

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE  
SITZUNGSBERICHTE, 380. BAND

---

---

VERÖFFENTLICHUNGEN  
DER KOMMISSION FÜR MUSIKFORSCHUNG  
HERAUSGEGEBEN VON FRANZ GRASBERGER  
HEFT 21

HELLMUT FEDERHOFER

AKKORD UND STIMMFÜHRUNG  
IN DEN  
MUSIKTHEORETISCHEN SYSTEMEN  
VON HUGO RIEMANN, ERNST KURTH  
UND HEINRICH SCHENKER

Verlag der  
Österreichischen Akademie  
der Wissenschaften



Wien 2009

**OAW**

1. Auflage vorgelegt von Sekretär **MANFRED MAYRHOFER**  
in Vertretung des w. M. **FRANZ GRASBERGER**  
in der Sitzung am 27. Juni 1979

1. Auflage gedruckt mit Unterstützung durch den  
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Die verwendete Papiersorte ist aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt,  
frei von säurebildenden Bestandteilen und alterungsbeständig.

2. korrigierte Auflage 2009

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-7001-0385-1

Copyright © 1981 by  
Österreichische Akademie der Wissenschaften  
Wien

Druck: Ferdinand Berger & Söhne Ges.m.b.H., 3580 Horn

<http://hw.oeaw.ac.at/0385-1>  
<http://verlag.oeaw.ac.at>

## INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung . . . . .	5
I. Zur Kritik der Funktionstheorie . . . . .	11
II. ‚Linearer‘ Kontrapunkt und Harmonik in der Musiktheorie von Ernst Kurth . . . . .	33
III. Zur Kritik der Konzeption von Stufe und Kontrapunkt in Heinrich Schenkers Musiktheorie . . . . .	55
IV. Übereinstimmungen und Divergenzen in Stimmführungs- analysen . . . . .	99
V. Stimmführungsanalyse, Substanzgemeinschaft und Prozeß- charakter von Musik . . . . .	117
VI. Das Tonalitätsproblem . . . . .	149
Literaturverzeichnis . . . . .	181
Verzeichnis der behandelten Kompositionen . . . . .	187
Personenregister . . . . .	189





*Im Gedenken an meine Lehrer  
Oswald Jonas und Moriz Violin*

EINLEITUNG

Auch die Musiktheorie bleibt vom Wandel der Kultur nicht unberührt. Nach dem Zerfall des mittelalterlichen Weltbildes, in dem die *scientia musicae* einen festen Bestandteil des Quadriviums bildete, ordnete sie sich der Mathematik sowie den Naturwissenschaften und den schönen Künsten unter, soweit sie nicht als Handwerkslehre der *musica practica* verhaftet blieb. Erst die Musikwissenschaft als moderne Disziplin vereinigte ihre in der Neuzeit getrennt weiterentwickelten Teilbereiche im Bestreben, ihre Verbindung zu näheren und entfernteren Sachgebieten zu vertiefen und ihre Grundlagen zu erweitern. Die daraus entspringenden Versuche neuzeitlicher Systembildungen, die sich im Einklang mit der Praxis ihrer Zeit wähten, erreichten im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt, aber zugleich auch ihre entscheidende Wende. Eine veränderte Einstellung zum Wesen und Begriff der Tonalität begann sich abzuzeichnen. Die Erweiterung des geschichtlichen Horizonts, die Erkenntnis der Verschiedenartigkeit von Musikulturen, die sich schon im Tonalitätsbegriff von François-Joseph Fétis niederschlug, sowie deren Pluralismus in der Gegenwart führten zu einer kritischen Stellungnahme gegenüber allen musiktheoretischen Systemen, die Allgemeingültigkeit beanspruchten. Der in allen Stadien von Hugo Riemanns Theorie sich äußernde Optimismus ist längst einer Ernüchterung und Skepsis gewichen, die mit beinahe zerstörerischem Eifer die Vergeblichkeit bisheriger Bemühungen um eine befriedigende Erklärung jedweder Tonalität darzulegen versucht: „*the fact is that in our present state of theoretical knowledge we are simply not able to establish the criterial attributes of tonality and thus cannot distinguish invariant laws from variable rules*“<sup>1</sup>. Auch dort, wo derartig radikale Töne fehlen, führte zunehmende Kritik zu einer weitgehenden Differenzierung der Vorstellungen, die sich auf Phänomen und Entstehung

---

In den Anmerkungen finden die in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) und *Riemann Musiklexikon* üblichen Sigel Anwendung.

<sup>1</sup> EUGENE NARMOUR, *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago and London 1977, 135.

von Tonalität beziehen. Ebenso wie die Musik selbst ist auch die Musiktheorie vielspältig geworden, ohne daß ein Konsens über deren Selbstverständnis zu erzielen wäre. Als letzter scheiterte Paul Hindemith mit seinem Versuch, ein System von universaler Gültigkeit zu schaffen; seine Hypothesen erwiesen sich teils als fragwürdig, teils blieben sie an die Voraussetzungen seiner eigenen Kompositionstechnik gebunden, die nach seinem Tod jedoch rasch an Bedeutung verlor. Bereits Arnold Schönberg erkannte das sich anbahnende Dilemma, in das Musiktheorie hineinzugleiten drohte; er reduzierte daher ihre Ansprüche und relativierte seine *Harmonielehre*, die er nur als Handwerkslehre verstanden wissen wollte, obwohl sie keine ist. Es wäre irrig, die mehrfachen Auflagen, die seine *Harmonielehre* erlebte, als Zeugnis ihrer praktischen Verwendbarkeit zu deuten. Sie bekunden nur das Interesse, das jene Kommentare, die den eigentlichen Lehrgang begleiten, als Dokument von Schönbergs Kunstauffassung fanden. Heinrich Schenker hingegen, der in gewisser Weise als dessen Widerpart gelten kann, lehnte bereits die mit der *Neudeutschen Schule* einsetzende Entwicklung als künstlerisch abwegig ab und gründete sein System in retrospektiver Schau auf die *Meisterwerke* der Epoche von Johann Sebastian Bach bis Johannes Brahms. Im Gegensatz zu Riemann, der ein allgemeingültiges musiktheoretisches „*System logisch zusammenhängender Lehrsätze*“ auf induktivem Weg anstrebte<sup>2</sup>, war es Schenkers Ziel, eine Theorie des *Kunstwerkes* zu entwickeln, die im dritten Band seiner *Neuen Musikalischen Theorien und Phantasien* ihren Abschluß fand<sup>3</sup>.

Es wäre zu fragen, welche Aufgabe heute der Musiktheorie angesichts der Zersplitterung unserer Musikkultur zukommt. Gewiß einmal diese, zu prüfen, welche Erkenntnisse aus bisher entwickelten musiktheoretischen Systemen zumindest begrenzte Gültigkeit besitzen. Die Zeit glänzender Systembildungen, die alles zu erklären schienen, ist vorbei. Kritik bemächtigte sich ihrer Prinzipien, ohne jedoch tragfähigere an deren Stelle setzen zu können, woraus Unsicherheit in der Methodenwahl resultierte. Sie kennzeichnet die gegenwärtige Lage der praktischen Musiktheorie. Geht man von der vorurteilsfreien Feststellung aus, daß die abendländische Musik der letzten Jahrhunderte die

<sup>2</sup> HUGO RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*. 2. Aufl. Berlin 1921, 470.

<sup>3</sup> HEINRICH SCHENKER, *Der Freie Satz* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 3). Wien 1935. 2. Aufl. ebenda 1956, hrsg. von OSWALD JONAS.

heutige Szene der E-Musik noch immer maßgeblich beherrscht, so bedarf es keiner Begründung, daß die von ihr abgeleiteten und an ihr entwickelten Musiktheorien nach wie vor an Interesse nicht verloren. Lebendige Musik, die keineswegs mit zeitgenössischer identisch zu sein braucht, fordert stets auch zu theoretischer Beschäftigung mit ihr heraus, die — ohne kritiklos verfahren zu müssen — auf bereits vorliegende, brauchbare Ergebnisse der Theorie keinesfalls verzichten sollte. Sie gegeneinander abzuwägen wird durch moderne Fragestellungen dank Einbeziehung neuerer Erkenntnisse der physiologischen und psychologischen Forschung sowie seitens der Informationstheorie und Kybernetik nicht überflüssig. Die Erfahrung lehrt, daß die heutigen Praktiken des Musiktheorie-Unterrichts weitgehend von den im 19. Jahrhundert entwickelten Systemen abhängig geblieben sind, obwohl die Voraussetzungen, unter denen sie seinerzeit entstanden, mittlerweile sich weitgehend veränderten. Heute interessiert jedoch weniger das Normative der Systeme, deren Herkunft und Begründung, sondern deren Praxisbezug und Brauchbarkeit als deskriptive Musiktheorie für die musikalische Analyse. Diesem Anliegen dient vorliegende Arbeit, die sich daher von spekulativer Theorie fernhält. Sie greift aus der Fülle anstehender Probleme die im musiktheoretischen Schrifttum unterschiedlich beantwortete Frage nach der Beziehung zwischen Akkord und Stimmführung auf. Sie versucht durch eine Kritik der Methoden, mittels derer diese Beziehung Erklärung findet, der Bedeutung, die ihr für die Einsicht in den Werkzusammenhang zukommt, auf theoretischer Ebene zu entsprechen. Nicht die Systeme selbst, sondern wie sie sich in der Analyse bewähren, soll unter steter Bezugnahme auf neuere und jüngste Literatur zu diesem Problem möglichst unbelastet von impliziten Bedeutungen vorgegebener Termini geprüft werden.

