem der ›steigenden Urlinie‹«, in: *Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker. Bericht über den internationalen Schenker-Kongreß in Berlin, Saarn und Mannheim, 4.–12. Juni 2004*, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Michael Polth und Hartmut Fladt, Hildesheim u. a.: Olms.
- (i.V.), »Das Eigene im Fremden. Zu Mozarts Klaviersuite KV 399 (385i)«, in: *Kongressbericht zum Internationalen Symposium zur Entwicklung der Kompositionstechnik bei W.A. Mozart Mannheim 2006*, hg. von Michael Polth.
- (i.V.), »Franz Schubert, die Wiener Generalbasslehre seiner Zeit und die historisch informierte Analyse«, in: *Im Schatten des Kunstwerks – Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. Jahrhundert bis Anfang 19. Jahrhundert. Internationaler Kongress für Musiktheorie, Wien 3. bis 5. Mai 2007*.
- (i.V.), »Johannes Brahms: Neun Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier op. 32«, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser.
- (i.V.), »Aspekte der Funktionalität in Johannes Brahms' Intermezzo h-moll op. 119,1«, *ZGMTH*, 9/2.
- Schild, Johannes (2010), »... zum Raum wird hier die Zeit.« Tonfelder in Wagners Parsifal«, in: *Funktionale Analyse. Musik – Malerei – Antike Literatur. Analyse Fonctionnelle. Musique – Peinture – Littérature classique. Kolloquium/Colloque Paris*, Stuttgart 2007, hg. von Bernhard Haas und Bruno Haas, Hildesheim u. a.: Olms, 313–373.
- Schiltknecht, Dres (2011), »›Konstrukt‹ und ›Funktion‹. Eine Herleitung der Simonschen Tonfelder«, *ZGMTH* 8/2.
- Simon, Albert (1983), »Béla Bartók: ›Secondes mineures – septièmes majeures‹ (Mikrokosmos, VI/144)«, in: *Schweizerische Musikzeitung/Revue musicale suisse* 123 (1983), 82–86.
- Sotirianos, Markus (2011), »›Tonfelder‹ und traditionelle Tonalität. Beobachtungen zu Schuberts Lied *Der Atlas*«, *ZGMTH* 8/2.

VII. European Music Analysis Conference (Euromac), Rom, 29. September bis 2. Oktober 2011

»Man müsste mit tausend Griffeln schreiben, was soll hier eine Feder!« Mit diesem Stoßseufzer entledigte sich ein bekannter deutscher Italienreisender des 18. Jahrhunderts elegant der Pflicht, akkurat und detailgetreu zu benennen, was ihm sein erster römischer Aufenthalt täglich aufgab. Mit diesen Worten entledigt sich auch der Autor dieser Zeilen von vorne herein des Anspruchs, einen repräsentativen Querschnitt, geschweige denn eine umfassende Darstellung der VII. *European Music Analysis Conference* (kurz: Euromac) zu liefern, die vom 29. September bis 2. Oktober 2011 im *Conservatorio di Musica S. Cecilia* in Rom stattfand. Bei einer insgesamt über 200 Darbietungen in sechs parallelen Sektionen umfassenden Konferenz ist es unter den Gesetzen von Raum und Zeit für eine einzelne Person möglich, etwa 50 dieser Darbietungen (also knapp ein Viertel) zu besuchen. Angesichts der Tatsache jedoch, dass sich die Konferenz in Fußnähe von spanischer Treppe, Piazza del Popolo und Villa Borghese abspielte, scheint es eher unwahrscheinlich, dass einer der Teilnehmer diese Zahl auch nur annähernd erreicht haben könnte – oder sollte sich der Eindruck merkwürdiger Menschenleere vielmehr durch die schier unendlichen Gänge und Treppenhäuser des Konservatoriums und ehemaligen Klostergebäudes erklären, in dessen heruntergekommener Grandezza sich die Teilnehmer verloren? Wie also über eine solche Konferenz berichten? Es bleibt mir nur die Flucht nach vorn in einen kurzgefassten Versuch, mir meinen eigenen Reim auf diese Großveranstaltung zu machen bzw. auf jenen Bruchteil, den ich davon erlebt habe.

Sowohl dem Programmbuch als auch der allen Teilnehmern ausgehändigten Stoffta-

sche war eine Schenker-Grafik aufgedruckt, die von vorne herein mit einer im Jahre 2011 irgendwie trotzig anmutenden Geste signalisierte, wo zumindest für die federführenden Herren und Damen der analytische Hammer hängt: Hier wird ›music analysis‹ offenbar noch ganz wörtlich im ehemals angloamerikanischen Sinne unilateral verstanden, unangefochten von allen postschenkerianischen Diskussionen. Oder zumindest soll der Eindruck erweckt werden, dem sei so: Denn letztlich war nur eine einzige, vier Vorträge umfassende Sektion explizit Fragen der Schenker-Analyse gewidmet, die sich der zeitgleichen Konkurrenz der Sektionen »Liszt«, »Schemata Theories«, »Film Music«, »Hermeneutics« und »Temporality« stellen musste. Das Konferenzprogramm zeigte also vielmehr eine fast einschüchternde Vielfalt von Themen und Methoden. Neben den bereits erwähnten standen unter anderem »Italian Opera«, »Opera and Stage«, »Analysis and History«, »Analysis and Performance«, »Oral Traditions«, »Popular Music«, »Post-tonal Form«, »20th-century Harmony«, »Syntax and Metre«, »Tonal Theory«, »Music and Infancy«, »Psychoanalytical Issues«, »Opera in France and Britain«, »Medieval and Renaissance Music«, »Baroque Music«, »Romantic Form«, »Compositional Processes«, »Timbre and Texture« sowie Sektionen zu den Komponisten Corelli, Wagner, Debussy und Scelsi auf dem Programm.

Wem kämen angesichts einer so unübersichtlichen Situation nicht reflexartig gesellschafts- und fachpolitisch handliche Begriffe wie ›Pluralismus‹, ›Multivalenz‹, ›Vielfalt der Zugänge‹ etc. in den Sinn? Freilich kaschieren derartige Euphemismen häufig nur, dass

sich die einzelnen Partikel dieser Vielfalt offensichtlich immer weniger unter einen Hut bringen lassen. So gesehen spiegelt das Kongressprogramm vor allem eine zunehmende Partikularisierung, in deren Konsequenz es liegt, dass die Vertreter der jeweiligen Partikel mitunter nur geringes Interesse an einem partikelübergreifendem Austausch zeigen – zumindest wenn man unter ›Austausch‹ etwas versteht, das über mal mehr, mal weniger respektvolle Kenntnisnahme hinausgeht. Gewiss: unter dem Aspekt einer methodischen Ausdifferenzierung und Professionalisierung der Teilbereiche lässt sich nicht erwarten, dass ein einzelner Forscher über spätmittelalterliche Hexachorde ebenso gewandt parliert wie über Zwölfton-Improvisation, Ennio Morricone und Gender-Studies. Trotzdem: Wer sich öffentlich zu einem facettenreichen Thema äußert, stellt sich unweigerlich dem Anspruch, fachlichen Mindeststandards zu genügen, die für dessen Teilbereiche gelten. Man müsste meinen, eine europäische Konferenz mit internationaler Ausstrahlung verfolge vor allem den Zweck, in diesem Sinne den Austausch sowohl zwischen den nationalen und lokalen Traditionen als auch zwischen den Subdisziplinen zu befördern und zu dokumentieren. Die römische Euromac jedoch legte offen, dass genau dieser Austausch nach wie vor kaum stattfindet. Ich erlaube mir, kurze Beispiele aus jenen Teilbereichen anzuführen, mit denen ich mich selbst einigermaßen professionell vertraut fühle, auch auf die Gefahr hin, voreingenommen zu sein und andere, wichtige Themen auszublenden.

