

Zur Rezeption der Alten Musik in Theorie und Komposition : Beobachtungen an Beispielen vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert

Autor(en): **Jans, Markus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **21 (1997)**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869020>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZUR REZEPTION DER ALTEN MUSIK
IN THEORIE UND KOMPOSITION

Beobachtungen an Beispielen vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert

VON MARKUS JANS

In den folgenden Ausführungen wird es ein wenig um Rezeption, ein wenig um Komposition und auch ein wenig um Interpretation gehen. Die Theorie steht dabei im Zentrum der Betrachtungen.

Anhand der ersten sechs Takte der Einleitung zum zweiten Satz der Waldsteinsonate¹ möchte ich zunächst der Frage nachgehen, was Beethoven bezüglich Klanglichkeit von der alten Musik direkt oder vermittelt durch Lehrer und Lehrgebäude aufgenommen hat. Danach möchte ich zeigen, wie die spätere Theorie dieselben sechs Takte bezüglich Klanglichkeit rezipiert. Anschließend werden die Vor- und Nachteile der verschiedenen Deutungen überprüft, und dies mit besonderem Bezug auf deren impliziertes Hörverständnis. Die Überprüfung dient zunächst der Systemkritik. Sie ist jedoch, als Verlängerung der Rezeptionskette bis zum Hier und Heute, auch geeignet, die verschiedenen übereinandergelagerten Wahrnehmungsfiler bewußt zu machen, etwa als unsere Rezeption von (beispielsweise) Riemanns Rezeption von Beethovens Rezeption alter Musik.

INTRODUZIONE

Adagio molto (♩ ca. 44)

molto pp *accel.* *rit.* *pp* *pp*

ten. *ten.*

molto pp *Red.*Red.*Red.*Red.*Red.** *pp* *Red.*Red.*Red.*Red.*Red.**

pp *I.* *sf(>)* *p<>* *decresc.* *V. ten. f* *rinforzando* *pp(>)* *ten.*

*Red.*Red.*Red.*Red.*Red.*Red.*Red.** *Red.*Red.*Red.*Red.** *Red.*Red.**

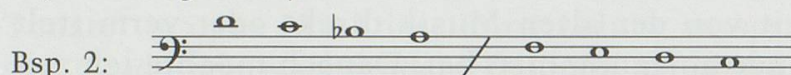
Bsp. 1

¹ Op. 53, C-Dur. Entscheidend für die Auswahl gerade dieses Stückabschnittes war unter anderem, daß dazu Originalanalysen sowohl von Hugo Riemann als auch von Heinrich Schenker vorliegen.

I.

Diesen ersten sechs Takten liegt der vom F zum C chromatisch absteigende Bass zugrunde. Beethoven hat diesen Bass nicht erfinden müssen – der chromatisch gefüllte Quartgang ist seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verfügbar. Er ist als rhetorische Figur unter den Bezeichnungen „passus duriusculus“, „pathopoeia“ oder auch „Lamentobass“ von erstrangiger Bedeutung. Daß Beethoven anstelle des sonst üblichen Es ein Dis verwendet, sei hier einfach festgehalten. Die Begründung dafür wird sich aus der folgenden Analyse ergeben.

Die Basslinie ist eng verwandt mit den beiden diatonisch absteigenden Quartan, wie zum Beispiel von d nach a (die Mollgestalt) oder von f nach c (die Durgestalt).



Allen drei Gestalten gemeinsam ist der Umstand, daß der Ausgangston der Bewegung meist dem Finalton des Modus bzw. der Tonart entspricht, der Zielton der Bewegung dementsprechend dem Quintton. Im Verlaufe des 17. und 18. Jahrhunderts sind zu diesen Bässen unterschiedliche Harmonisierungen anzutreffen. Sie sind jedoch allesamt rückführbar auf einfache Varianten, die ich hier kurz erläutern möchte.

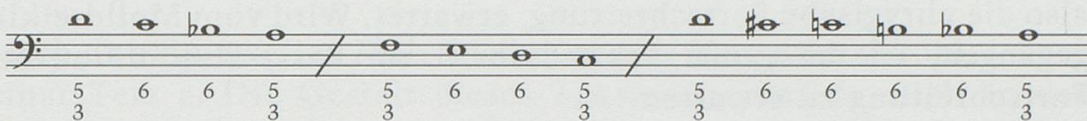
Ich gehe davon aus, daß die Klangverbindungen im Generalbass-System bestimmt sind durch zwei Sorten (zunächst) konsonanter Klänge: den Terzquintakkord und den Sextakkord, mithin durch die Basismaterialien der einfachsten Oktavregel.² Diese prägen durch ihre unterschiedliche Struktur und Empfindbarkeit als entweder stabile oder instabile Klänge die Logik der Klangverbindungen: Stabile Klänge eignen sich insbesondere als Ausgangs- und als Zielpunkte, instabile Klänge als Bindeglieder und vor allem als Verursacher von Klangbewegung. Die Instabilität kann selbstverständlich verstärkt werden durch das Hinzufügen chromatischer Leittöne und durch das Einfügen von Dissonanzen. In solchen Fällen können allenfalls nachfolgende Sextakkorde auch stabiler, etwa als Zwischenzielklänge gehört und empfunden werden.³

Bei der Harmonisierung der angeführten Bässe wird also zunächst die Frage sein, welche Basstöne als Ausgangs- und Zielklänge und welche als

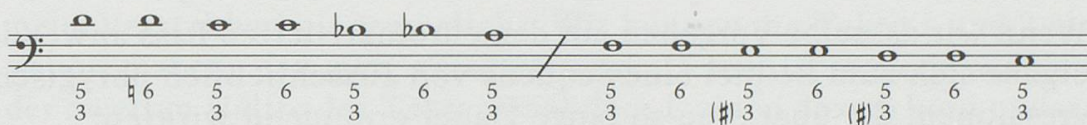
² Gasparini, Francesco, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig 1708 und Campion, François, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris 1716.