Es ist heute schwierig geworden, sich herkömmlicher musiktheoretischer Begriffe zu bedienen, ohne Gefahr zu laufen, mißverstanden zu werden. Teils finden sie Anwendung auf neue Bedeutungsfelder, die ihren Sinn verallgemeinern, wie etwa Tonalität, Harmonik oder Kontrapunkt, sobald sie auch auf Neue Musik bezogen werden<sup>4</sup>, teils erweisen sie sich in ihrem ursprünglichen Geltungsbereich als zu vage,

---

<sup>4</sup> A. Schönberg sträubte sich zeitlebens — wenngleich vergeblich — gegen die Verwendung des Begriffs *atonal*. Th. W. Adorno bezeichnete als „*Gesetz der Vertikaldimension der Zwölftonmusik*“ die komplementäre Harmonik, bediente sich aber auch des Begriffs *Kontrapunkt* zur Darstellung dodekaphoner Sachverhalte. — Vgl. THEODOR W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen 1949, 53.

um einen Sachverhalt präzise zu umschreiben. So könnte es zwar scheinen, als sei das hier zur Sprache kommende Problem längst gelöst worden. Jedoch besteht in der musiktheoretischen Literatur weder ein Konsens über die verschiedenen Möglichkeiten, Akkorde und deren Fortschreitungen zu beschreiben, noch über den Begriff Harmonik als deren Systematik. Selbst der so gängige Begriff Harmonielehre erweist sich als unscharf. Die meisten so benannten Lehrbücher beinhalten immer zugleich eine an Kadenzschemata entwickelte Stimmführungslehre, was die Kritik Schenkers hervorrief, der bereits vor über 60 Jahren auf den Widerspruch zwischen Begriff und dargebotenem Inhalt hinwies<sup>5</sup>. Auch der Begriff Kontrapunkt findet verschiedene Auslegung. Entweder bleibt er auf polyphone Formen und Satztechniken beschränkt oder er wird als Stimmführungslehre des mehrstimmigen Satzes verstanden, der gleichermaßen Polyphonie und Homophonie umfaßt. In dieser allgemeineren Bedeutung stellt sich ihr das bisher nirgends erschöpfend behandelte Problem einer latenten Stimmführung als musikalischer Wirklichkeit neben der realen<sup>6</sup>.

Während Riemann und Schenker bestrebt waren, die gesamte Entwicklung der abendländischen Mehrstimmigkeit unter dem Aspekt der Dur-Moll-Tonalität als deren Ziel und Höhepunkt zu begreifen,

<sup>5</sup> HEINRICH SCHENKER, *Kontrapunkt* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 2, 1). Stuttgart und Berlin 1910, XXX: „an Stufen Stimmführung zu dozieren“ komme „ungefähr dem Vorhaben“ gleich, „z. B. Federn und Semmeln addieren zu wollen“. — Nach CARL DAHLHAUS, *Relationes harmonicae*. *AfMw* 32 (1975) 224, ist „die Disziplin, die man praktische Harmonielehre nennt, in Wahrheit eine Unterweisung im Kontrapunkt — wenn auch im freien statt im strengen Satz“.

<sup>6</sup> Unbestritten ist das Prinzip der *Scheinpolyphonie*. Als eine ihrer Wurzeln weist E. Apfel „die Veränderung des vokalpolyphonen Satzes durch seine Übertragung auf die Laute“ nach, für die u. a. folgendes Beispiel angeführt wird:



kann als



zur instrumentalen Ausführung und Aufzeichnung gebracht werden, ohne daß ein Zweifel über die gemeinte Zweistimmigkeit besteht. — Vgl. ERNST APFEL, *Wandlungen der Polyphonie von Palestrina zu Bach*. *AfMw* 21 (1964) 68 ff.

besteht im neueren musiktheoretischen Schrifttum die Tendenz, deren Geltungsbereich möglichst einzuschränken und die Mehrstimmigkeit älterer Epochen aus ihren eigenen Voraussetzungen zu erklären. Was schließlich als Dur-Moll-Tonalität gelten soll, die Ernst Apfel sogar auf die Jahre von etwa 1725 bis 1875 eingeschränkt wissen möchte<sup>7</sup>, obwohl dann ihr Beginn inmitten des Lebenswerkes von Johann Sebastian Bach fallen und ihr Ende jenes von Johannes Brahms in zwei Teile spalten würde, bleibt Sache der Definition. Abgrenzungsversuche hängen von den geltend gemachten Bestimmungsmerkmalen ab. Auch in dieser Hinsicht fällt dem Verständnis von Akkord und Stimmführung eine maßgebliche Rolle zu, je nachdem ob der Blickpunkt bzw. Hörakt mehr auf den Akkord als solchen und seine Intervalle oder auf seine Verwurzelung im Gewebe der Stimmführung fällt. Die Funktionstheorie Riemanns und die Schichtenlehre Schenkers sind durch solche Unterschiede geprägt. Beide stellen den Anspruch, den Zusammenhang der Akkorde, ihre Funktion darzustellen, weichen jedoch in deren Auffassung und damit zugleich in der Vorstellung vom Wesen der Harmonik und Tonalität sowie ihrer Verwirklichung im Werk grundsätzlich voneinander ab. Einen von beiden abweichenden Standpunkt nimmt Ernst Kurth ein, der mittels des für seine Musikanschauung charakteristischen Begriffs der psychischen Energie Kontrapunkt und Harmonik neu zu bestimmen versucht. Ein Vergleich der von Riemann, Kurth und Schenker entwickelten Systeme unter dem genannten Gesichtspunkt dürfte sachlich gerechtfertigt sein. Was sie miteinander verbindet, ist die Bezugnahme auf dasselbe Kunstobjekt und dessen Grundlagen. Sie sind daher kommensurabel. Ihre hingegen extrem gegensätzliche Darstellung der Beziehungen zwischen Akkord und Stimmführung ermöglicht es, das in Frage stehende Problem in erforderlicher Breite zu behandeln.

---

<sup>7</sup> DERS., *Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik 2: Polyphonie und Monodie, Voraussetzungen und Folgen des Wandels um 1600*. Saarbrücken 1974, 208.



## I. Kapitel

### ZUR KRITIK DER FUNKTIONSTHEORIE

Im Vergleich zu den bewundernswerten Leistungen auf dem Gebiet der Musikenzyklopädie, Lexikographie, Bibliographie, der Gesamt- und Denkmälerausgaben, wie überhaupt der historischen Forschung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg trat die Musiktheorie an Bedeutung entschieden zurück, soweit sie nicht selbst historisch orientiert war. Hugo Riemann hatte Musikgeschichte und -theorie zu einer Synthese gebracht, was seine Autorität bei der ihm nachfolgenden Forschergeneration begründete. Zwar stieß sein System der Rhythmik und Metrik rasch auf Widerspruch, aber seine Funktionstheorie schien einen Endpunkt in der Entwicklung der Harmonielehre darzustellen, so daß eine weitere Beschäftigung mit ihr kein lohnendes Ziel mehr für die Musikwissenschaft zu sein versprach. Nur vereinzelt wurden aus dem Kreis prominenter Vertreter der Musikwissenschaft Stimmen gegen Riemann laut, von denen jene Ernst Kurths und Knud Jeppesens am gewichtigsten gewesen sein dürften<sup>1</sup>. Jedoch gelang es Kurth — im Gegensatz zu Riemann — nicht, seine Thesen in Lehrbuchform zu entwickeln und zu verbreiten, wozu sie gänzlich ungeeignet waren. Jeppesens musiktheoretische Bestrebungen hingegen zielten bewußt auf die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts — speziell auf jene Giovanni Pierluigi da Palestrinas. Riemanns Autorität als Musiktheoretiker blieb — was die Grundlagen der Funktionstheorie betrifft — in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nahezu ungebrochen. Obwohl die *„heute im Tonsatzunterricht gebräuchlichen funktionellen Harmonielehren — die Bücher von Grabner und seinen Schülern Distler und Maler seien hier stellvertretend für andere genannt — ... mit der*

---

<sup>1</sup> ERNST KURTH, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. 5. Aufl. Bern 1956. Nachdruck Hildesheim—New York 1977, X. — KNUD JEPPESEN, *Zur Kritik der klassischen Harmonielehre. Kongreßbericht Basel 1949*. Basel o. J., 23ff. — Über die verschiedenen Entwicklungsstadien der Harmonielehre H. Riemanns vgl. ELMAR SEIDEL, *Die Harmonielehre Hugo Riemanns*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von MARTIN VOGEL (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 4). Regensburg 1966.