Als symptomatisch für die Verweigerung eines echten fachlichen Austausches dürfte es gelten, wenn beispielsweise in einem Vortrag, der sich Aspekten der Renaissancemusik aus kommunikationstheoretischer Perspektive nähert, über historische Improvisationstechniken auf einem Niveau gesprochen, das den anwesenden Kennern dieser gründlich erforschten und praktisch erprobten Materie (vorsichtig ausgedrückt) die Stirn in Falten schlägt. Kaum weniger irritierten manche Beiträge zum »Satzmodell«-Diskurs, der in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Jahren

auf hohem Niveau und mit bemerkenswerter historischer und methodischer Differenzierung geführt wird, international dagegen auf einem basalen, über Gjerdingens *Music in the Galant Style* nicht substantiell hinausgehenden Niveau zu stagnieren scheint. Positive Gegenbeispiele boten die Beiträge zur jüngeren Formenlehre: Einem reichen europäischen Erfahrungsschatz traten auf diesem Gebiet seit den 90er Jahren die entschlossenen Statements der angloamerikanischen ›New Formenlehre‹ zur Seite (und entgegen), die trotz der Kritik aus Europa offenbar auch diesseits des Ozeans mittlerweile breit rezipiert und nun in europäischen Beiträgen wiederum produktiv weitergedacht werden. In fruchtbare Internationalität zeigte sich auch die kleine Gruppe der Partimentoforscher: Hier geht man (so mein Eindruck) nach einer aufregenden und aufgeregten Pionierzeit in eine Phase der nüchternen Professionalisierung über, in der etwa einzelne Manuskriptfamilien in ihrer Überlieferungssituation und Filiation oder lokale europäische Subtraditionen und Gegenentwürfe untersucht werden, was zu einem immer differenzierteren Bild musiktheoretischer Lehrtraditionen des 18. und 19. Jahrhunderts, gerade auch in ihrem heteronomen Nebeneinander, führen dürfte.

Die ungezwungene Atmosphäre, der prompte Pausenkaffee mit Pasticceria, das ansprechende *social dinner* und der römische Spätsommer: all dies trug wesentlich zu einem positiven Gesamteindruck bei. Getrübt wurde dieser allerdings durch einige Aspekte, auf die hinzuweisen ich mir verkneifen würde, wäre mir mein Eindruck nicht vielfach bestätigt worden: Unverhohlen kurzfristig zusammengeschusterte Präsentationen, ins Uferlose ausgreifende Monologe, die sich (statt der geforderten 20) weit über 30 Minuten hinstrecken, demonstrativ desinteressierte, unvorbereitete Sektionsmoderatoren, die nicht in der Lage oder nicht willens sind, den Programmverlauf mit einem gewissen Rest an Form anzukündigen geschweige denn zu regeln, und die sich weigern, selbst als Leiter einer mehrsprachigen Sektion eine andere Sprache als ihre eigene zu sprechen: das alles kann ich nicht mehr

als charmante Ungezwungenheit oder professorale Weltvergessenheit belächeln. Nicht ernst genommen fühlt man sich auch, wenn bereits publizierte Texte ihre Zweit- oder Drittverwertung als Vortrag in geringfügig angepasster Form finden. Wenngleich man sich also vielleicht von dem Anspruch verabschieden muss, bei einer Konferenz dieser Größe müsse es deutliche übergeordnete Leitfragen geben, klare Trends, eine Handvoll für alle gemeinsam relevanter Themen oder gar eine allgemein akzeptierte Vorstellung davon, was

unter »music analysis« zu verstehen sei – nicht verabschieden darf man sich jedenfalls bei aller Diversität von gemeinsamen und verbindlichen Qualitätsstandards für Form und Inhalt: Ohne diese würde der Sinn des Ganzen ernsthaft in Frage gestellt, und wie deren Einhaltung unter den gegebenen Voraussetzungen zu gewährleisten ist, dürfte ein wichtiges Thema auf dem Weg zur nächsten Euromac sein, die 2014 in Leuven stattfinden wird.

Felix Diergarten

Andreas Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Hildesheim u. a.: Olms 2005 (Folkwang Studien 1, hg. von Stefan Orgass und Horst Weber)

Das musikalische Denken Arnold Schönbergs fand seinen Ausdruck zeitlebens nicht allein in seinen Kompositionen, sondern stets auch in Formen der schriftlichen Reflexion über Musik. Heterogene Anlässe und Ziele schlugen sich dabei in heterogenen Textsorten nieder: Neben spontan niedergeschriebenen Aufzeichnungen wie kleineren Notizen und Polemiken, deren Zweck insbesondere darin bestand, Aussagen anderer über Musik und Musiker zu kommentieren bzw. zurückzuweisen, und den umfänglichen Manuskripten, an denen Schönberg bisweilen über mehrere Jahre hinweg arbeitete, ehe sie entweder vollendet waren und im Druck erschienen (wie die *Harmonielehre*) oder aber unfertig liegen blieben (wie die Schrift *Komponieren mit selbstständigen Stimmen* von 1911 oder das sogenannte *Gedanke-Manuskript* aus den Jahren 1934–36), entstanden insbesondere anlässlich von Gedenktagen Vorträge über die Bedeutung einzelner Komponisten, sei es für das eigene Schaffen, sei es für den Verlauf der Musikgeschichte (Gustav Mahler, Johannes Brahms, Johann Sebastian Bach), die teils noch zu Lebzeiten des Komponisten publiziert wurden (vgl. die Sammlung *Style and Idea* von 1950). Nahezu immer dienten Schönbergs Aufzeichnungen der Selbstvergewisserung in Zeiten, in denen das eigene Komponieren in Schwierigkeiten geraten war (so etwa nach 1910, als die Arbeit an der *Glücklichen Hand* stockte), mit ihnen sollte ferner der eingeschlagene kompositorische Weg erklärt und legitimiert werden. All diese Texte zeigen eine fortwährende Reflexion über Musik als Tonkunst, die für Schönberg im Wesentlichen auf (formalen) Momenten

wie Logik, Zusammenhang, Fasslichkeit und Darstellung des Gedankens beruhte. Wie diese Kategorien inhaltlich zu bestimmen seien, war Gegenstand eines geradezu obsessiven Nachdenkens, das sich vermutlich nicht zuletzt durch die Tatsache erklären lässt, dass Schönberg Autodidakt war, sich also mühsam hatte aneignen müssen, was anderen schon früh selbstverständlich geworden war. Eben darum fühlte sich Schönberg in die Pflicht genommen, nicht das zu lehren, was er wusste, sondern das, was seine Schüler nicht wussten (so seine Bemerkung in der *Harmonielehre*).

In seinem Buch *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, das 2002 als Habilitationsschrift an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg eingereicht wurde, hat Andreas Jacob nun den Versuch unternommen, dieses umfangreiche und vielschichtige Material im Hinblick auf die verwendeten musiktheoretischen Grundbegriffe zu gliedern und zu charakterisieren. Da viele Aufzeichnungen Schönbergs bis heute unpubliziert sind¹, umfasst das Werk neben der »Darstellung« einen weiteren mit »Quellen« überschriebenen Teilband, der die teilweise zum ersten Male berücksichtigten Textgrundlagen von Jacobs Darstellung für den Leser zugänglich macht.

Die Arbeit ist in neun Kapitel unterteilt, die jeweils einzelne Momente (respektive Grund-

1 Die Kritische Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs, die derzeit in Wien vorbereitet wird und insgesamt 24 Bände (sowie zusätzliche Kommentar- und Registerbände) umfassen soll, wird den gesamten Bestand öffentlich zugänglich machen.

begriffe) von Schönbergs musiktheoretischem Denken behandeln. Auf ein knappes Vorwort und ein einleitendes Kapitel (»Schönbergs Musiktheorie als Gegenstand der Forschung«) folgen zunächst drei Kapitel, die sich mit Form und Formenlehre (Kap. II), der Kategorie des musikalischen Gedankens (Kap. III) sowie der Idee musikalischer Logik und dem Postulat der Fasslichkeit (Kap. IV) beschäftigen. Es schließen sich drei Kapitel an, die »Formbildende Prinzipien und Techniken« überschrieben sind. Sie haben Motiv und entwickelnde Variation (Kap. V), Rhythmus und Metrik (Kap. VI) sowie Tonalität und Harmonik (Kap. VII) zum Gegenstand. Die letzten beiden Kapitel sind »Gedankendarstellung in der Kontrapunktik« und »Verdeutlichung des Gedankens als Ziel der Darstellung (Zur Instrumentationslehre)« überschrieben. Die Aufteilung des Quellentextes verfährt analog.