³ Diese einfachste Logik der Klangverbindungen ist meiner Meinung nach direkt zurückzuführen auf die seit dem frühen 14. Jahrhundert geltende Kontrapunkt-Regel für die Intervallfortschreitung, wonach perfekte Konsonanzen jeweils als Ausgangs-, Zwischenziel- und Zielklänge, imperfekte Konsonanzen hingegen als Bewegungsursacher verwendet werden sollen (Das „P-iii...-P - Prinzip“, wie es an der Schola Cantorum in Basel genannt wird). Die früheste theoretische Darstellung dieser Regel findet sich bei Petrus dictus Palma oiosa, *Compendium de discantu mensurabili*, 1336.

Bewegungsklänge harmonisiert werden sollen. Wenn wir zum Beispiel den ersten Klang als Ausgangspunkt, den letzten als Zielpunkt und alle dazwischenliegenden als Bindeglieder betrachten wollen, so ergeben sich die folgenden, übrigens am häufigsten anzutreffenden Formulierungen:

Bsp. 3: 

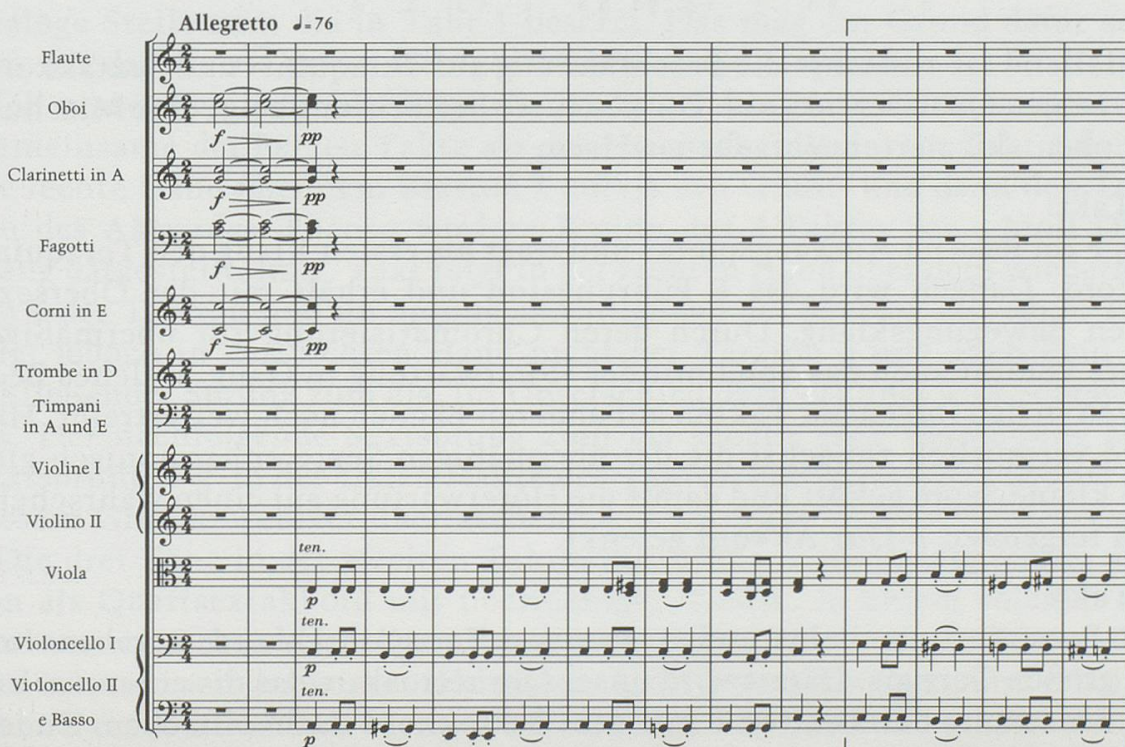
Sollten Zwischenziele eingeschoben werden und einzelne oder gar alle vorhandenen Basstöne in zwei verschiedenen Bedeutungen harmonisiert werden, so ergeben sich für die beiden einfacheren Bässe die nachstehenden Klangfolgen.

Bsp. 4: 

Kommentar zu Beispiel 4:

Der erste Basston ist zunächst Ausgangspunkt, dann soll er hinführen zum nächsten Basston als Zielpunkt. Dementsprechend trägt er zunächst einen Terzquint- und anschließend einen Sextakkord über sich. Zugrunde liegt dann die zweistimmige Intervallprogression 5–6–8 (vgl. Fußnote 3). Der nächstfolgende Basston ist Zielpunkt der ersten und gleichzeitig auch wieder Ausgangspunkt für die nächste Bewegung, dann wieder Weiterführungston. (Diese Art des Vorgehens ist uns aus Beispielen ebenso vertraut, wie die weiter oben dargestellte.)

Allegretto $\text{♩} = 76$



Bsp. 5: Beethoven Sinfonie Nr.7, 2. Satz, Beginn.