Riemanns außer einigen Funktionsbezeichnungen und Termini wenig mehr gemeinsam<sup>2</sup> haben, blieb die Darstellungsform der Akkorde ihrem Wesen nach dieselbe. Und von den Funktionsbezeichnungen Wilhelm Malers konnte Diether de la Motte noch kürzlich sagen, daß sie sich „allgemein durchgesetzt“ haben<sup>3</sup>.

Speziell in Österreich blieb auch die auf Georg Joseph Vogler zurückgehende, von Gottfried Weber modifizierte schematische Darstellung der Akkorde mittels römischer Ziffern fest eingebürgert, was u. a. Richard Stöhrs *Praktischer Leitfaden der Harmonielehre* beweist, der bis 1963 in nicht weniger als 21 Auflagen erschien. Eine andere Entwicklung nahm die Musiktheorie in den U.S.A., wo sie William John Mitchell, ein Enkelschüler von Heinrich Schenker, als akademische Disziplin in das Studienprogramm an amerikanischen Universitäten einführte<sup>4</sup>. Riemann hatte dort in Bernhard Ziehn frühzeitig einen einflußreichen Gegner gefunden<sup>5</sup> und als Musiktheoretiker niemals eine beherrschende Position eingenommen. Hingegen verbreitete sich Schenkers Lehre während der letzten drei Jahrzehnte in den U.S.A. außerordentlich rasch, so daß selbst einer ihrer Gegner jüngst bekennen mußte, „Schenker's followers ... today probably constitute the most influential school of music theorists in this country“<sup>6</sup>. Es ergibt sich ein disparates Bild. Während in mehreren Teildisziplinen der Musikwissenschaft gemeinsames Interesse zu internationaler Zusammenarbeit führte, entwickelte sich die Musiktheorie dies- und jenseits des Ozeans getrennt weiter.

Es ist im Sinn vorliegender Themenstellung nicht beabsichtigt, die Entwicklung der Funktionstheorie Riemanns oder ihre Veränderungen, die sie bei dessen Nachfolgern bis hin zu Hermann Grabner, Hermann Erpf, Wilhelm Maler und Diether de la Motte erfuhr, zu verfolgen. Das Verhältnis zwischen Akkord und Stimmführung wird durch sie ohnehin kaum betroffen. Jedoch müssen auf Grund jüngerer Einwände, die zur Verteidigung Riemanns vorgebracht worden sind, einige prinzipielle Gesichtspunkte nochmals erörtert werden, die für das hier behandelte Problem nicht unwesentlich sind. Das zähe Fest-

<sup>2</sup> E. SEIDEL, op. cit., 39.

<sup>3</sup> DIETHER DE LA MOTTE, *Harmonielehre*. Kassel etc. — München 1976, 12.

<sup>4</sup> CATHERINE DOWER, Artikel *John Mitchell*. *MGG* 16. Kassel etc. 1979, 1282.

<sup>5</sup> HANS JOACHIM MOSER, *Bernhard Ziehn*. Bayreuth 1950.

<sup>6</sup> E. NARMOUR, op. cit., IX.



halten an der Funktionstheorie ist im Grunde seltsam, weil die Differenz zwischen ihr und der herkömmlichen Stufenbezeichnung der Akkorde, als deren Vereinfachung und Weiterbildung „mit prinzipieller Hineinarbeitung des dualen Prinzips (Zarlino, Tartini, Hauptmann, v. Oettingen)“<sup>7</sup> Riemann sein System verstand, nicht so groß zu sein scheint, als daß es einen wesentlichen Erkenntniszuwachs erhoffen lassen könnte: „die Funktionstheorie unterscheidet sich von der Stufentheorie durch nichts anderes, als daß außer Dissonanzzusätzen und Alterationen auch die Vertauschung der Quinte mit der Sexte oder des Grundtons mit der Untersekunde als Mittel zur Modifikation eines Stufenakkords gilt. D-f-a teilt mit f-a-c nicht nur die Bedeutung, sondern ist als Gebilde ein Derivat von f-a-c. Besagt aber der Satz, daß die Sp die gleiche Funktion wie die S erfülle, nichts anderes, als daß die Sp als ‚Scheinkonsonanz‘ eine Variante der S sei, so wird der Funktionsbegriff überflüssig.“ Somit wäre die Funktionstheorie nur eine „rigorosere Stufentheorie“<sup>8</sup>, „in der die Anzahl der Stufen auf drei (I, IV und V) schrumpft“<sup>9</sup>.

Riemann begründete die Tonalität mit dem Schema der Akkordfunktionen Tonika, Dominante und Subdominante. Auf diese als Hauptdreiklänge seien die Nebendreiklänge, die als deren dissonante Modifikationen verstanden werden, zweifach funktional zu beziehen: einerseits durch Klangsummierung, indem ein Nebendreiklang sich aus Elementen quintverwandter gleichartiger Hauptdreiklänge zusammensetzen läßt, z. B. e-g-h aus c-e-g und g-h-d unter Entfall der Töne c und d, andererseits durch Nebentoneinstellung in einer Stimme von Hauptdreiklängen. Das Prinzip der Klangsummierung dient der Funktionsdeutung der Parallelklänge. Es setzt allerdings ein Tonartengefüge bereits voraus: ob e-g-h Parallelklang von g-h-d ist, läßt sich aus der Folge der beiden Akkorde allein nicht erschließen. Hingegen stützt sich das Prinzip der Nebentoneinstellung, das der Ableitung der Leitton-

<sup>7</sup> HUGO RIEMANN, *Zur Reform der Harmonie-Lehrmethode*, in: H. RIEMANN, *Präliminarien und Studien* 3. Leipzig 1901, 64f.; zitiert nach RENATE IMIG, *Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann* (= *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik* 9). Düsseldorf 1970, 26.

<sup>8</sup> CARL DAHLHAUS, *Über den Begriff der tonalen Funktion*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, op. cit., 94.

<sup>9</sup> Ebenda. — ELMAR SEIDEL, Artikel *Stufenbezeichnung*. *Riemann Musiklexikon*. 12. Aufl. Sachteil. Mainz 1967, 916, weist darauf hin, daß die „im Tonsatzunterricht gängige Bezeichnung ‚Stufentheorie‘ für das Numerieren der Tonleiterstufen und ihrer Akkorde mit römischen Ziffern“ irreführend sei.

wechselsklänge dient, auf die reale Stimmführung, was auch Riemann bestätigt, wenn er mit Bezug auf die Nebendreiklänge bemerkt: „Doch ergeben sich uns bei der Einführung durchgehender Töne und vorgehaltener Akkordbestandteile aus Tönen der Skala der herrschenden Tonart oft zufällig noch andere Akkorde, die ebenfalls im Sinne der drei Hauptharmonien gehört werden und daher nicht ebenso selbständig wie diese sind.“<sup>10</sup>

Es wurde geltend gemacht, daß in solchen Fällen die Darstellung des stimmführungsmäßig bedingten Zustandekommens eines Akkords wichtiger sei als dessen Bezeichnung mittels eines Klangsymbols<sup>11</sup>. So zeigt der zweite Akkord im folgenden Zusammenhang

Bsp. 1

eine unverkennbare Abhängigkeit vom ersten. Rudolf Louis—Ludwig Thuille nehmen auf diese Stimmführung zwecks Erläuterung der Verwandtschaftsverhältnisse von Nebendreiklängen zu Hauptdreiklängen Bezug<sup>12</sup>. Die Unselbständigkeit des *e*-Moll-Akkords resultiert aus der bloß „durchgehenden“ zufälligen Natur des Tones *h'* im Terzraum *c''-a'*, die durch Verlängerung des melodischen Ausgangstons *c''* und den sich ergebenden Sextakkord *e'-g'-c''* noch verdeutlicht werden kann:

Bsp. 2

Der *e*-Moll-Akkord verdankt sein Entstehen dem „Fluß der Tonikaharmonie zu der Unterdominante“<sup>13</sup>, indem der Quartschritt *c'-f'* durch Berührung der Terz des *C*-Dur-Akkords unterteilt wird. Damit sind der

<sup>10</sup> HUGO RIEMANN, *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*. 2. Aufl. Leipzig 1915, 93.