Jacob nennt als Ziel seiner Studie, »die Schlüsselbegriffe Schönbergs in ihrer Entwicklung und Verortung in Schönbergs System zu beschreiben, wobei die Zusammenhänge der Einbindung in die Lehrtradition bzw. in die zeitgenössische Diskussion« zu berücksichtigen seien (23). Die Formulierung »Einbindung in die Lehrtradition«, die ähnlich bereits zuvor gebraucht wird (17), weist auf eine entscheidende Voraussetzung der Arbeit hin: Jacob geht es nicht (oder allenfalls am Rande) darum, Schönbergs musiktheoretisches Denken mit dessen Komponieren zu verknüpfen. Vielmehr möchte er Schönbergs »originäre[n] Beitrag innerhalb des besagten [musiktheoretischen] Diskurses« (24) genauer bestimmen, d. h. ihn im Kontext bestimmter Lehrtraditionen interpretieren.

Man kann diese Entscheidung problematisch finden, spielen doch in etlichen Schriften Schönbergs eigene Kompositionen eine wesentliche Rolle (vor allem in *Composition with Twelve Tones* sowie in *Heart and Brain in Music*). Auch waren Schönbergs kompositorische Erfahrungen unverzichtbar bei der Präzisierung der eigenen Musikanschauung, so dass viele Prinzipien, auf denen Schönbergs Werke beruhen, in seinen Schriften expliziert werden. Und schließlich sind Schönbergs

Lehrbücher oft ausdrücklich als Grundlage eines Kompositionsunterrichts gedacht, in dem die musikalische Analyse, wie wir aus vielen Zeugnissen wissen, zentralen Raum einnahm. Dennoch erscheint Jacobs Entscheidung, auch im Lichte der gegenwärtigen Rezeption, grundsätzlich legitim, insofern Schönbergs Vorstellungen etwa von entwickelnder Variation, von harmonischen Regionen oder von Periode und Satz heute vielfach als (musiktheoretische) Werkzeuge zum besseren Verständnis der Musik von Bachs bis Mahler herangezogen werden. Für Schönberg besaßen bestimmte Prinzipien gleichsam überzeitliche Gültigkeit. Darin, diese Prinzipien herauszuarbeiten, liegt der Sinn der Analyse von »Meisterwerken« im Kompositionsunterricht: Sie sollen dem angehenden Komponisten zur zweiten Natur werden, so dass er schließlich ganz seinem Formgefühl vertrauen kann. Die Musiktheorie, und dies ist Gegenstand des zweiten Abschnitts des Einleitungskapitels, liefert die »Kriterien des musikalischen Werts« (35) gewissermaßen nach.

Aus den genannten Voraussetzungen und Vorentscheidungen leitet sich konsequent die Gliederung innerhalb der einzelnen Kapitel ab: Am Beginn steht stets eine knappe Darstellung der Lehrtradition und anschließend die Genese und Entwicklung von Schönbergs Denken über den Gegenstand. Dabei zeichnet sich die Arbeit durch eine starke Quellenorientierung aus. Im Mittelpunkt stehen daher eine zusammenfassende Wiedergabe und Interpretation der Texte sowie ein Vergleich mit anderen Dokumenten, sei es aus dem Umkreis der zeitgenössischen Musiktheorie oder aus anderen Stadien von Schönbergs musiktheoretischem Denken. Bisweilen sind Exkurse eingeflochten.

Das Kapitel über Schönbergs Formdenken beginnt mit der Vorstellung älterer Formenlehren, bei denen Jacob zwei unterschiedliche Richtungen ausmacht: Zum einen sei der Diskurs über Form von der Frage nach dem Zusammenhang bestimmt worden (etwa bei Adolf Bernhard Marx), was unter anderem zur Idee einer organischen Form führte. Zum anderen sei Form in ein Verhältnis zum In-

halt der Musik gebracht worden, woraus die Vorstellung eines musikalischen Gehaltes erwuchs. Schönbergs »eigentliche Leistung im Hinblick auf die Konstituierung eines tragfähigen musikalischen Formbegriffes« besteht nach Jacob darin, »dass er mit seiner Fassung der Kategorie des musikalischen Gedankens ein Instrument geliefert hat, dass die besagte Entgegensetzung aufzuheben vermochte, indem es ein [...] einheitliches Grundprinzip sowohl von der Formgebung als auch von gehaltlicher Ebene anbietet« (58). Deutlich wird in diesem Kapitel, dass Schönbergs Anschauungen sich nach und nach verschoben haben. Während in den 1910er-Jahren eine eher deskriptive oder vielleicht sogar kasuistische Intention im Vordergrund stand, d.h. lediglich die Merkmale von Formteilen beschrieben wurden, kam es seit den mittleren 20er-Jahren zu einer verstärkten Akzentuierung übergeordneter Prinzipien, die sich zu einer »einheitlichen Theorie« (74) zusammenschließen sollten. Dabei spielten Vorstellungen wie die eines gegliederten Organismus, der Fasslichkeit und der musikalischen Logik eine zentrale Rolle.

Nachdem zunächst ausschließlich auf die technische Seite abgehoben wurde, wird im folgenden Kapitel, der Versuch unternommen, auch die Frage, inwiefern der musikalische Gedanke Träger eines Inhalts bzw. musikalischer Gehalte sein könne, genauer in den Blick zu nehmen. Jacob zeigt zunächst, dass der Begriff des »Gedankens« im musiktheoretischen Schrifttum seit dem 18. Jahrhundert zwei unterschiedliche Entwicklungslinien besitzt. Das »technische« Verständnis verband mit dem Begriff »Thema« und »Motivik«, bisweilen auch den »musikalischen Einfall«. Dem stand ein »ästhetisches« Verständnis gegenüber, das die »Idee« eines Werks, oder die »Essenz des Kunstwerks« meinte; so ist etwa nach Johann Georg Sulzer ein Gedanke dasjenige, »was von einem Werk übrig bleibt«. Schönbergs Verwendung des Begriffs »musikalischer Gedanke« nahm bei zwei Theoretikern des 19. Jahrhunderts seinen Ausgangspunkt, nämlich bei Marx und besonders bei Johann Christian Lobe, wie teils übereinstim-

mende oder ähnliche Formulierungen sehr deutlich anzeigen. Im Mittelpunkt standen zunächst das Thema und die Motivik, was allerdings 1911 in der *Harmonielehre* bereits eine Erweiterung (oder Präzisierung) erfuhr, da mit Thema hier nicht bloß die Melodik gemeint war, sondern auch der musikalische Satz oder die Harmonik. Jacob belegt, wie der Begriff seit den 1920er-Jahren zunehmend ins Zentrum von Schönbergs Musikanschauung rückte. Der »musikalische Gedanke« wurde nun mit der »Grundidee des Werks« gleichgesetzt, wovon die Darstellung des Gedankens abgesetzt wurde. Dabei erfuhr der Begriff nach und nach eine immer stärkere Transzendierung (und wurde als nicht lehrbar erachtet), so dass nur die Mittel der Darstellung als Gegenstand der Musiktheorie, mithin die »Herstellung von Beziehungen« (166) mittels musikalischer Logik übrig blieben.

Damit aber muss Jacobs eingangs geäußerte These, Schönbergs Formdenken führe die Momente des Organischen und des Gehalts zusammen, zumindest relativiert werden. Denn sowohl der musikalische Gehalt selbst als auch das Verhältnis des Gedankens zu seiner Darstellung blieben zu unbestimmt (siehe auch die zitierten Äußerungen von Rudolf Stephan und Horst Weber auf S. 160f.), um für eine Formenlehre praktische Konsequenzen zeitigen zu können. Unübersehbar ist Schönbergs Scheu (vielleicht sogar Unfähigkeit), musikalische Gehalte zu benennen. Die gehaltliche Ebene mag von ihm stets mitgedacht worden sein, als konkret fassbare Formkategorie war sie jedoch untauglich.