Zu bemerken ist ferner, daß, je nachdem, ob von einem Dur- oder einem Molldreiklang ausgegangen wird, der folgende Sextakkord eine andere Gestalt bekommt und daß die Hörerwartung auf den Zielklang dadurch beeinflusst wird. Vom Durdreiklang ausgehend wird der kleine Sekundschrift im Bass, also die phrygische Fortschreitung, erwartet. Wird vom Molldreiklang ausgegangen, ist der große Sekundschrift im Bass, also die authentische Fortschreitung zu erwarten.

Bsp. 6:

Wenn wir dasselbe Vorgehen auf den chromatisierten Bass anwendeten, so ergäbe sich zum Beispiel eine Sequenz von ausschließlich phrygischen Progressionen, die über eine so lange Dauer ermüdend wirkten:

Bsp. 7:

Beziffert man nun die Beethovensche Basslinie, so ergibt sich das folgende Bild:

Bsp. 8:

Auffallend ist zunächst die Beschränkung auf Terzquint- und Sextakkorde bzw. einen Quartsextakkord. Die genauere Betrachtung zeigt eine Mischung der oben skizzierten Vorgehensweisen.

1. Takt:

Das F im Bass ist Ausgangspunkt und trägt als ersten Klang den Terzquintakkord. Danach wird das F Führungston und erhält mit der Obersexta einen Bewegungsklang. Durch deren Chromatisierung zur übermäßigen Sexte kommt auch das Spiel mit der Hörerwartung in Gang, welches Beethoven in den folgenden Takten auf anderen Ebenen noch weitertreibt. Hier wird vermutlich zunächst die der übermäßigen Sexte enharmonisch gleiche kleine Septe gehört und damit die Hörerwartung auf einen wahrscheinlich folgenden B-Dur Akkord gelenkt.

2. Takt:

Der Basston E erscheint und trägt einen Terzquintakkord, notabene mit der großen Terz *gis*. Damit wird unser Ohr retroaktiv das *dis* erkennen und die Bedeutung des zweiten F mit dem Sextakkord nachvollziehen. Zudem kann das Ganze als phrygische Progression identifiziert werden, was, wenn

man diese primär halbschlüssig hört, allenfalls eine erste tonartliche Situierung zuließe. Die Fortsetzung allerdings widerspricht dieser Situierung sofort:

3. Takt:

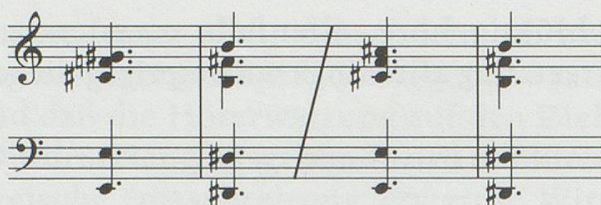
Das E erscheint ein zweites Mal, wiederum mit Terzquintakkord, jedoch mit kleiner Terz g. Die Gestalt dieses Taktes erinnert deutlich an den ersten Takt. Zudem bilden die ersten zwei Takte eine in sich vollständige Progression, und dies erhöht die Bereitschaft, den Takt 3 wieder als Anfang einer nächsten Zweiergruppe anzunehmen. Die Veränderung des gis in Takt 2 zum g in Takt 3 ist dabei ebenfalls hilfreich, da es die vorhin angesprochene, vage tonartliche Situierung wieder aufhebt und gleichzeitig eine neue Verstehbarkeit ermöglicht: Wir können die Takte 1 und 2 als Modell gehört haben, das jetzt versetzt wird. Dementsprechend werden wir auf der zweiten Hälfte des Taktes über dem E einen Sextakkord erwarten, wahrscheinlich mit der großen Sexte cis und damit hinführend auf einen D-Dur-Klang, entsprechend unserer vielfachen Hörerfahrung der in Bsp. 4 beschriebenen Progression.

Unsere Erwartung wird in der zweiten Hälfte des Taktes auch erfüllt, aber nur vorübergehend. Das cis erscheint tatsächlich, ihm wird aber ein ais beigelegt, das uns wiederum zur Modifikation der Hörerwartung zwingt: das D könnte zwar immer noch der nächstfolgende Ton im Bass sein, es müßte aber, indiziert durch das ais, ein h, also die Sexte über sich erhalten und käme somit nicht mehr als Zielklang der Progression in Frage. Vergleicht man die Takte 1 und 3, so wird auffallen, daß das ais in Takt 3 die analoge Stelle zum dis in Takt 1 besetzt. Das mag ein Grund dafür sein, daß wir das ais als etwas weniger überraschend empfinden.

Ich persönlich sehe alledings als wichtigeren Grund dafür weniger das Gemeinsame der beiden Takte als das Unterscheidende: Im Takt 1 bringt die rechte Hand über dem Basston F zuerst den Quint- und dann den Terzton des Akkordes. Ebenso wird zu Beginn des 3. Taktes der e-Moll Dreiklang dargestellt. Im 1. Takt folgt in der rechten Hand über dem wiederholten F der Terzton und im Sprung anschließend der Sextton dis, im 3. Takt folgt jedoch in der rechten Hand nicht der Terzton g und auch kein anschließender Sprung zum cis. Im Unterschied dazu erklingt hier zuerst das cis. Der nachfolgende Sextsprung zum ais schafft eine Verbindung zum Sextsprung h-g' in der ersten Hälfte des Taktes. Für mich wirkt das ais aus diesem Grunde weniger überraschend.