<sup>11</sup> HELLMUT FEDERHOFER, *Klangfunktionen der Dur-Mollharmonik*, in: H. FEDERHOFER, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*. Graz—Innsbruck—Wien 1950, 11 ff. — Auch im folgenden wird auf mehrere dort bereits angestellte Überlegungen Bezug genommen.

<sup>12</sup> RUDOLF LOUIS—LUDWIG THUILLE, *Harmonielehre*. 9. Aufl. Stuttgart o. J., 103f.

<sup>13</sup> AUGUST HALM, *Harmonielehre*. Durchgesehener Neudruck (= *Sammlung Göschen* 120). Berlin 1939, 59f.

Sinn des Zusammenhangs und auch die Bedeutung des eingeschlossenen Akkords eindeutig umschrieben. Ihn als *Leittonwechselklang* zu bezeichnen, wäre nicht nur eine Überinterpretation, sondern auch irreführend, weil der Ton *h'* keine Leittonfunktion ausübt, wie etwa dagegen im folgenden Beispiel:



Gleicherweise aus beiden Situationen auf die Funktion des *e*-Moll-Akkords als  $\mathfrak{T}$  zu schließen verdunkelt die verschiedene Art seiner Entstehung, weil die jeweils verschiedene Stimmführung, der er sich verdankt, in das Klangsymbol nicht eingeht. Auch bleibt die Berechtigung der Nebentoneinstellung zum Zweck der Funktionsdeutung unbewiesen und fragwürdig. Aber Riemann mußte im Interesse seines Systems so verfahren, weil die grundtönige Folge die Funktion des *e*-Moll-Akkords in Schweben hält:



In dieser Position läßt sich der eingeschlossene Akkord sowohl als Tonika- als auch als Dominantstellvertreter deuten. Erst zum Terzsprung in der Unterstimme und zur Nebennotenbewegung in der Oberstimme zusätzlich hinzutretende Indizien ermöglichen eine Entscheidung, die aber auch zu Gunsten der Selbständigkeit der III. Stufe sprechen könnte, z. B. durch deren vorübergehende Tonikalisierung. Wo ihre funktionelle Deutung als Tonika- oder Dominantstellvertreter möglich erscheint, bildet deren Sigel nur das Etikett eines von der Stimmführung abstrahierten Vorgangs, dessen man sich vorher analytisch vergewissern mußte.

Elmar Seidel wirft solcher Kritik vor, daß sie Riemanns Unterscheidung zwischen spekulativer und praktischer Harmonielehre, die dessen Lebenswerk durchziehe, nicht genügend ernst nehme. So „weise zwar Name und Symbol des Leittonwechselklanges auf eine einmalige Entstehungssituation. Wenn aber Riemann dieselbe (theoretische) Bezeichnung in der praktischen Satzlehre auch dann beibehält, wenn die gleiche Nebenharmonie unter anderen Stimmführungsbedingungen erscheint, so sollte man darin nicht den Zwang eines starren, den Hörge-

wohnheiten widersprechenden Systems erblicken, sondern das unbedingte Streben danach, harmonische Zusammenhänge zu erfassen. Es ist unter harmonischem Aspekt keineswegs nötig, daß zwei C-Dur Akkorde in Quintlage den Akkord  $h:e':g'$  umgeben, damit dieser als  $\mathfrak{F}$  von  $c^+$  verstanden wird.  $T-\mathfrak{F}$  genügt bereits, denn es handelt sich lediglich um die Kleinssekundbeziehung der Akkordhauptide, die hier veranschaulicht wird.“<sup>14</sup> Jedoch dürfte es einerseits überflüssig sein, gegen Riemanns längst aufgegebene Spiegelbildtheorie des Moll-Akkords zu polemisieren, andererseits läßt sich mit der Berufung auf unterschiedliche Zielsetzungen der spekulativen und praktischen Harmonielehre der damit verbundene Abstraktionsvorgang nicht entschuldigen. Riemann selbst schreibt, daß es sich bei den Leittonwechselklängen „gar nicht ... um eigentliche Harmoniefortschreitung, ... sondern nur um eine zu weiterem Fortschreiten drängende Modifikation derselben Harmonie handelt“<sup>15</sup>. Und es scheint, daß die Merkmale, an denen die Modifikation derselben Harmonie erkennbar ist, für das Verständnis des Zusammenhangs aufschlußreicher sind als die Übereinstimmungen, aus denen das neue Klangsymbol als Abstraktum resultiert.

Vielfach genügt die Darstellung der stimmführungsmäßigen Situation, aus der Nebendreiklänge erwachsen, um ihre Funktion zu erkennen, ohne sie eigens als selbständige akkordische Gebilde bewerten zu müssen. Erst dort, wo sie in Zusammenhängen auftreten, in denen ihre Selbständigkeit kaum bestritten werden kann, erhebt sich die Frage, ob es sinnvoll ist, in ihnen bloß Funktionen von Hauptdreiklängen zu sehen. Am Beispiel der II. Stufe sei dieses Problem verdeutlicht. Die II. Stufe gerät als Sextakkord leicht in Abhängigkeit von der IV. Stufe, sofern sie einer Nebennotenbewegung entspringt:

C:   T   S   x   D   T

Bsp. 5

<sup>14</sup> E. SEIDEL, *Die Harmonielehre Hugo Riemanns*, op. cit., 89f.

<sup>15</sup> HUGO RIEMANN, *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*. Leipzig 1906, 98; zitiert nach E. SEIDEL, op. cit., 69.

Die Abhängigkeit des *d*-Moll-Akkords vom *F*-Dur-Akkord bleibt auch dann bestehen, wenn anstelle des Sextakkords der *d*-Moll-Akkord in Grundstellung tritt, obgleich infolge seines ausgeworfenen Grundtons und des dadurch erzielten Quartsprunges im Baß seine Selbständigkeit wächst. Doch wird der *F*-Dur-Akkord zufolge seiner rhythmischen Stelle als Akzentträger im Takt in unmittelbare Beziehung zum *G*-Dur-Akkord gesetzt:

Bsp. 6

C: T S x D T

Im folgenden Beispiel dagegen tritt die IV. Stufe nicht in Erscheinung. Den *d*-Moll-Akkord als Nebennoten-, Durchgangs- oder Vorhaltsakkord aufzufassen ist unmöglich:

Bsp. 7

C: T x D T

Es läßt sich sogar der *F*-Dur-Akkord im 2. Viertel einfügen, ohne daß hiervon die Beziehung des *d*-Moll-Akkords zum *G*-Dur-Akkord gestört würde. Vielmehr gerät im folgenden Beispiel der *F*-Dur-Akkord, dessen oberster Ton *c''* einen Durchgang im Terzraum *d''-h'* und dessen Baßton einen solchen innerhalb von *d-g* bildet, in Abhängigkeit vom *d*-Moll-Akkord und wird als Durchgangserscheinung zu dessen Funktion. Der *F*-Dur-Akkord übt eine Funktion des *d*-Moll-Akkords aus und nicht umgekehrt der *d*-Moll-Akkord eine Funktion des *F*-Dur-Akkords:

Bsp. 8

C: I II x V I

Hier gerät die Funktionstheorie in ein Dilemma. Denn „*Funktionen beruhen auf der ‚Stellung zur jeweiligen Tonika‘ [H. Riemanns Musiklexikon, Artikel Funktionsbezeichnung, Leipzig 7/1909, S. 441]; und mit der ‚Stellung‘ der Dominante und Subdominante kann nichts anderes als die Quintverwandtschaft gemeint sein, durch die sie mit der Tonika verbunden sind. Das Phänomen, das den Begriff der Funktion fundiert, ist also die Quintverwandtschaft.*“<sup>16</sup> Sie basiert auf Quintschritten des Basses. Da die Funktionstheorie auf die aus den Hauptakkorden I-IV-V-I gebildete Kadenz die Funktion sämtlicher Nebenakkorde zurückführt, muß sie deren Quintschritte verleugnen. So auch den Quintschritt II-V, indem die II zu einer Scheinkonsonanz degradiert und als *Sp* bezeichnet wird, in welchem Zusatz *p* „eine Modifikation des Akkords, nicht der Funktion“<sup>17</sup> bedeutet. Die Annahme einer Modifikation des Akkords und dessen Bezeichnung als *Sp* sind jedoch willkürlich und lassen sich weder mit Gründen möglicher Ökonomie der Akkordbedeutungen rechtfertigen, noch weil angeblich die Quintverwandtschaft zwischen den Grundtönen von *Sp* und *D* „vor der engeren Bindung der *Sp* an die Tonika (eine Art Trugschluß im Subdominantbereich) in den Hintergrund“<sup>18</sup> trete. Die Quintverwandtschaft zwischen den Grundtönen der II. und V. Stufe bleibt trotz der Folge Moll-Akkord-Dur-Akkord bestehen, während die Deutung des Schrittes von der I. zur II. Stufe als „eine Art Trugschluß“ dem Zusammenhang, nämlich der Kadenz als einer unteilbaren Erscheinung, widerspricht. Schiebt man hingegen mit Simon Sechter ein gedachtes Zwischenfundament zwischen der I. und II. Stufe ein, entfällt die Annahme eines Trugschlusses. Die Folge I-II läßt verschiedene harmonische Wege offen, z. B. könnte die II auch Durchgangsakkord zu I<sup>6</sup> sein, was erst die Fortsetzung erkennen ließe. Keineswegs ist der Folge I-II eine trugschlüssige Wirkung gleichsam inhärent. Ihre Bedeutung in der Kadenz gewinnt sie erst aus dieser selbst. Wenn Seidel meint, daß wir „nun einmal nicht so leicht geneigt [sein], einem Mollakkord in Dur (in diesem Fall dem der II. Stufe) dominantische Wirkung zuzuschreiben“<sup>19</sup>, braucht man nur die Terz der II. Stufe zu erhöhen, um die Fragwürdigkeit solcher Behauptung zu erkennen. Aus Systemzwang ist Riemann in solchem Fall gezwungen, der dadurch entstandenen Doppeldomi-

<sup>16</sup> C. DAHLHAUS, *Über den Begriff der tonalen Funktion*, op. cit., 98.

<sup>17</sup> a. O. 93.

<sup>18</sup> E. SEIDEL, op. cit., 90.

<sup>19</sup> Ebenda.

nante eine zweifache Rolle zuzuweisen. Sie sei „*streng im Sinne der Haupttonart . . . immer nur eine chromatische Veränderung der Subdominantharmonie, die nur vor der D als D definiert werden muß*“<sup>20</sup>. Die Unbrauchbarkeit solcher Deutung läßt sich an folgendem Beispiel demonstrieren:

Bsp. 9

C: I II<sup>♯</sup> x V I

Ihr zufolge müßte die Harmonie der Subdominante in jene der Doppeldominante umschlagen, während doch nur eine engere melodische Verbindung zwischen *f* und *g*<sup>21</sup> mittels eines chromatischen Durchgangs erzielt wird.

Man braucht die Vorherrschaft der Hauptdreiklänge I, IV, V nicht zu leugnen, um die Selbständigkeit von Nebendreiklängen anzuerkennen. Wer sie nur als Funktionen von *T*, *S*, *D* erfassen möchte, treibt infolge Unterdrückung oder Vernachlässigung der Grundtöne von Nebendreiklängen die Abstraktion bis an die Grenze inhaltlicher Entleerung. So schreibt Riemann über die Quintschrittsequenz: „*Wie zuerst Fétis richtig erkannte, steht aber die eigentliche Harmoniebewegung, die Kadenzierung so lange still, als die Sequenz währt.*“<sup>22</sup> Carl Dahlhaus nimmt auf Riemann Bezug, demzufolge sich die mittleren Stufen der

<sup>20</sup> HUGO RIEMANN, *Handbuch der Harmonielehre*. 6. Aufl. Leipzig 1918, 166; zitiert nach E. SEIDEL, op. cit., 74.

<sup>21</sup> CARL DAHLHAUS, *Versuch über Bachs Harmonik. Bach-Jahrbuch* 43 (1956) 78: „Aber während der ‚Zusammenhang‘ des Grundtons mit *a* als ‚dritter Quinte‘ tonal wirkungslos ist, wird *d* noch als ‚zweite Quinte‘ empfunden, und der ‚Doppelcharakter‘ der II. Stufe erklärt den scheinbar widerspruchsvollen Sachverhalt, daß die Akkordfolge *f-a-c-d*/|*fis-a-c-d* als leichter Übergang wirkt, obwohl die Subdominantfunktion mit der Funktion der zweiten Dominante vertauscht wird.“ Jedoch nicht der Sachverhalt erscheint widerspruchsvoll, sondern die Erklärung der Theorie absurd, derzufolge *d* im ersten Akkord als dissonanter Zusatzton und erst im zweiten Akkord als „zweite Quint“ zu gelten hat.

<sup>22</sup> HUGO RIEMANN, *Handbuch der Harmonielehre*. 7. Aufl. Leipzig o. J., 202; zitiert nach C. DAHLHAUS, *Über den Begriff der tonalen Funktion*, op. cit., 101 f.

Quintschrittsequenz I-IV-VII-III-VI-II-V-I einer funktionalen Deutung entziehen. Während nämlich nach der Stufenlehre „*der Quintschritt das konstitutive Moment tonaler Zusammenhänge sei*“, lasse erst „*die Voraussetzung, daß Akkorde in Quint- oder Sekundabständen funktional different und Akkorde in Terzabständen funktional indifferent sind, ... den Fundamentalsatz der Funktionstheorie, daß die Anzahl der tonalen Funktionen auf drei beschränkt sei, verständlich werden. Wenn von drei Akkorden jeder zu den anderen in Quint- oder Sekundabständen steht (C-d-G, C-F-G), ist ein vierter entweder eine Wiederholung oder eine Parallele eines vorausgegangenen. Die Subdominante und Subdominantparallele sind funktional gleich, weil beide sowohl von der Tonika als auch von der Dominante durch funktionale Differenzen abgehoben sind und darum eine dritte Funktion repräsentieren.*“ Unter dieser Voraussetzung sei es kein Zufall, „*daß gerade die Quintschrittsequenz die Theorie der differenten und indifferenten Stufenabstände in einen Widerspruch verwickelt; der Unbestimmtheit der Sache selbst entspricht eine Verlegenheit der Theorie. Einerseits müßte eine funktionale Interpretation den Stufen III und VI der Dur-Sequenz Tonikafunktion und den Stufen VI und II der Moll-Sequenz Subdominantfunktion zuschreiben. Andererseits sind die funktionsgleichen Stufen III und VI in Dur und VI und II in Moll durch Quintabstände voneinander getrennt. Sie sind also zugleich ‚indifferent‘ und ‚different‘. Eine Theorie aber, die gerade dort versagt, wo auch das Phänomen, das sie erklären soll, ins Vage und Unbestimmte gerät, darf als adäquat gelten.*“<sup>23</sup>

Jedoch ist das Phänomen selbst, die Quintschrittsequenz, auch wenn sie funktionstheoretisch nicht oder nur schwer erklärbare Satzglieder enthält, tonal völlig eindeutig, sofern sie sich auf eine Tonika beziehen läßt. Ins Vage und Unbestimmte gerät nur die Funktionstheorie, die an der Unmöglichkeit scheitert, sämtliche Akkordfortschreitungen in der Quintschrittsequenz als Bestandteile eines kadenziellen Ereignisses deuten zu können.