Es verwundert daher nicht, dass Jacob sich im Folgenden (im Einklang mit Schönberg) mehr oder weniger ausschließlich technischen Kategorien zuwendet. Das Kapitel über musikalische Logik und Fasslichkeit beginnt mit einem Blick auf die musiktheoretischen Traditionen des erstgenannten Begriffs, wobei erneut zwei Stränge ausgemacht werden, die Schönberg dann zusammenfasste: zum einen der Bereich der harmonischen und metrischen Strukturen (Johann Nikolaus Forkel, Heinrich Christoph Koch, später Hugo Riemann), zum anderen der Bereich der Motivik und The-

matik. Zunächst spielte der Begriff der Logik bei Schönberg freilich keine Rolle; vielmehr idealisierte er in den Jahren um 1910 das Gegenteil: Unter dem Einfluss einer radikal vertretenen Einfallsästhetik wurde der spontane Ausdruck und (somit) die Unlogik zur zentralen Kategorie des Komponierens. Eine Wende folgte in den 1920er-Jahren, die in der Position von 1934 kulminierte: Jacob legt dar, dass Logik nun als »dritte grundlegende, wenn nicht gar dominierende Bedingung der musikalischen Produktion neben Zusammenhang und Fasslichkeit« (187) trat. Nach Schönberg wurde Logik, die sich in strukturellen Zusammenhängen meist auf der Ebene der motivisch-thematischen Einheiten zeigt, nicht bewusst hergestellt (siehe etwa seine Ausführungen zur Kammersymphonie op. 9 in *Composition with Twelve Tones* oder zu Opus 4 in *Konstruktives in der Verklärten Nacht*). Die Vorstellung, dass das Kunstwerk erschaut, nicht aber konstruiert werden müsse, zählt zu den Grundbedingungen von Schönbergs Komponieren, an denen er über alle Veränderungen hinweg immer festgehalten hat. Logik stellte sich mithin quasi von selbst ein, was aber nur möglich war, wenn das Komponieren durch ein Formgefühl geleitet wurde, das sich wiederum nur erwerben ließ, wenn man die in den Meisterwerken waltende Logik in der Analyse in ihren konkreten Erscheinungsformen studierte. Dasjenige, was Logik ausmacht, änderte sich freilich, und wurde seit den 1930er-Jahren zunehmend mit »Einheit« gleichgesetzt. Einheit aber entsteht durch Zusammenhang, und ein wahrnehmbarer Zusammenhang ermöglicht gleichzeitig Fasslichkeit – eine Kategorie die ebenfalls spätestens seit den 1930er-Jahren zunehmend an Bedeutung gewann.

In drei Abschnitten befasst sich Jacob mit dem Verhältnis von »Logik« und Dodekaphonie, mit der Funktionsweise der Logik sowie mit »Logik« als Bedingung einer Kompositionslehre, um zwei weitere Abschnitte anzuschließen, die den Begriff der Fasslichkeit in den Blick nehmen (»Funktionsweise und formale Implikationen«, »Fasslichkeit als dynamisches System«). Gezeigt wird unter anderem, dass Schönberg zunehmend dazu neigte, Fasslich-

keit unter Zuhilfenahme des Ausgleichsprinzips zu begreifen (bzw. in Kompositionen zu erzielen), womit er sich in gewisser Weise in einen Widerspruch zu der Idee setzte, dass »eine dem Gedanken adäquate (meist als »direkt« oder »gedrängt« beschriebene) Darstellungsform in mehreren Dimensionen gleichzeitig anzustreben sei« (232). Die Darstellung des Gedankens nahm also zunehmend den Zuhörer in den Blick, sollte sich an seinen Auffassungsmöglichkeiten orientieren (eine Vorstellung, die von Schönberg und Erwin Stein als Argument herangezogen wurde, um zu erklären, warum dodekaphone Werke sich alter Formen bediente). Jacob betont daher zu Recht, dass »Fasslichkeit [...] als Regulativ künstlerischer Produktion gesehen« werde (241).

In den drei folgenden Kapiteln, die »Formale Prinzipien und Techniken« überschrieben sind, wird nun die Bedeutung derjenigen Mittel für Schönbergs Musiktheorie untersucht, die der Schaffung von Zusammenhang dienen. Das erste dieser Kapitel beschäftigt sich mit der Rolle, die das Motiv und die entwickelnde Variation im musiktheoretischen Denken Schönbergs spielen. In Schönbergs Schriften änderte sich allmählich die Auffassung davon, was als Motiv bezeichnet werden kann, (was – wie Jacob dargelegt – auch mit unterschiedlichen Definitionen von Motiv zusammenhängt, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im Umlauf waren). Zwar benennt Schönberg von Beginn an das Moment der Wiederholung (und der Variation) als grundlegend, doch wechseln diejenigen Parameter, auf die sich diese Wiederholung bezieht. 1917 war es noch die Rhythmik (und somit ein stark an der musikalischen Oberfläche wirkendes Moment), später treten Rhythmus und Diastematik gleichberechtigt nebeneinander. Vielleicht hätte Jacob hier noch weiter gehen können, denn ein Aufsatz wie *Brahms the Progressive* (sowohl in der Fassung von 1933 als auch besonders in der publizierten Fassung von 1947) oder auch die Ausführungen in *Fundamentals of Musical Composition* heben beim Motiv vor allem auf das Moment der Diastematik ab, die als Zusammenhang

stiftendes Moment gleichsam im Hintergrund wirken soll. Neben technischen Bedingungen eines Motivs (z. B. Länge, Gestalt) werden im Folgenden auch die Metaphern zu dessen Beschreibung untersucht, zum einen – an Früheres anknüpfend – die Unterscheidung zwischen Gedanke als etwas Geistigem und Motiv als etwas Materiellem (zur Darstellung dieses Gedankens), zum anderen die Vorstellung, das Motiv sei der Keim eines Werkes. Jacob kann anhand von Dokumenten anschaulich zeigen, dass Schönberg um 1910 durchaus der Vorstellung von Motiv als Keim anhing (zumindest bei älteren Sinfonien, vgl. S. 265). In späteren Äußerungen und im Hinblick auf sein eigenes Schaffen wurde diese Auffassung indes zurückgewiesen, und ihr allenfalls der »Wert eines Bildes, eines Vergleichs« (267) zugestimmt. Auch diese Idee Schönbergs hing mit der Vorstellung vom musikalischen Gedanken zusammen, der als Ganzes erschaut werde, während das Motiv nur das Darstellungsmittel abgebe. Die Vorstellung des Organischen wurde (um 1936) verabschiedet, weil sie zu sehr mit der Vorstellung verbunden sei, das Wachsen geschehe gleichsam von selbst. Stattdessen betonte Schönberg nun die eigenständige Leistung und Freiheit des kompositorischen Subjekts.

Ein längerer Abschnitt befasst sich mit dem Verhältnis von Motiv, Wiederholung und entwickelnder Variation. Die Auffassung, dass Wiederholung und Abwechslung in einer Art von Balance stehen müssten, änderte sich nicht. Dagegen wechselte die Begründung, die später eine stärkere geschichtsphilosophische Akzentuierung erfuhr, in der eine (unveränderte) Wiederholung als Zeichen der Kunstlosigkeit galt. Zugleich wird unterschieden, ob Varianten komponiert werden, um (bloße) Abwechslung zu erreichen (quasi ornamental), oder aber eine zielgerichtete Entwicklung nehmen. Damit rückte die Idee von entwickelnder Variation ins Zentrum von Schönbergs Anschauung, ganz im Einklang mit der Vorstellung von Logik und Zusammenhang. Die Verfahren entwickelnder Variation grenzt Jacob von denen motivischer Arbeit und Sequenz ab, die aufgrund ihrer mangeln-

den Zielgerichtetheit bzw. der Mechanik von Schönberg als minderwertig (und historisch überholt) beurteilt werden.