Die drei Töne in der zweiten Takthälfte könnten zusammengehört werden als Quartsextakkord mit übermäßiger Quarte. In einem solchen Fall sind unsere Ohren schnell und gern zu Ergänzungsleistungen bereit. Entweder lassen wir das vorher erklangene g noch mitschwingen und erhalten einen Terzquartakkord, oder wir hören neu ein fis dazu und erhalten einen Sekundakkord.

Bsp. 9:



In beiden Fällen würde uns unsere Hörerfahrung einen folgenden Sextakkord über d oder dis erwarten lassen, keinesfalls aber eine Bassfortschreitung nach es, denn ein e kann nicht nach es führen.

4. Takt:

Der Sextakkord über Dis erscheint tatsächlich, und er wird mit derselben rhythmischen Geste dargestellt, wie in Takt 2 der E-Dur-Akkord. Damit ist sowohl unsere klangliche, als auch unsere formale Hörerwartung bestätigt und unser Bedürfnis nach 2-taktiger Symmetrie beinahe vollständig gestillt. Nicht ganz allerdings, denn der Sextakkord ist hier, ungleich dem Terzquintakkord in Takt 2, ein instabiler Klang. Die Empfindung, ein Zwischenziel erreicht zu haben, ist aber dennoch vorhanden. Diese Empfindung ist einerseits der bereits erwähnten formalen Analogie zu Takt 2, andererseits aber auch dem Umstand zu verdanken, daß der vorausgegangene Akkord dissonant war.

Die ersten vier Takte lösen, wie bereits bemerkt, auch hinsichtlich ihrer formalen Gestalt Erwartungen aus. Bei analogem Vorgehen müßte jetzt wieder ein Anfangstakt einer Zweiergruppe kommen. Nehmen wir den Übergang von Takt 2 zu Takt 3 zum Vorbild, so lassen sich daraus gleich zwei mögliche Erwartungen für Takt 5 ableiten. Erstens könnte der Basston wiederholt und zum neuen Ausgangston gemacht werden. Die Analogie beträfe in diesem Falle die Tonhöhe. Zweitens könnte der neue Ausgangsklang, wie in Takt 3, die Mollvariante des vorangegangenen Klanges sein, dann aber müßte hier aus dem dis ein d werden. Die Analogie bestünde in diesem Fall im Hinblick auf die Tonbedeutung. In beiden Fällen aber wäre in der ersten Hälfte des 5. Taktes mit einem Klang der stabileren Sorte, in der zweiten mit einem Bewegungsverursacher zu rechnen.

5. Takt:

Im Bass erscheint das D und über ihm erklingt ein f und ein h. D und h würden zumindest eine unserer Erwartungen bestätigen, das f, welches noch vor dem h erscheint, zwingt uns jedoch zur Korrektur. Wir haben zu Beginn gesehen, inwiefern die Struktur eines Klanges unterschiedliche Fortsetzungen erwarten läßt (Bsp.6). Die Struktur des Sextakkordes in Takt 5 kann nicht mehr als *point de départ* einer Bewegung dienen, sie ist bereits bewegungsverursachend, indiziert somit eine Beschleunigung des Prozesses und läßt als Fortschreitungsziel C erwarten. Von seiner Gestalt her ist der Takt identifizierbar als wiederum erster einer Zweiergruppe. Zum er-

sten Mal aber wird – und das verstärkt die bereits empfundene Beschleunigung – in der zweiten Hälfte der Basston verändert. In der rechten Hand werden die Akkordtöne gleich belassen und nur in ihrer Reihenfolge umgestellt. Das Des wirkt so eher wie ein Bassdurchgang. Auffällig – und wiederum den Beschleunigungseffekt verstärkend – ist das Crescendo. Zusammengenommen können all diese Elemente als Signale gehört werden für das unmittelbare Bevorstehen des Bewegungszieles.

6. Takt:

Das C im Bass als Endpunkt der chromatisch gefüllten Quarte ist erreicht. Der Takt ist bezüglich seiner Gestalt den jeweils zweiten Takten der vorausgegangenen Zweitaktgruppen ähnlich. Neu und anders daran ist zunächst der Einsatz auf dem ersten Achtel und die Überbindung mit dem Quartvorhalt in der rechten Hand. Es sind dies für mein Empfinden Elemente, welche die zuvor verursachte Beschleunigung wieder auffangen und der Beruhigung dienen. Bemerkenswert ist überdies das b in der zweiten Hälfte des Taktes. Es verstärkt die Bedeutung des C als fünftem Basston und dient damit der tonartlichen Orientierung. Der nachfolgende Trugschluß in Takt 7 und die Kadenz in den Takten 8 und 9 bestätigen diesen Eindruck.

Man möge mir meine Ausführlichkeit verzeihen. Sie schien mir geboten, um eine Vorstellung davon zu geben, was unter einer Analyse mit dem Generalbass verstanden werden kann, das heißt genauer: einer Analyse, die sich der in der einfachen und in der erweiterten Oktavregel gefaßten Normalfälle von Klangprogressionen bedient. Diese Normalfälle sind zu verstehen als die statistisch häufigsten und damit auch als diejenigen, welche unsere (historische) Hörerfahrung zuvörderst prägen. Sie sind sozusagen die Muster, an denen sich unsere Hörerwartung bildet und an denen sie Gehörtes mißt. Ein weiterer Grund für meine Ausführlichkeit bestand darin, für die nun folgenden Betrachtungen eine möglichst detailgenaue Vorkenntnis zu schaffen.