Der These, daß Akkorde in Terzabständen funktional indifferent sind, was die Funktionstheorie voraussetzt, widerspricht schon Kurth mit dem Hinweis, daß „*die Mollparallele und leitereigenen Mollklänge auf der Durterz eine so ausgesprochen selbständige harmonische Kraft*“

<sup>23</sup> C. DAHLHAUS, ebenda. Wörtlich wiedergegeben auch bei CARL DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2). Kassel etc. 1968, 50. Vgl. auch DERS., *Relationes harmonicae*, op. cit., 218.



erweisen, „daß sich die durch ‚Nebentoneinstellung‘ erklärte Abhängigkeit von einem der Hauptklänge . . . als eine Folge der extrem durchgeführten Grundideen des dualen Systems darstellt, die sich mit den nicht schlechtweg als Gewohnheit und Verbildungen des Hörens zu erledigenden Erscheinungen des natürlichen Musikempfindens nicht mehr deckt“<sup>24</sup>. Ebenso weigerte sich Schönberg, die Selbständigkeit der Medianten — wie überhaupt der Nebenstufen — preiszugeben. Er entwickelte ein Bezeichnungssystem, in dem u. a. auch der Mediant (M) als Akkord ein eigenes, nicht abgeleitetes Zeichen zukommt<sup>25</sup>. Selbst Riemann negierte die Terzverwandtschaft nicht, hatte als Theoretiker zu ihr jedoch ein zwiespältiges Verhältnis, worauf neuerdings Renate Imig hinweist: „Anfangs erwog Riemann ernsthaft, die Terzverwandtschaft in sein System und damit auch in seine Akkordbezeichnung aufzunehmen, ließ diesen Gedanken aber fallen, um seine Theorie von der Dreiheit der Funktionen als Grundlage des harmonischen Geschehens nicht zu gefährden. Am Ende aber sah er, daß er ohne eigenes Zeichen für den Akkord der Terz doch nicht auskommen konnte, da die Ergebnisse der Analyse musikalischer Kunstwerke seinem Grundsatz, daß alle harmonischen Vorgänge ausschließlich auf der Kadenz beruhen, widersprachen.“<sup>26</sup> Knapp vor seinem Tod erschien Riemann sogar die direkte Bezifferung der Terzklänge möglich<sup>27</sup>. Vielleicht hätte er infolgedessen auch die Scheinkonsonanz-Theorie der Nebendreiklänge aufgegeben, die ursächlich auf der starren Annahme beruht, daß alle Harmonik im Sinne von T, D und S gedeutet werden müsse. Abgesehen davon, daß sie der musikalischen Wirklichkeit widerspricht, führte sie zu inneren Widersprüchen des Systems. So findet Dahlhaus den „Begriff der ‚Dp‘ fragwürdig“, weil das „entscheidende Kriterium, die Legitimation durch die Kadenz, fehlt. In der Kadenz kann zwar die T durch die Tp (Trugschluß) und die S durch die Sp (I-II-V-I), aber nicht die D durch die Dp ersetzt werden. ‚Dp‘ ist kein Analogon zu ‚Tp‘ und ‚Sp‘.“<sup>28</sup> Um gewaltsame Deutungen, z. B. bei analogen Kadenzbildungen in Dur und Moll, zu vermeiden, schlägt Lars Ulrich Abraham sogar einen

<sup>24</sup> ERNST KURTH, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*. Bern 1913, 104f.

<sup>25</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*. Mainz 1957.

<sup>26</sup> R. IMIG, op. cit., 40f.

<sup>27</sup> a. O. 39ff.

<sup>28</sup> C. DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, op. cit., 146.

Kompromiß zwischen Funktions- und Stufenbezeichnungen vor<sup>29</sup>. Auch die Prävalenz der IV. vor der II. Stufe, die als Subdominantstellvertreter nur deren Nebenform sein soll, läßt sich aus den Voraussetzungen der Funktionstheorie nicht ableiten, weil beide Stufen von der Tonika und Dominante in gleicher Weise durch funktionale Differenzen, nämlich durch Quint- und Sekundabstand getrennt sind, daher prinzipiell gleichen Rang beanspruchen. Daß beide dieselbe harmonische Funktion in der Kadenz ausüben, widerspricht dem nicht. Jean-Philippe Rameau betrachtet sogar „die IV. Stufe, sofern die V. folgte, als Scheinkonsonanz und legt ihr die II. als ‚eigentliches‘, wenn auch ‚verschwiegenes‘ Fundament zugrunde. Riemann reduziert die ‚Nebenharmonien‘ (II, III, VI) auf die ‚Hauptharmonien‘ (IV, V, I), Rameau die Sekundschritte des Fundaments auf die Quintschritte.“<sup>30</sup> Jedoch bedarf es nicht der vielfach spekulativ-musiktheoretischen Überlegungen, die Rameau zur Begründung der „Basse fondamentale“ führten,

<sup>29</sup> LARS ULRICH ABRAHAM, *Harmonielehre. Der homophone Satz* (= *Musik-Taschen-Bücher* 3). Köln 1965, 114: „Der Verzicht auf die Bezeichnungen *Tp* und *Sp* in *Dur* fällt um so leichter, als die Tonartenparallelität ja offensichtlich nicht das funktionell ausschlaggebende Moment ist, denn *Dp* ist nicht die Steigerung der *D*-Funktion wie *Tp* und *Sp* bei *T* und *S*. Zweckmäßig ist die — für *Dur* weniger differenzierte, aber stattdessen in *Dur* und *Moll* anwendbare — Bezeichnung aus der Stufentheorie: *II, III und VI*. Damit lautet die Reihe der Grunddreiklänge in *Dur* und *Moll* *T II III S D VI VII*, und den Akkord der *Sixte ajoutée* stellen wir nicht als erste Umkehrung des Dreiklangs der *II*. Stufe dar, sondern, der Wirklichkeit entsprechend und in Analogie zum kadenzierenden Quartsextakkord, als *S*  $\frac{6}{5}$ . Auch dem problematischen Dreiklang *III* wird diese ‚gemischte‘ Bezeichnungsweise gerecht, weil sie den funktionalen Ort des Klanges ganz offen läßt; das aber erweist sich für *Moll* beinahe als noch vorteilhafter als für *Dur*.“

<sup>30</sup> C. DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, op. cit., 28f. — J.-PH. RAMEAU verstand infolge seiner eigentümlichen Vermischung des Harmonie- und Dissonanzbegriffs im *Traité de l'Harmonie* (Paris 1722) unter „Dominante“ die Septakkorde sämtlicher Stufen und daher als „*Sons fondamentaux*“ auch die Stufen II, III und VI ebenso wie jene der I, IV und V. Erst „in späteren Traktaten tastete sich Rameau vom Substanzbegriff der Dominante zum Funktionsbegriff vor, indem er den Terminus einerseits auf die V. Stufe beschränkte und andererseits vom Septakkord auf den Dreiklang übertrug, also statt des Klanglichen das tonale Moment hervorkehrte“. CARL DAHLHAUS, *Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse. Bericht über den 1. Internationalen Kongreß für Musiktheorie Stuttgart 1971*. Stuttgart 1972, 161f. — Zu Rameaus Theorien vgl. MATTHEW SHIRLAW, *The Theory of Harmony*. London 1917, 63—285; repr. New York 1969. Ferner DAVID W. BEACH, *The Origins of harmonic Analysis. Journal of Music Theory* 18 (1974) 276ff.

um die Selbständigkeit der II. Stufe zu rechtfertigen. Für sie spricht die Musikpraxis selbst deutlich genug, wie folgendes Beispiel zeigt:

Aus: Brahms, *Violin-Sonate op. 108*

Bsp. 10

Die Klammer unter der Baßstimme deutet die von der I. Stufe ausgehende und in Terzschritten erzielte Horizontalisierung des Septakkords der II. Stufe an, der gerade dort als vertikales Ereignis eintritt, wo sich  $II^7$  zugleich aus der Folge der Baßtöne ergibt, um anschließend zur V. Stufe zu schreiten. Die  $II^7$  in diesem Fall als *Sp* einer ihr unmittelbar vorangegangenen, auf schwächerem Taktteil stehenden *S* zu deuten, müßte von der Stimmführung des Basses, der Horizontalisierung der  $II^7$  und dem anschließenden Quartschritt *E-A*, abstrahieren. Damit bliebe ein wesentlicher Vorgang, der diese Stelle charakterisiert, unberücksichtigt und die funktionelle Deutung ergäbe nur eine mehr oder weniger inhaltslose Formel, aus der die harmonische Fernbeziehung zwischen der I. und II. Stufe und das auf Quintverwandtschaft beruhende unmittelbare Verhältnis der II. zur V. verschwunden und damit ein Rückschluß auf die betreffende musikalische Gestalt unmöglich wäre<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Dasselbe Beispiel zitiert auch ERNST KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘*. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1923. Hildesheim 1975, 250, Nr. 149. Er schreibt dazu: „In diesem Hinzutreten von Unterterzen liegt eine primitive Kraft, oft aber auch eine schwere, verdüsternde, sogar mystische Wirkung; es ist, als ob die Klänge in ihrem Untergrund wanken würden und in ihre eigene Tiefe hinabsänken.“ — Und in einer Fußnote, 250f., dazu: „Solche Wirkungen können zeigen, daß auch die sog. Parallelstufen nicht, wie Riemann sie erklären will, in einer bloßen Umspielung, Nebentoneinstellung zur Quinte eines Akkordes beruhen, (wonach z. B. a-c-e in C-Dur nur Tonikaklang mit Ersatz der Quinte g durch die Sext a wäre, analog C II nur Subdominante mit Abänderung der Quinte c zu d, usw.). In solchem Akkordwechsel liegt nicht bloß Umspielung der Durstufe, sondern er ist Grundtonereignis.“ Die nahe Verwandtschaft von IV und II wird nicht geleugnet, aber „sie liegt eben in dem Terzenverhältnis der Grundtöne, und die Klangveränderung beruht in einer Grundton-, nicht in einer Quintveränderung“.