Das Kapitel über Rhythmus und Metrik geht zunächst Schönbergs Versuchen nach, den Begriff Rhythmus zu definieren und in ein Verhältnis zu anderen Begriffen, insbesondere zu Motiv und Metrik zu setzen. Dazu werden größere syntaktische oder musikalische Einheiten (Gestalt, Phrase) erörtert, die nur mittelbar oder teilweise mit dem Hauptbegriff zusammenhängen. Am Ende folgen zwei Abschnitte über Metrik und musikalische Prosa. In diesem Kapitel, dessen Hauptüberschrift ja »Formbildende Prinzipien und Techniken« lautet, hätte man erwartet, dass eine Untersuchung des Rhythmus- und Metrikbegriffs bei Schönberg wieder wesentlich unter dem Blickwinkel von musikalischer Logik, Fasslichkeit, Zusammenhang und entwickelnder Variation erfolgen würde. Dies ist gleichwohl nur verhältnismäßig spärlich der Fall, da Schönberg sich vor allem mit der Klassifikation von Rhythmen sowie möglichen Verhältnissen von rhythmischen Einheiten zur Taktmetrik beschäftigt. Zu einer detaillierten Ausarbeitung der Rolle, die der Rhythmus für die entwickelnde Variation spielte, kam es nur am Rande. Schönberg konzentrierte sich stattdessen auf unregelmäßige Akzentfolgen, was Jacob veranlasst, der Idee von Phrase und später von musikalischer Prosa, also einer metrischen Unregelmäßigkeit auf einer höheren Ebene nachzugehen.

Ausführlich vorgestellt werden Schönbergs Auffassungen, wie sie 1934 im *Gedanke-Manuskript* zu finden sind. Schönberg ging hier soweit, die metrische Qualität des Taktes zu leugnen (oder mindestens zu vernachlässigen) und – in Jacobs Worten – »in der Taktnotation überhaupt nur ein Mittel visuell sinnfälliger Zusammenfassung, das keine apriorischen Konsequenzen für die Akzentgebung nach sich ziehen muss«, zu erkennen (367). Damit ist indes die entscheidende Frage noch nicht gestellt, nämlich ob bei »Betonungsverschiebungen innerhalb der Takte« und der Darstellung »jedwede[r] rhythmische[r] Feinheit« (366) bzw. bei der Tatsache, »dass Betonungs-

verhältnisse nicht stereotyp durch den Takt bestimmt [...], sondern in ein individuell ausartiertes Beziehungsgeflecht« (368) gebracht werden, die Taktmeterik weiterhin im Hintergrund spürbar bleibt (so dass es – ganz traditionell – zu einer Spannung zwischen melodischem und metrischem Akzent kommt) oder aber die Taktmeterik sich tatsächlich auflöst und somit als Hintergrundfolie nicht länger wirksam ist. Hier wäre sicher eine Diskussion von Schönbergs eigenen Werken hilfreich gewesen, d.h. der Frage, ob etwa dem Bläserquintett op. 26, den Quartetten op. 30 und 37 oder den Variationen für Orchester op. 31 es Schönberg wirklich gelungen ist, eine freie Taktmeterik zu komponieren oder aber doch die (unregelmäßigen) melodischen Akzente ihre ästhetische Qualität (vor allem) durch ihrer Abweichung von der (regelmäßigen) Taktmeterik erhalten. Schönbergs Bestreben, Bach, Mozart oder Brahms als Vorbild für eine freie Taktmeterik in Anspruch zu nehmen (vgl. etwa S. 362, S. 368 oder S. 370), hätte einer ausführlichen Prüfung, respektive Diskussion bedurft.

Das letzte Kapitel im Teil »Formbildende Prinzipien und Techniken« wendet sich der Tonalität und der Harmonik zu. Jacob beginnt mit der Bemerkung, dass die Beschäftigung mit der Tonalität angesichts des eigenen (kompositorischen) Übergangs zur Atonalität doch verwunderlich und die Harmonielehre unter anderem als »Rechtfertigungsinstanz gegen etwaige Anwürfe des Dilettantismus« (374) zu bewerten sei. Beides aber erscheint eine zumindest einseitige Interpretation, denn im Hinblick auf die Auffassung, dass das Verstehen der Meisterwerke eine wesentliche Voraussetzung für das Komponieren darstelle, mussten eben auch die Kategorien erarbeitet werden, die ein adäquates Verstehen ermöglichen – und dazu gehörten zweifellos die Regeln der Akkordverbindungen. Jacob kann im Folgenden anschaulich zeigen, dass Schönbergs Argumentation, Tonalität trage lediglich zur Formbildung bei, stelle aber keine unumstößliche Instanz der Musik dar, sondern könne vielmehr durch andere Momente ersetzt werden, sich als erstaunlich sta-

bil erweist. Flankiert wurde diese These von einem geschichtsphilosophischen Modell, nach dem das Tonsystem zur Vereinfachung tendiere (von den Kirchentonarten zum Dur-Moll-tonalen System zur chromatischen Tonart; S. 396 ff.), wobei die Musik Bachs und Wagners als Kronzeuge herangezogen wird. Damit war für Schönberg auch beim Tonsystem ein Modell gefunden, das die Einheit des Werks verbürgen könne, und das er in der 12-Ton-Methode als »einheitlich aufgespanntem Raum« (443) verwirklicht sah: die von ihm so genannte »Monotonalität«. Jacob zeigt abschließend, dass mit dem Begriff Tonalität zwei Momente in Schönbergs Denken verbunden waren: einerseits, dass Tonalität als natürliches Resultat aus dem Wesen des Tons folge, und andererseits, dass Tonalität durch Kunstmittel erzeugt werde und ihre Leistung durch andere Mittel ersetzt werden könne.

Das vorletzte Kapitel ist mit »Gedankendarstellung in der Kontrapunktik« überschrieben. Schönberg hat sich im Laufe seines Lebens in ziemlicher Regelmäßigkeit mit kontrapunktischen Verfahrensweisen und adäquaten Lehrmethoden beschäftigt. Ausgangspunkt der Darstellung ist die Prämisse, dass zwei Momente unterschieden werden müssen: einerseits konkrete kontrapunktische Kompositionen (insbesondere Johann Sebastian Bachs), andererseits der »reine« Kontrapunkt als Gegenstand der Propädeutik (oft im Rückgriff auf Johann Joseph Fux). Diese doppelte Bestimmung hat, wie in einem Exkurs ausgeführt wird, eine lange Lehrtradition. Eine wohl doch wesentlichere Unterscheidung wird von Jacob allerdings nicht getroffen: zum einen die Möglichkeit, den kontrapunktischen Satz von der Zweistimmigkeit her zu entwickeln – so die Fux-Tradition – zum andern von der Vierstimmigkeit auszugehen, somit gleich die Harmonik mitzudenken – so die Kirnberger-Tradition, die bei Marx ihre Fortsetzung findet. Das Verhältnis von Stimmführung und Harmonik ist aber, wie Jacob dann bereits an Schönbergs Fragment *Komponieren mit selbständigen Stimmen* (1911) zeigt, eine immer wieder diskutierte Frage. Zunächst betonte Schönberg sehr stark das Moment der Selbständigkeit der