II.

Als nächstes möchte ich die sechs Takte einer Analyse auf der Basis der Harmonielehre Jean Philippe Rameaus unterziehen. Um etwaige Gedächtnislücken zu schließen, stelle ich zuvor die wesentlichen Aspekte dieses theoretischen Gebäudes dar.

Bsp. 10:	Les quatre cadences	Fundament-Schritt	charakterist. Dissonanz	Art der Beziehung
	cadence parfaite	5 abwärts	Septime	dominantisch
	cadence interrompue	3 abwärts	Septime	dominantsich
	cadence rompue	2 aufwärts	Septime	dominantisch
	cadence imparfaite	4 abwärts	sixte ajoutée	subdominantisch

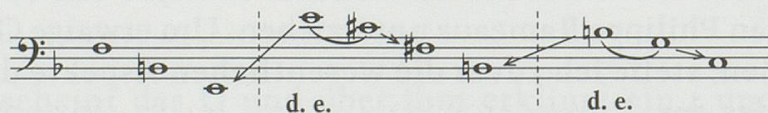
Kommentar zur Tabelle in Beispiel 10:

Rameaus Theorie steht auf der Basis der aktuellen Musikpraxis und deren systematisierten Lehren, d.h. der Generalbassstheorie. Mit der Entdeckung der „basse fondamentale“ und deren Reduktion auf vier Grundschritte gelingt ihm jedoch eine neue Systematisierung der Klangfortschreitungen. Von Bedeutung ist dabei, daß Rameau die Dissonanz als das Movens in den bewegungsverursachenden Klängen sieht, bloße Sextakkorde sind ihm dafür nicht instabil genug. Das aber heißt, daß in einem bezifferten Bass oder in einer Komposition allenfalls nichtnotierte Dissonanzen zu ergänzen, vom Generalbasspieler selbstverständlich zu greifen, vom Zuhörer notfalls auch hineinzuhören sind. Rameau unterscheidet als erster zwei Kategorien von Klangbeziehungen. Jeder von diesen ist eine charakteristische Dissonanz zugeordnet: die Septe für die *cadence parfaite*, für die *cadence interrompue* und die *cadence rompue*, die *sixte ajoutée* für die *cadence imparfaite*.

Jeder Septakkord hat in allen seinen Umkehrungen dominantische Wirkung, der Dominantseptakkord auf der 5. Stufe genießt eine Sonderstellung, er ist „dominante-tonique,“ in der Marpurgschen D’Alembert-Uebersetzung⁴ „tonische Dominante“ genannt, also Dominante der Tonika. Jeder Akkord mit der Sixte ajoutée hat subdominantische Wirkung. Die Tonika oder besser: tonikale Akkorde sind dadurch ausgezeichnet, daß sie keine Dissonanz tragen. Entscheidend für die Art der Beziehung zwischen zwei Akkorden, und damit entscheidend für deren funktionalen Gehalt, ist allein der unmittelbare Kontext, also der Fundamentalschritt und die ihm entsprechende charakteristische Dissonanz. Mit anderen Worten: Die Funktion eines Akkordes ist definiert durch seinen Vorgänger und Nachfolger im Satz, nicht aber durch seine Stellung zur Tonika. Rameaus System ist damit viel offener und dem Generalbass-Denken sehr viel näher, als spätere Harmonielehren.

Wollen wir die Beethovensche Akkordfolge mit der Theorie von Rameau analysieren, so müssen wir zunächst für jeden Akkord dessen Grundton bestimmen.

Bsp. 11:



⁴ Marpurg, Friederich Wilhelm, *Hrn. d’Alembert ... Systematische Einleitung in die Musikalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen vermehret von Friedr. Wilh. Marpurg, Leipzig 1757.*

Siehe auch: D’Alembert, Jean le Rond, *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de Monsieur Rameau, Paris 1752.*

Der erste Akkord hat als *Fondamentale* F, kann zunächst als mögliche Tonika gehört werden und bedarf deshalb keiner Ergänzung durch eine Dissonanz. Im zweiten Akkord ist die *Fondamentale* H und im dritten E. Die Klangfolge der ersten Teilphrase besteht demnach aus zwei *cadences parfaites*, also zwei dominantischen Beziehungen. Im Takt 3 bleibt die *Fondamentale* zunächst auf E und wechselt dann im Hinblick auf den nächsten Akkord zu Cis. Diese Möglichkeit, einen Akkord rückwärts- und vorwärtsbezogen unterschiedlich wahrzunehmen, heißt bei Rameau „double emploi“ (doppelter Gebrauch). Dem zweiten Akkord im Takt 3 liegt Fis, dem nächstfolgenden Akkord in Takt 4 H als *Fondamentale* zugrunde. So gleicht die Klangfolge der zweiten Teilphrase der ersten insofern, als sie aus zwei weiteren *cadences parfaites* besteht. Dem ersten Akkord in Takt 5 möchte man zunächst ein weiteres H als *Fondamentale* gönnen, man wird jedoch durch das hinzutretende f sehr schnell zum Wechsel nach G gezwungen. Dieses G kann dafür auch für den zweiten Akkord im Takt 5 gelten. Takt 6 schließlich hat als *Fondamentale* C, wodurch sich für die letzte Teilphrase nur noch eine einzige *cadence parfaite* ergibt. Interessant ist dabei, daß

1. die komplette Klangfolge aus lauter dominantischen Beziehungen besteht,

2. die beiden einzigen Klänge ohne hinzuzufügende Dissonanz in Takt 2 und in Takt 4 wohl vorübergehend tonikal gehört werden können, angesichts der jeweiligen Fortsetzungen jedoch nicht tonikal bleiben können, also auch mit Dissonanzen versehen werden könnten.