„Auch die Funktionstheorie ist . . ., um die Geschlossenheit des Akkordbestandes erklären zu können, gezwungen, die Skala vorauszusetzen.“<sup>32</sup> Die Kadenz I-IV-V-I reicht dazu nicht aus. Dieser innere Widerspruch der Funktionstheorie wird schon an Folgen, wie I-II-V-I oder I-III-V-I offenbar, die sich als konkrete tonale Vorstellungen unmittelbar aufdrängen, ohne daß ein Anlaß bestünde, die Akkorde der II. und III. Stufe als „Scheinkonsonanzen“ zu registrieren und sie damit ihres Grundtons zu berauben. Diese Gewalttätigkeit rächt sich an der analogen Deutung harmonischer Nah- und Fernbeziehungen. Nach Riemann behält nicht nur ein vorübergehend tonikalisiertes Akkord seine Stellung in der Haupttonart bei, sondern es ist „schließlich die wirkliche Modulation auch nur dem Harmonieschritte von der Tonika zu einem naheverwandten Akkorde zu vergleichen, d. h. die durch die Modulation erreichten Toniken müssen unter allen Umständen ähnlich aufgefaßt werden wie Harmonien innerhalb der Tonart, d. h. es kommen ihnen tonale Funktionen im weiteren Sinne zu“<sup>33</sup>. Aus solchen und ähnlichen Formulierungen schließt Seidel, daß Riemann hinsichtlich der „Beurteilung der harmonischen Großbeziehungen ganzer Sätze, ja ganzer Satzzyklen“ bereits „knapp dreißig Jahre, bevor H. Schenker seinen Stufenbegriff formulierte, zu einer Schichtenlehre der Harmonieschritte“ gelangte<sup>34</sup>. Auch Riemann sei von Anfang an daran gelegen gewesen, „jedes Werk als Ganzes zu begreifen“, so daß Riemann gleichsam als Vorläufer Schenkers erscheint<sup>35</sup>. Riemann habe schon „1877 den Schenkerschen Stufenbegriff in der Sache vorweggenommen“<sup>36</sup>. Jedoch steht dieser Annahme ein prinzipieller Unterschied zwischen der Schichtenlehre Schenkers und Riemanns Theorie harmonischer Großbeziehungen entgegen. Ohne einem späteren Vergleich von Analysen Riemanns und Schenkers vorzugreifen, sollte schon hier festgehalten werden, daß das ganzheitliche Moment Riemanns immer nur die Kadenz bildet, z. B., wenn die ersten neun Takte der *Introduzione* zum *Rondo* der *Klaviersonate C-Dur* (op. 53) von Ludwig van Beethoven „als eine einzige *Riesenkadenz* in *F-Dur* (Anfangs- und Schlußakkord ist  $f^+$ )“ gedeutet

<sup>32</sup> C. DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, op. cit., 146. — Vgl. dazu auch R. IMIG, op. cit., 42.

<sup>33</sup> HUGO RIEMANN, *Vereinfachte Harmonielehre*. London & New York 1893, 141; zitiert nach E. SEIDEL, op. cit., 88.

<sup>34</sup> E. SEIDEL, op. cit., 52.

<sup>35</sup> a. O. 88.

<sup>36</sup> a. O. 89.

werden<sup>37</sup>. Das Phänomen der Kadenz, gleich welchen Umfangs, ist jedoch von der Stimmführung unabhängig. „Eine Stufenfolge wie IV-V-I oder die Funktionsfolge wie S-D-T besagt nichts über die Stimmführung, die absurd sein kann, ohne die ‚harmonische Logik‘ aufzuheben.“<sup>38</sup> Schenkers Stufenbegriff hingegen läßt sich von der Stimmführung nicht trennen. Während Riemann Akkord um Akkord in Bezug auf eine durch die Kadenz festgelegte Tonika funktional deutet, so daß seine Analysen mit Funktionszeichen förmlich übersät sind, spricht Schenker vielmehr nur solchen Akkorden den Begriff *Stufe* zu, die eine übergreifende, an die Schichten des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes gebundene harmonische Funktion ausüben. Schon im Prinzip der Tonalität ist die Stimmführung mitverankert. Einerseits ergibt sich für Schenker die siebentönige Diatonik als geschlossenes System aus einer zur Skala gefügten Reihe von Quintschritten, andererseits wird deren Rangordnung durch den *Ursatz* als Inhalt des Hintergrundes bestimmt, dessen unterschiedlichen Gestalten die Horizontalisierung eines Dur- oder Molldreiklangs gemeinsam ist. „Die Oberstimme dieses Ursatzes, die die horizontale Aufrollung eines Klanges bringt, nenne ich *Urlinie*, die kontrapunktierende Unterstimme befaßt sich mit der Brechung dieses Klanges durch die Oberquint. — Als melodisches Nacheinander in bestimmten Sekundschritten bedeutet die *Urlinie* Bewegung, Spannung zu einem Ziele hin, und zuletzt auch die Erfüllung dieses Weges. Unser eigener Lebenstrieb ist es, den wir solcherart auch in die Bewegung des *Urlinie*-Zuges hineintragen, sie offenbart einen völligen Gleichgang mit unserem Seelenleben. Die Brechung der Unterstimme bedeutet ebenfalls Bewegung zu einem bestimmten Ziele hin und Erfüllung des Weges, den Weg zur Oberquint und zurück zum Grundton. — Das Leben der *Urlinie* und der *Baßbrechung* drückt sich aber nicht allein in der ersten horizontalen Folge und in der ersten Brechung aus, es breitet sich auch noch durch den *Mittelgrund*, durch die von mir *Stimmführungs*-, *Verwandlungsschichten*, *Prolongationen*, *Auswickelungen* u. ä. benannten Zustände aus

---

<sup>37</sup> HUGO RIEMANN, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*. 6. Aufl. Berlin o. J., 31; zitiert nach E. SEIDEL, op. cit., 89. — In dessen Artikel *Stufengang*. *Riemann Musiklexikon*. 12. Aufl. Sachteil. Mainz 1967, 917, wird dagegen die Differenz zwischen Riemann und Schenker richtig gesehen: „Im Unterschied zur *Funktionstheorie* H. Riemanns werden diese übergeordneten Quintbeziehungen [sc. in der Theorie Schenkers] nicht als übergeordnete Kadenzzusammenhänge verstanden.“

<sup>38</sup> C. DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, op. cit., 59.

bis hin zum Vordergrund.“<sup>39</sup> Die Horizontalisierung eines Dreiklangs mittels der *Urlinie* kann den gesamten Oktavraum umfassen, aber auch auf den Quint- oder unteren Terzraum beschränkt sein. Indem die durch Oktav, Quint und Terz fixierten Brechräume mit aus der Quintenprogression gewonnenen Durchgängen gefüllt werden, geraten die dadurch entstehenden Akkorde in Abhängigkeit von der Stimmführung. Von ihr läßt sich das ganzheitliche Moment in Schenkers Harmoniesystem nicht trennen. Daher verwahrt dieser sich gegen eine Identifizierung von *Ursatz* und *Kadenz*. Die *Ursatzformen* stehen in einem „vollen begrifflichen wie inhaltlichen Gegensatz zu den Kadenz der üblichen Harmonielehre“; sie dürfen mit ihnen nicht verwechselt werden, denn „im *Ursatz* hat die Oberstimme, die *Urlinie*, das Gewicht einer *Spenderin* aller Stimmführungsverwandlungen, was der Oberstimme in den Kadenz der Harmonielehre durchaus fehlt“<sup>40</sup>. Der Unterschied ganzheitlicher Auffassung zwischen Riemann und Schenker läßt sich daher kaum leugnen. Riemanns angebliche „*Schichtenlehre der Harmonieschritte*“ beläßt im unklaren, ob Akkorde mit denselben Funktionsbezeichnungen der gleichen Schicht oder verschiedenen Schichten angehören, während Schenkers *Stufe* die Schichten des Vorder-, Mittel- und Hintergrunds voraussetzt. Dadurch wird auch der Einheit von Melodie und Harmonie Rechnung getragen, die Seidel irrtümlich für Riemanns Theorie in Anspruch nehmen möchte, was bereits Imig zurückweist<sup>41</sup>.