Stimmen, wenn er die Harmonik als Regulativ bezeichnete, das nur der »Kontrolle, Geschmackskontrolle« (465) diene. Auch 1917 wurde noch vor allem die Unabhängigkeit der Stimmen hervorgehoben. Im Laufe der Zeit trat zum einen die Frage des Motivs ins Zentrum von Schönbergs Überlegungen (alle Gestalten sollen, unabhängig davon, ob sie Thema oder Kontrapunkt sind, sich auf dasselbe Motiv rückbeziehen lassen), zum anderen damit zusammenhängend – und dies scheint der eigentlich originelle Gedanke Schönbergs zu sein – die mit Kontrapunkt verbundenen Formen, die sich von Formen mit anderen Satztechniken unterscheide. Entwickelnde Variation sei das »Formprinzip der homophon-melodischen Kompositionsmethode« (477), der kontrapunktische Satz zeichne sich hingegen durch das Verfahren der Abwicklung aus. Jacobs (teilweise Schönbergs Begriffe einbeziehende) Formulierung, das »Grundmotiv« der kontrapunktischen Arbeit unterliege keiner logisch verfahrenen Entwicklung, sondern enthält idealerweise »alle zukünftigen Gestalten« bereits in sich, so dass sie »ohne weitere Hinzufügung, ohne Entwicklung [...] aus ihm herausgeschält werden können« (477) klingt dann aber sehr nach einer Anschauung, die zuvor verworfen worden war, nämlich der Keim-Metapher. Insofern wäre beim Motivbegriff stärker (nach Satztechnik und vielleicht auch chronologisch) zu differenzieren. In den folgenden Jahrzehnten blieben die beiden Fragen nach der Einheitlichkeit des musikalischen Materials und nach dem Verhältnis von Kontrapunktik und Harmonik gleichermaßen aktuell, so dass mal mehr das eine, mal mehr das andere akzentuiert wurde. Für die Auffassung, dass durch die Emanzipation der Dissonanz die Stimmen kein determiniertes Auflösungsbestreben mehr besäßen, und dass Kontrapunkt die Kunst sei, Tongestalten zu erfinden, die sich selbst begleiten können, wurde dabei bis in die 1930er-Jahre stets Bach als Vorbild bemüht. Jacob legt dar, dass nach 1933 jedoch eine recht deutliche Neuorientierung erfolgte, die nun Fux und die Propädeutik ins Zentrum rückt. Damit war gleichzeitig eine Ablehnung des Begriffs »linearer Kontra-

punkt« verbunden. Beides war Ausdruck einer neuen Akzentsetzung, die im Angesicht auch aktueller Strömungen der zeitgenössischen Musik erfolgte und sich gegen die Vernachlässigung des Zusammenklangs wandte.

Das letzte, eher knapp gehaltene Kapitel beschäftigt sich mit der Instrumentationslehre. Auch hier entdeckt Jacob bei Schönberg das Zusammenführen zweier Prinzipien: zum einen der Idee der Emanzipation der Klangfarbe als Parameter eigenen Rechts, zum anderen der Auffassung, dass die Funktion der Instrumentation darin bestehen müsse, die Struktur des Tonsatzes deutlich zu machen. Bei Schönberg folgte aus diesen beiden Prämissen zum einen der Grundsatz der Transparenz des Klangs, zum anderen (und in erster Linie) die Vorstellung, dass sich Satzart und gewählte Instrumentation aufeinander unmittelbar beziehen müssen. Eine Instrumentationslehre muss sich also nicht allein mit dem Klang als Farbe beschäftigen; vielmehr müsse die Ausgangsfrage – in einer Formulierung Schönbergs – lauten: »Wie ist ein Satz zu erfinden, der von einer bestimmten Art und Zahl von Instrumenten gespielt werden soll?« (536). Die Anbindung der Instrumentation an die Satzlehre, die (wie Jacob zeigt) auf Lehrtraditionen durchaus zurückgreifen kann, wurde mit dem Ideal der Ökonomie verbunden, die Schönberg allein in der Sinfonik Gustav Mahlers realisiert sah. Somit wurde eine »Koloristik, die ohne strukturelle Funktion eingesetzt wird« (543), abgelehnt.

Andreas Jacobs Studie über die Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs ist zweifelsohne eine akribische Arbeit, die auf umfangreichen Quellenstudien fußt und eine Fülle von Literatur über Schönberg einbezieht. Schon der Umfang von über 1000 Seiten (der Darstellungsteil umfasst 550 Seiten, der Quellentext etwa 400 Seiten, hinzu kommt ein Literaturverzeichnis von 100 Seiten Länge) demonstriert eindrucksvoll die umfassende und viele Details einbeziehende Qualität dieser Arbeit.

Warum aber macht sich bisweilen dennoch ein gewisses Unbehagen breit? Neben einigen formalen Kleinigkeiten (nicht gut gekennzeich-

nete Auslassungen bei Zitaten, diverse Trennfehler, teilweiser Verzicht auf Korrektur von offensichtlichen Tippfehlern in Typoskripten Schönbergs) scheinen zwei Gründe hierfür verantwortlich. Zum einen vermisst man die große Linie. Es fällt schwer, den Überblick zu behalten, oft ändern sich nur Nuancen (etwa bei der Auffassung vom Motiv), manchmal gehen radikale Brüche im Fluss der Darstellung unter. Dazu trägt auch bei, dass ein Sach- und Personenregister fehlt, welches eine bessere Orientierung bieten und Brücken über die Kapitelgrenzen hinweg schlagen könnte. So sind etwa die unterschiedlichen Aussagen, die Schönberg über Bach und seine Zeitgenossen (Händel, Telemann) macht (insbesondere im Quellenteil gibt es hierzu eine Reihe von Äußerungen, vgl. etwa S. 758 ff. oder S. 820) interessant, weil sie das Besondere von Schönbergs Melodie- und Kontrapunktbegriff und somit Grundlagen seiner Musikanschauung schlaglichtartig klarmachen. Zum anderen (und dieser Punkt ist von größerer Bedeutung) bleibt die Darstellung aus zwei Gründen nicht selten recht unanschaulich. Erstens wird auf Notenbeispiele durchgängig verzichtet, und zwar selbst dort, wo im Original bei Schönberg Notenbeispiele notiert sind (im Quellenteil folgt dann entweder der pauschale Hinweis »folgt Notenbeispiel« oder aber die Mitteilung, um welchen Ausschnitt etwa eines

klassischen Werkes es sich handelt). Wer aber die gedruckten Aufsätze oder Bücher wie die *Harmonielehre* oder *Fundamentals of Musical Composition* kennt, wer die Entwürfe *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* (1917) oder *Der musikalische Gedanke und die Logik und Technik und Kunst seiner Darstellung* (1934–36) zur Hand nimmt, weiß, dass erst die Notenbeispiele das theoretisch Erläuterte zur deutlichen Anschauung bringen. Zweitens stellt sich bisweilen unwillkürlich die Frage, welche Konsequenzen denn aus Schönbergs Definitionen erwachsen, sei es im eigenen Komponieren (das Jacob ja aus einsehbaren Gründen weitgehend außen vor lässt), sei es bei der Lehre im Kompositionsunterricht. Auch dies hätte die Anschaulichkeit sicher erhöht. So gerät die Lektüre der Arbeit mühsamer als es vielleicht hätte der Fall sein müssen.

Dass die Arbeit neue Fragen aufwirft, ist freilich kein Mangel, sondern darf umgekehrt als einer ihrer Vorzüge bewertet werden. Jacobs Studie kann sowohl durch den Darstellungsteil als auch die zahlreichen Quellen im zweiten Band als gewichtiges Fundament dienen, auf dem nun Detailstudien aufbauen können. Damit ist sie eine Grundlagenarbeit im besten Sinne.

Ullrich Scheideler

Emmanouil Vlitakis, *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey* (= sinefonia 11), Wolke Verlag, Hofheim 2008

Wie bereits der Titel verdeutlicht, untersucht Emmanouil Vlitakis in seiner Dissertation »Entwicklungen im Klangdenken nach dem Zweiten Weltkrieg« (11). Sein Interesse gilt vor allem kompositorischen Verfahren, die Klang und Klangfarbe als funktionelle Elemente behandeln und damit neue Formen des musikalischen Zusammenhangs ermöglichen. Es ist das Ziel der Arbeit, anhand ausgesuchter Werke, die nach Meinung des Autors eine »Schlüsselposition innerhalb dieser Entwicklung einnehmen« (13), »die Prinzipien ihrer (vor allem klanglichen) Organisation zu entschlüsseln und möglicherweise das jeweilige Klangdenken und die damit verbundenen kompositorischen Absichten zu rekonstruieren« (13). Im Hinblick auf zukünftige Kompositionen möchte der Autor darüber hinaus »Elemente zur Diskussion zu stellen, welche [...] eine Entwicklungsperspektive haben«. Es gelte, das »bisher komponierte unter dem Aspekt von Klang und Instrumentation differenzierter wahrzunehmen und seine Entwicklungsmöglichkeiten zu erkennen« (21).