Eine tonartliche Situierung erscheint weder möglich noch nötig, die einzelnen Akkordbeziehungen genügen für das Verständnis der Klangfolge. Erst der Septakkord über C in Takt 6 ist anhand seiner Struktur als *dominante-tonique* identifizierbar und bestimmt damit die F-Tonart.

Die Anwendung des Rameauschen Systems zeigt gegenüber der Analyse nach Generalbass wenig Neues, und dies gilt sowohl für den gehörmäßigen Nachvollzug wie für das Verständnis der Logik der Klangfortschreitungen. Als gewinnbringend hervorheben möchte ich:

- die im „double emploi“ unterschiedlich verstehbare Bedeutung ein und desselben Akkordes, je nachdem, ob man ihn rückwärts oder vorwärts bezogen hört,

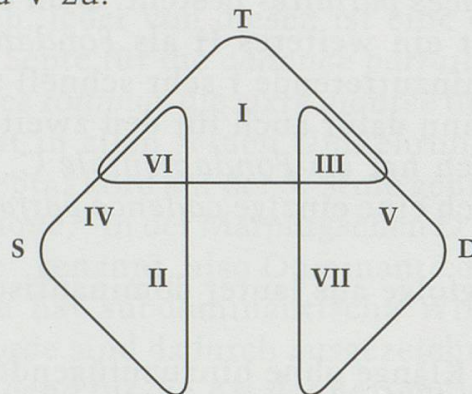
- die zur Präzisierung der Akkordbedeutung zu ergänzende charakteristische Dissonanz. Sie kann als hilfreich erfahren werden, sie kann aber ebenso gut die vom Komponisten vielleicht beabsichtigten Uneindeutigkeiten vorschnell eindeutig machen.

Als eher systemerzwungen und deshalb aufgesetzt empfinde ich bei der gehörmäßigen Kontrolle die *Fondamentale* H für den zweiten Akkord. Überdies gehen bei dieser Verstehens- und Hörweise wichtige Details verloren, so insbesondere die unterschiedlichen Arten, mit der Hörerwartung zu spielen.

III.

Der wohl markanteste und folgenschwerste Unterschied zwischen dem Rameauschen und dem Riemannschen System ist die Reduktion der möglichen Bedeutungen von Klängen auf deren ausschließliche Beziehung zur Tonika hin. Wenn bei Rameau die Funktion einzelner Klänge bestimmt wurde durch den jeweils folgenden Akkord, respektive durch die Beziehung der beiden Fundamenttöne zueinander, so ist bei Riemann jeder Akkord der Tonart in seiner Funktion bereits und für immer festgelegt. Damit alle verfügbaren Akkorde sich entweder als Dominanten oder als Subdominanten zur Tonika verhalten können, ordnet Riemann im Postulat der Klangvertretung die sogenannten Nebenstufen den Bedeutungskreisen der drei Hauptstufen I, IV und V zu.

Bsp. 12:



Stufen	I	II	III	IV	V	VI	VII
Funktionsbezeichnung Dur	T	Sp	Dp Tw	S	D	Tp Sw	∅7
Funktionsbezeichnung Moll	t	sw	tP DW	s	D	sP tW	∅7

Auf etwas vereinfachte Art dargestellt zeigt Bsp. 12, daß die Klänge der Stufen II und VII funktional je eindeutig, diejenigen der Stufen III und VI funktional je doppeldeutig aufzufassen sind. Ihre Eigenwerte aber haben sie alle nur bezogen auf das Gravitationszentrum der Tonika. Als besonders interessant ist ferner zu erwähnen, daß Riemann aus der einfachen Kadenz eine Art hegelianischen Zwangsablauf macht, indem er die zunächst erscheinende Tonika als thetisch, die folgende Subdominante als antithetisch und die anschließende Dominante zusammen mit der wiederkehrenden Tonika als synthetisch bezeichnet. Wenn dem so ist, dann kann auf eine Dominante unmöglich eine Subdominante folgen, was die möglichen Abfolgen von Funktionen reduziert auf:

Bsp. 13: T - S - D - T
 T - D - T
 T - S - T

Betrachten wir Riemanns Originalanalyse der sechs Takte Beethoven.⁵

Bsp. 14:

	T = öSp \mathbb{D}	D	..3> = °Tu)	.. \mathbb{D}
	T = >G $\mathbb{D}_{5>}^7$	T	..3> = °S	\mathbb{D}^7
F: I	a: VI (V) : V	V	$\mathbb{V}^{\sharp 3}$ e: I	(V): V)
F: I	E: \sharp II V	I	$\mathbb{I}^{\sharp 3}$ h: IV	V

	D	5 > = \mathbb{D}	$\mathbb{D}^7_{5>}$	D	.. 1	Tp
	T	.. 3 >				
	V	$\mathbb{V}^{\sharp 5}$ F: (V)	: V	V		VI
	I	$\mathbb{I}^{\sharp 5}$ F: (V)	: V	V		VI

Riemann setzt auf dieselben Fundamenttöne, die sich auch aufgrund von Rameaus Theorie ergaben, freilich ohne die besonders interessanten Rameauschen „double emploi,“ dafür mit einem inhaltlich vergleichbaren Bedeutungswechsel der jeweils ersten Akkorde in den Takten 1, 3 und 5. Zudem fällt auf, daß Riemann die ersten sieben Akkorde insgesamt für zweideutig hält, das heißt genauer: für auf jeweils zwei unterschiedliche (und zudem alle zwei Takte wechselnde) Tonika-Klänge beziehbar.