Im Gegensatz zu zahllosen Lehr- und Handbüchern, die das Thema Klang und Klangfarbe in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Anleitung zur Orchestration behandeln, hat Vlitakis eine wissenschaftliche Untersuchung vorgelegt, in der Klangfarbe als formbestimmender Parameter betrachtet wird. Untersucht wird eine Reihe von Orchesterwerken, zu der mit Griseys *Quatre chants pour franchir le seuil* ein kammermusikalisches Werk mit vokalen Anteilen hinzutritt. Die behandelten Gestaltungsmerkmale sind Klangfarbe, Tonraum (Tonlage), Dynamik und Artikulation. Dabei zielt die Untersuchung auf folgende Aspekte:

1. »das Moment der Auseinandersetzung zwischen Tonsatz oder kompositorischen Vorformungen des Materials und klanglicher Realisierung«,
2. »Momente, in denen das kompositorische Denken primär vom Klang bzw. von der Schallquelle ausgeht«,
3. Instrumentationstechniken, »Strategien des Umgangs mit dem Orchester«, und
4. den Zusammenhang von Klangfarbe und Text (nur Grisey) (15 f.).

Der Hauptteil des Buches besteht aus vier in sich geschlossenen Kapiteln, die durch einen »Prolog« und einen »Epilog« gerahmt sind. Die Kapitel sind jeweils einer Komposition bzw. einer Reihe von Kompositionen eines bestimmten Komponisten gewidmet: Den Anfang macht Lachenmanns *Tableau*, gefolgt von Boulez' Bearbeitung seiner *Notations*. Unter der Überschrift »Aspekte des Orchesterwerks« wendet sich Vlitakis Ligetis *Apparitions*, *San Francisco Polyphony*, *Atmosphères*, *Lontano*, Klavierkonzert und Violinkonzert zu. Den Abschluss bildet Griseys *Quatre chants pour franchir le seuil* (I).

Am Beginn des Lachenmann-Kapitels bietet Vlitakis eine spannende formale Gliederung des Orchesterstücks *Tableau*, die »von einer Phänomenologie der Klanggestik ausgeht und die globalen Zusammenhänge der Form aufgrund dieser Phänomenologie andeutet« (26). Die formale Gliederung erfolgt aufgrund des Verhältnisses zwischen »überwiegende[r] Tonlichkeit« (im ersten und dritten Teil) und »überwiegende[r] Tonlosigkeit« (im zweiten Teil). Auf diese Gliederung kommen die folgenden Unterkapitel immer wieder zurück. Besonders überzeugend ist die Diskussion

der formalen Übergänge. Hier wird gezeigt, wie Verbindungen, Brüche, Verwandtschaften und Kontraste nicht auf der Ebene von Harmonik oder Motivatik, sondern der klanglichen Objektbildung realisiert werden.

Unter der Überschrift »Kriterien der Analyse« führt Vlitakis die Bezugspunkte seiner Untersuchung zu Harmonik (»Zweiklang-Intervallik«, »tradierte Akkordik«, »atonale Klangaggregate«, »Clusterbildungen«, welche vor allem als Mixturbildungen aus Addition tradierter Akkordbildungen entstehen) einschließlich der »Positionierung der Klänge im Tonraum« (sowohl im gesamten Tonraum als auch in dem des jeweiligen Instruments), Dynamik und Zeitgestalt (»Dauer der Einzelelemente«, »Ereignisdichte«, »zeitliches Verhältnis der Elemente und der Abschnitte zueinander«) und Klangfarbe (»Teilung in Instrumentengruppen«, »registerabhängige Charakteristik«, »Helligkeit/Dunkelheit, Schärfe/Weichheit«, »Ortung«) auf. Als Typen der Objektbildung unterscheidet Vlitakis »grundsätzlich zwischen Fläche und Impuls«. Unter »Fläche« versteht er »ausgehaltene Klänge«, »punktuelle Klänge« sowie »Klänge, bei denen einem einzelnen Anschlag ein unterschiedlich langer Nachklang folgt«, unter »Impuls« wird zwischen zahlreichen unterschiedlichen »Klanghervorbringungen« von »minimaler zeitlicher Ausdehnung« differenziert. Allein hinsichtlich der Saiteninstrumente unterscheidet Vlitakis »angeschlagene«, »angegähmte«, »gestrichene«, »gezupfte« und »getriebene Saiten« (29–42).

Dass Vlitakis' Typologie eine hohe Relevanz für die kompositorische Gestaltung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beanspruchen darf, zeigt die Diskussion der anderen Kompositionen.

Ein zentraler Aspekt im Schaffen von Pierre Boulez ist das Weiter- und Neu-Komponieren eigener Werke. In dieser Hinsicht erscheint im Kapitel über Boulez das Orchesterwerk *Notations I–IV*, das aus dem früheren Klavierwerk *Douze Notations* hervorgegangen ist, gut gewählt (die später bearbeitete *VII. Notation* wird in der Arbeit nicht behandelt). In kurzen Analysen stellt Vlitakis zunächst einige Haupt-

elemente der Klavier-Textur (Ostinato, Glissando, Cluster, usw.) sowie die der Komposition zugrunde liegende Zwölftonreihe dar. Im Anschluss zeigt er, welche Texturelemente als Ansatzpunkte für die kompositorischen Erweiterungen im Orchestersatz dienen und wie sie auf das Orchester übertragen werden (die Orchestersatzsätze sind nicht nur länger, sondern auch komplexer als die Klavierminiaturen).

Ein einfaches Beispiel bietet *Notation II*, in der die Klavier-Glissandi unter Verwendung des ganzen Orchesterapparats durch eine »glissandierende Klangmasse« aus mehrfachen Linien in unterschiedlichen Stimmen und mit rhythmischen Reibungen (Achtel, Triolen, Sechszehnteln) in schnellem Tempo ersetzt werden, wodurch »der horizontalen [...] eine vertikale Dimension hinzugefügt wird« (81). Als eine interessante Spielart der Erweiterungstechnik erweist sich auch die Vervielfachung des Ostinatos im Klaviersatz zu fünf Schichten im Orchestersatz, die sich durch Klangfarben-Kombinatorik und »nicht durch strikt unterschiedliche Klanglichkeit kontrapunktisch voneinander abheben« (86). Vlitakis legt dar, wie das einfache Ostinato durch die musikalische Erweiterung ausdehnt und so an das neue Medium des Orchesters angepasst wird. Eine Diskussion der Ostinato-Behandlung in *Notation IV*, die sich wesentlich von derjenigen der *Notation II* unterscheidet, veranschaulicht nochmals die vielfältigen Möglichkeiten des Erweiterns und deren gemeinsame Wurzel im orchestralen (d. h. im medium-spezifischen) Denken. Dabei liegt das Augenmerk der Analyse zunächst auf dem Tonmaterial der Klaviervorlage, das durch Artikulation, Dynamik, Instrumentation usw. markiert wird, um dann die Art der Beziehungen zum Tonmaterial in den orchestralen Erweiterungen aufzudecken. Zahlreiche Tabellen machen die Analyseergebnisse übersichtlich.

Das umfangreichste Kapitel des Buches ist Ligeti gewidmet (131–204). Anhand des ersten Satzes von *Apparitions* werden zunächst jene Klangflächen behandelt, die für Ligeti Musik vom Ende der 1950er bis in die 1970er Jahre hinein prägend gewesen sind. Die Ka-

ategorien der Analyse derartiger Klangflächen («Positionierung im musikalischen Raum», »Breite« und »Dichte«, »innere Beschaffenheit«, »neutraler oder intervallbezogener Aufbau«, »Dynamik«, »Geräuschhaftigkeit«, »Bewegungsart oder Statik«) werden anhand konkreter Beispiele dargelegt. Der Charakter dieses Abschnitts ist aber eher zusammenfassend, da die genannten Kategorien bereits aus der einschlägigen Literatur zu Ligetis Musik bekannt sind.