In der ersten Variante wird der F-Dur-Akkord des ersten Taktes zunächst als Tonika verstanden, dann aber umgedeutet zur Subdominantparallele (bzw. VI) von a-Moll. Der darauf folgende Akkord wird als Doppeldominante, der Akkord in Takt 2 als Dominante von a-Moll erklärt. Die Veränderung zum e-Moll-Akkord in Takt 3 erzwingt gleichzeitig einen Funktions- und Tonartwechsel. E-Moll ist neue Tonika, der darauf folgende Akkord ist wiederum Doppeldominante und führt folgerichtig zur Dominante in Takt 4. Die Veränderung zum h-verminderten Akkord in Takt 5 führt zum nächsten Funktions- und Tonartwechsel. Der Akkord und sein chromatisierter Nachfolger werden als Doppeldominanten und der Septakkord in Takt 6 schließlich als Dominante von F-Dur verstanden.

⁵ Zitiert aus der sechsten Auflage der *Analysen sämtlicher Klaviersonaten L.v.Beethovens*, Berlin, ohne Jahresangabe, nach H. Federhofer (1956). Mir war nur die zweite Auflage des Werkes greifbar, welche jedoch nur eine Deutungsvariante aufweist.

In der zweiten Variante wird der F-Dur Akkord ebenfalls zunächst als Tonika, dann aber als tiefalterierter Subdominantwechselklang von E-Dur, der nächstfolgende Akkord als Dominante und der Akkord in Takt 2 als Tonika dieser Tonart verstanden. Analog dazu wird der e-Moll-Akkord in Takt 3 zur Mollsubdominante von H-Dur, der nächstfolgende Akkord zur Dominante und der Akkord in Takt 4 zur Tonika dieser Tonart erklärt. Die Interpretation der dritten Zweitaktgruppe ist identisch mit derjenigen der ersten Variante.

Systemkonform und konsequent sind die Zielklänge in den Takten 2, 4 und 6 entweder Tonicae oder Dominanten, die dazu führenden Verbindungsklänge dementsprechend jeweils direkte oder Doppeldominanten, die Anfangsklänge entweder Tonicae oder Subdominanten bzw. beides nacheinander. In der ersten Deutung müßten wir die ersten zwei Takte in a-Moll, die folgenden zwei in e-Moll und die restlichen zwei in F-Dur hören. In der zweiten Deutung führt die Zweitaktwanderung von E-Dur über H-Dur nach F-Dur.

Ich will nicht bestreiten, daß man diese Akkordfolge tatsächlich so hören kann. Voraussetzung ist, daß man sich lange genug bemüht oder eine entsprechende schulische Konditionierung des Gehörs hinter sich hat. Für eher unwahrscheinlich hingegen halte ich, daß Beethoven beim Konzipieren dieser sechs Takte etwas derartiges vorgeschwebt hat. Ich glaube ferner, daß wir für unseren gehörmäßigen Nachvollzug und für unser analytisches Verständnis wenig gewinnen, wenn wir die Akkorde unter dem Zwangsaspekt einer immer schon tonikabezogenen Funktion wahrnehmen. Hinzu kommt, daß bei Anwendung dieses Konzeptes Beethovens Spiel mit der Hörerwartung nicht oder nur sehr vage erfaßt wird.

IV.

Heinrich Schenkers theoretisches Gebäude basiert auf der Reduktion des musikalischen Kunstwerkes von seinem „Vordergrund“ (dem real existierenden Werk), über den Bereich eines „Mittelgrundes“ zurück auf dessen „Urgrund.“ Dahinter steht die Vorstellung einer Art Archäologie des letzten innermusikalischen Seinsgrundes eines jeden Werkes. Dieser ist durch das konsequente Abtragen von Schichten und allenfalls auch durch das Umschichten von Abgetragenem in Form von „Zügen“ sichtbar zu machen. Ein „Zug“ offenbart die inhärente Folgerichtigkeit eines Ablaufes. Schenker versteht das Werk somit nicht als Summe der einzelnen Teile oder Aspekte, sondern als eine mögliche Ausfaltung seines Urgrundes. Die dazu benötigten Techniken sind im Bereich des Linearen zunächst die Dekolorierung und dann das Herausarbeiten des Melodiekerns und der die Melodie tragenden Gerüstintervalle. Im klanglichen Bereich werden sogenannte „Profilationsklänge“ gesucht. Das sind sozusagen regionale Klangoberhoheiten, welche dann untereinander in Beziehung gebracht werden können. Schenker geht es dabei nicht um den schlußendlich zu findenden

Urgrund, sondern um die Erfahrungen bei der Suche. Die Tätigkeit des Reduzierens soll ein vorhandenes Kunstwerk aus seinen tieferen Schichten erfahrbare und verstehbar machen. Auch von Schenker ist eine Originalanalyse zu den sechs Takten überliefert.⁶

Bsp. 15:

The image displays a musical score for Example 15, divided into four phases labeled a) through d).
 - Phase a) shows a reduced quartal version of the music, with notes grouped in pairs and a circled interval of a fourth.
 - Phase b) shows the reduction of phase d), with the upper voice moving chromatically downwards in descending decads.
 - Phase c) shows the starting and ending points of the movement, with notes circled and labeled 'T. 1' and '6'.
 - Phase d) shows the original melodic lines, with chromatic descents and Roman numerals I, V (Teiler), and I below the staff.

Das abgedruckte Beispiel zeigt gewissermaßen die Umkehrung des analytischen Weges und damit die einzelnen Phasen vom „Urgrund“ bis hin zur Ausgestaltung etwa auf der Stufe „Mittelgrund.“ Um Schenkers Weg nachzuvollziehen, sollte zuerst die Phase d) betrachtet werden. Hier werden die melodischen Züge teils direkt, teils durch Oktavtransposition sichtbar gemacht. Zu verfolgen ist dabei etwa der Zug c-dis-e in den ersten drei Akkorden, parallel dazu der absteigende Zug a-gis-g, welcher dann im oberen System von g über fis und f nach e weitergeführt wird. Zwei weitere, kleinere Züge, beginnend mit dem 4. Akkord, sind h-cis-h und darüber deckungsgleich h-ais-h, ein Zug, der noch weitergeführt wird bis zum c. Profiliationsklänge sind der erste und der letzte Akkord, hier mit den römischen Zahlen I-V gekennzeichnet.

In der Phase c) sind Ausgangs- und Zielpunkt der Bewegung dargestellt, zunächst in den beiden Sextsprüngen c-a aufwärts und g-b abwärts, dann als Sext und Terz mit Stimmkreuzung. Die Phase b) zeigt die Reduktion der Phase d). Die Oberstimme verläuft zum Bass in (bisweilen verschobenen) chromatisch absteigenden Dezimen. Darin befinden sich die oben dargestellten Kleinzüge. Phase a) bringt schließlich die entchromatisierte, auf den Quartzug reduzierte Fassung.

Gewinnbringend scheint mir die Konzentration auf das Lineare. Das Hervorheben der verschiedenen Linien läßt uns diese zunächst für sich selbst,

⁶ Zit. nach Jonas, Oswald, *Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes. Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, Wien 1934, Neuauflage 1972.

dann aber auch im Zusammenklang mit den anderen, als sinnstiftende Bewegungen wahrnehmen. Vorteilhaft für das Hören erscheint mir auch die Offenheit bezüglich der Tonart.

Mit dem Quartzug der Phase a) sind wir, wenn auch auf ganz anderem Wege, wieder am Ausgangspunkt und bei den historischen Vorlagen angekommen. Daß die Reduktionsanalyse uns hierher zurückführt, ist nicht überraschend, zumal sie den Gang des Basses von vornherein unangetastet läßt und darüber den potentiell einfachsten Kontrapunkt sucht. Damit werden die Akkorde in ihren Bedeutungen nicht wie bei Riemann etappenweise wahrgenommen, sondern insgesamt als eine einzige, in sich schlüssige Folge verstanden. Insofern scheint sich denn auch die Schenkersche Dekonstruktion mit dem historischen Zugang zu decken. Aber der Schein trügt. Der Schenkersche „Urgrund“ gehört als theoretisches Postulat in eine andere Wahrheitskategorie als der von uns als historisches Muster internalisierte und dann anschliessend als Hörmaßstab verwendete Normalfall. Mit dem Schenkerschen „Urgrund“ ist eine Interaktion erst a posteriori möglich. Das internalisierte Muster hingegen wird vom Gehör als Basis genommen für die Interaktion mit allem, was die von dieser Basis abgeleitete Erwartung bestätigt oder enttäuscht.

*

Hören ist immer historisch, ist immer interaktiv, ist immer Prozess. Dabei ist unwesentlich, ob primär die eigene, persönliche Hörgeschichte oder die jahrhundertealte Musikgeschichte mehr im Vordergrund steht. Beethoven hatte seine eigene Hörgeschichte. Sie ist nicht zu trennen von der Geschichte der Musik und auch nicht von ihrer Begleiterin, der Geschichte der Musiktheorie. Auch wir haben unsere Hörgeschichte, eine individuelle und eine kollektive. Sie unterscheidet sich von Beethovens Hörgeschichte und hat doch eines mit ihr gemeinsam: das menschliche Ohr. Dieses wird, so nehmen wir an, primär durch die Hörerfahrung konditioniert, sekundär und häufig folgenschwer, durch das Einüben von theoretisch eingefärbten Hörweisen.

Was ist nun das wahre Verständnis dieser sechs Beethoven-Takte? Welches ist der richtige Nachvollzug, welches die zutreffende Interpretation?

Im Zusammenhang mit Schenkers „Urgrund“ war von einer „anderen“ Wahrheitskategorie die Rede. Ich glaube, daß jedes theoretische System eine solche „andere“ Wahrheitskategorie schafft. Diese wird nicht nur faßbar im jeweiligen Hervorheben und Benennen von Aspekten eines Werkes, sondern auch – und ganz besonders – in der jeweiligen Deutung des Hervorgehobenen. Wahrheit ist eine Funktion der Wahrnehmung. Wir sind uns bewußt, daß Rekonstruktion zum größeren Teil Konstruktion ist. Wir wissen dies und machen trotzdem weiter. Es gibt dazu keine Alternative. Wogegen wir uns gegebenenfalls zu wehren haben, ist der Anspruch, die einzig richtige Antwort zu besitzen.