In Anlehnung an Christian Martin Schmidts Aufsatz »Zum Aspekt des musikalischen Raums bei Ligeti« folgt eine Diskussion der räumlichen Aspekte in *San Francisco Polyphony*. Von besonderem Interesse ist hier die Andeutung einer »Verbindung und Wechselbeziehung« zwischen »Tiefendimension und Tonhöhenorganisation« (152). Als Beispiel dient der Anfang der Komposition, wo nach einer Phase der Statik eine plötzliche Bewegung und ein Accelerando des harmonischen Rhythmus' den vorwärts drängenden Impuls der Takte 7–10 hervorrufen.

Wer glaubt, die Forschung zu Ligetis monumentalen Klangfarbenkompositionen *Atmosphères* und *Lontano* habe sich bereits erschöpft, wird durch Vlitakis' Untersuchungen zum Prinzip der Oktavierung eines Besseren belehrt. Durch die Auffassung einer Oktave als Registrierung – das Orchester wird metaphorisch als »virtuelle Orgel« (164–168) beschrieben – werden in *Atmosphères* Phänomene wie das zeitweise dynamische Hervortreten diatonischer Teilmomente in einer überwiegend chromatischen Fläche erklärt. Der Vergleich zwischen Orchester und Orgel trifft sich mit Zsigmond Szathmárys Bemerkung, dass Ligeti »nur die Prinzipien seiner statischen Musik, wie er sie schon in *Atmosphères* angewandt hatte, auf *Volumina* übertragen musste. Diese Prinzipien und diese neue Technik passten zueinander«.²

Auf die Kategorisierung der Klangflächen folgt diejenige der Mixturklänge, wie sie sich im Klavierkonzert und im Violinkonzert finden. Hierbei dürfte es sich um die erste Kategorisierung dieser Phänomene handeln. Zwar ergeben sich hierdurch wertvolle Einblicke in Ligetis funktionelle Verwendung von Mixturklängen, doch bleibt die Chance ungenutzt, eine einheitliche Entwicklungslinie in Ligetis Klangdenken aufzuzeigen. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Vlitakis die Mixturenbildung und die Oktavierung als unterschiedliche Prinzipien auffasst statt als unterschiedliche Manifestationen eines einzigen Prinzips.

In vielerlei Hinsicht fällt das erste der *Quatre Chants pour franchir le seuil* («D'après *Les heures à la nuit* de Guez Ricord»), das im letzten Kapitel untersucht wird, aus der Reihe der betrachteten Kompositionen heraus. Dieses letzte vollendete Werk Griseys wurde nicht für Orchester, sondern für Stimme und 15 Instrumentalisten geschrieben. Zunächst diskutiert Vlitakis die Zusammensetzung des Ensembles, die Verteilung und die Hierarchie der vier Instrumentalgruppen («Hauptgruppe» mit Singstimme und drei »Nebengruppen«). Danach erläutert der Autor das Verhältnis der Instrumentierung zum Text. Er zeigt, wie ursprünglich fixierte Koppelungen zwischen den Klängen der »Hauptgruppe« und bestimmten Textpassagen sich im Dienste einer narrativen Struktur nach und nach ändern.

Eine Behauptung wie »Die Stimme/Trompete-Kombination steht hier eindeutig für Helligkeit und Brillanz [...], Fülle und Bewegung, die Stimme/Altflöte-Kombination dagegen für Statik, Dunkelheit, für einen quasi hauchigen Schattenklang« (221) mag zunächst befremden, bestätigt sich jedoch am Ende der Analyse auf überraschende Weise (223):

»Die Engelhaftigkeit dieses Todes wird im letzten Abschnitt des Stücks besungen, wobei eine völlig neue instrumentale Konstellation erscheint: Die Stimme wird mit den Gruppen 1–3 zusammengeführt, sie wird in die »Begleitungsgruppen« integriert, wobei auch die rhythmischen Reibungen zwischen den Melodieinstrumenten geglättet werden, denn

1 Schmidt 1987.

2 Szathmáry 1987, 216. Vgl. auch Ligeti in seiner Analyse des ersten Satzes von Kurtag's ... quasi una Fantasia ... (2007).

es entsteht eine einheitliche Achtelbewegung. Gleichzeitig werden die Instrumente der Stimmen-Gruppe ausgeschaltet, die Stimme erklingt jetzt allein, und zwar in einem anderen ›Raum‹ geortet. Wenn die Stimmengruppe (durch Klangfarbe, Instrumentenumfang und Positionierung im Raum) als klanglicher und symbolischer ›Vordergrund‹ gedeutet werden könnte, wobei die Gruppen 1–3 entsprechend einen Hintergrund bildeten, dann findet am Ende des Stücks eine räumliche Verlagerung statt: Die Stimme hat einen neuen Ort erreicht, sie ist nicht mehr da, wo sie war, sondern hat die ›vordere Welt‹ verlassen und ist singend zu einem Teil der ›hinteren Welt‹ geworden.«

Wer sich für das Schaffen der behandelten Komponisten interessiert, findet in Vlitakis' Publikation eine Fülle erhellender Analyseansätze, die für eine weitergehende Beschäftigung fruchtbar sein dürften. Seine Analysemethoden erweisen sich als breit genug gefasst, um in den unterschiedlichsten Kontexten verwendet werden zu können, und mit Sicherheit könnte auch die Analyse weiterer gemeinhin als Klangfarbenkompositionen bezeichneter Werke von ihnen profitieren, beispielsweise Pendereckis *Threnos* oder Cerhas *Mouvements*. Auch eine gewinnbringende kompo-

sitorische Rezeption ist vorstellbar. Insofern ist der vom Autor formulierte Anspruch, eine Entwicklungsperspektive zu geben, eingelöst.

Freilich, wer nicht an die von Vlitakis behauptete Entwicklung glaubt (zumindest nicht in dieser Form), dem wird manche Bemerkung problematisch erscheinen. Dass »Ligeti in *San Francisco Polyphony* die Tiefendimension des musikalischen Raums wieder aktiviert«, nachdem die serielle Musik sie »eher neutralisiert als weiterentwickelt« habe (156), oder dass »nach der ›Läuterung‹ der Klangfarbe von alten Inhalten und der Entwicklung ihres immanenten Potentials« Grisey in den *Quatre Chants* »eine Synthese auf höherer Ebene« gelingt, in der vorher Verpöhtes wieder möglich geworden ist – »Die Klangfarbe darf wieder semantisch eingesetzt werden« (233) –, sind Behauptungen, die Vlitakis kaum zu erweisen vermag, sondern aus einem impliziten Verlaufsmodell folgert, das die Einzelwerke durch einen bestimmten Entwicklungsgang zu verbinden sucht. Aber so problematisch die hieraus resultierenden Einschätzungen hier und da auch sein mögen: Jede der Analysen des Buches ist für sich interessant und lesenswert. Vlitakis' Arbeit verdient Beachtung.

Andrew R. Noble

Literatur

- Ligeti, Gyorgy (2007), *Gesammelte Schriften* Bd. I, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz u. a.: Schott, 490–496.
- Schmidt, Christian Martin (1987), »Zum Aspekt des musikalischen Raums bei Ligeti«, in: *György Ligeti: Personalstil–Avantgardismus–Popularität*, hg. von Otto Kolleritsch (= Studien zur Wertungsforschung 19), Wien u. a.: Universal Edition, 60–67.

- Szathmáry, Zsigmond (1987), »Die Orgelwerke von György Ligeti«, in: *György Ligeti: Personalstil–Avantgardismus–Popularität*, hg. von Otto Kolleritsch (= Studien zur Wertungsforschung 19), Wien u. a.: Universal Edition, 213–220.