Dahlhaus wendet gegen die herkömmliche Stufenbezeichnung ein, daß bereits „ein so einfacher Sachverhalt wie die ‚Verselbständigung‘ der Nebenstufen durch Zwischendominanten vor der Tonikaparallele und der Subdominantparallele“ unter ihren Voraussetzungen kaum verständlich sei. „Die Chiffren III<sup>#3</sup>-VI und VI<sup>#3</sup>-II sind inadäquat, weil sie den Zwischendominanten generell einen chromatischen akzidentiellen Charakter zuschreiben, den sie nur in seltenen Ausnahmefällen haben.“<sup>42</sup> Dieser Vorwurf betrifft Schenkers Konzept allerdings nicht. Ihm liegt eine

<sup>39</sup> HEINRICH SCHENKER, *Der Freie Satz* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 3). Wien 1935, 16f.

<sup>40</sup> a. O. 40. — In ähnlichem Sinn sagt O. Jonas: Die „*supreme unity which sustains the unity of the whole, represents, in its ‚Ursatz‘ form, the ‚Auskomponierung‘ of one single chord, the bearer of tonality. It is obvious that Schenker’s concept of tonality differs widely from the customary one.*“ HEINRICH SCHENKER, *Harmony*. Ed. and annotated by OSWALD JONAS. Chicago 1954, XXI.

<sup>41</sup> R. IMIG, op. cit., 42f.

<sup>42</sup> C. DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, op. cit., 214.

Quintenfolge von Durakkorden zugrunde. Erst die im Sinn der Diatonie erforderliche Anpassung an den durch die Akkorde der I., IV. und V. Stufe bereits vollständig gewordenen Tonvorrat (*C-Dur: f-a-c-e-g-h-d*) zwingt die entfernter liegenden Dreiklänge der Quintengeneration zu einer Preisgabe ihrer großen Terz, den am entferntesten liegenden Dreiklang *h-dis-fis* außerdem zur Erniedrigung der Quinte. Dadurch gewinnen sie — im Unterschied zu den drei Hauptdreiklängen, die als einzige ihre große Terz behalten, — einerseits ihren Charakter als Nebendreiklänge, andererseits bietet sich ihnen die Möglichkeit, ihre ursprüngliche Gestalt durch Tonikalisierung wieder zurückzugewinnen. Es setzt sich dann das Recht ihrer Grundtöne wieder voll durch<sup>43</sup>. Die Funktionstheorie kommt an solchen Stellen arg in die Klemme. Gerade infolge ihres Bemühens, Nah- und durch Modulation erzielte Fernbeziehungen funktionell ähnlich aufzufassen, muß sie auch die letzteren auf die Kadenz der Haupttonart beziehen, daher sogar die Grundtöne der vorübergehend tonartlich selbständig gewordenen Akkorde verleugnen und sich mit der Einführung von *Zwischendominanten* behelfen, die nur das hilflose Eingeständnis sind, auf die entfernteren Quintschritte nicht verzichten zu können. Die Vernachlässigung der Stimmführung des Basses rächt sich in der Analyse.

Vorher war die Rede von der herkömmlichen Stufenbezeichnung, an die Schenker zwar anschließt, sie aber durch die Bedeutung, die er dem Begriff *Stufe* verleiht, in neuem Sinn anwendet. Im Gegensatz zu Schenkers System setzen Stufenlehre und Funktionstheorie übereinstimmend voraus, daß sich der musikalische Verlauf als eine kadenziell verständliche Akkordfolge sinnvoll beschreiben und deuten läßt. Beide stützen sich im Grunde auf Rameau, dessen "*theories are based on the premise that harmony, as a science, is separable from counterpoint*"<sup>44</sup>. Die Funktionstheorie gewinnt zwar Nebenakkorde außer durch Klangsummierung auch durch Nebentoneinstellung, abstrahiert aber im übrigen von der Stimmführung, in der nur ein Element des Details erblickt wird. Jedoch schon als solches stellt sich die Frage, wie weit eine akkordische Deutung zulässig, bzw. wo sie als Überinterpretation und unnützer Ballast abzulehnen ist. R. Louis und L. Thuille versuchen,

<sup>43</sup> HEINRICH SCHENKER, *Harmonielehre* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 1). Stuttgart und Berlin 1906, 54ff. Über das Mollsystem, das Schenker als eine künstlich geschaffene Analogiebildung zum Durssystem versteht, ebenda, S. 59ff. — Vgl. auch OSWALD JONAS, *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*. Wien 1972, 18ff.

<sup>44</sup> D. W. BEACH, *The Origins of harmonic Analysis*, op. cit., 299.

diese Frage mit einer angenommenen Doppelbedeutung von Akkorden zu lösen. Als Schulbeispiel dient ihnen der Durchgangs-Quartsextakkord. Da er das Terzintervall, z. B. *c-e* bzw. *e''-c''* des *C*-Dur-Akkords in den Außenstimmen stufenweise ausfüllt, ist er primär stimmführungsmäßig bedingt und daher Durchgangsakkord, während „die Möglichkeit der Auffassung als Umkehrungsaccord in sekundärer Weise“ bestehen bleibt<sup>45</sup>. Von dieser Doppelbedeutung sind auch Akkorde betroffen, die sprungweise eingeführt oder verlassen werden. In den beiden folgenden Beispielen deuten die von Louis-Thuille eckig eingeklammerten Stufenbezeichnungen die sekundäre Bedeutung der eingeschlossenen Akkorde als Umkehrung an<sup>46</sup>.

C: I    [V]    [I]    a:I    [IV]    V

Bsp. 11

Im folgenden Beispiel wird dem Sextakkord der I. Stufe, auch sogar dem abspringenden, primär Durchgangscharakter zugebilligt:

a: II(IV)-    V    I    II(IV)    [I]    -    V    I

Bsp. 12

Dazu heißt es: „Folgt auf  $II^7$  (oder eine seiner Umkehrungen) der Sextaccord der Tonica, so wird in den allermeisten Fällen dieser Sextac-

<sup>45</sup> R. LOUIS—L. THUILLE, *Harmonielehre*, op. cit., 63f., Beispiel 52b.

<sup>46</sup> a. O. 65, Beispiel 54.



cord den Charakter einer Durchgangsbildung tragen.“<sup>47</sup> Eine solche Deutung begreift den Weg von II<sup>7</sup> zu V als eine die beiden eingeschlossenen Akkorde übergreifende Einheit, nicht als eine Folge von Akkorden, deren Zusammenhang sich allein aus ihrer Beziehung zu einer Tonika ergibt. Die Normalform des letzten Beispiels würde folgendermaßen lauten:

Bsp. 13

Die beiden Beispiele sind nicht grundsätzlich voneinander verschieden. Jenes von Louis-Thuille ist nur eine Variante, indem die Stimmen von Baß und Tenor zu Beginn des zweiten Taktes vertauscht werden. Das in der Unterstimme zu erwartende *d* wandert in den Tenor, während unterdessen stellvertretend für diesen Ton *f* erklingt, das eigentlich im Tenor zu erwarten gewesen wäre, ein Phänomen der Stimmführung, das Schenker unter dem Begriff *Stimmtausch* erfaßt. Die Akkorde mit der eingeklammerten Stufenbezeichnung I<sup>6</sup> im ersten Takt und die I im Schlußtakt gehören zwei verschiedenen Schichten an. Eine von der Stimmführung abstrahierende Stufen- oder Funktionsdeutung muß den Unterschied verleugnen, der zwischen den beiden satztechnischen Situationen besteht, in welcher derselbe Akkord — jedoch in unterschiedlicher Bedeutung — Verwendung findet. Schon an diesem Schulbeispiel lassen sich zwei Schichten unterscheiden, in der Terminologie Schenkers ein *Vordergrund* mit den Durchgangsakkorden und ein *Hintergrund* mit der Folge II<sup>7</sup>-V-I als Gerüstsatz, der den eingeschlossenen Akkorden ihren Durchgangscharakter verleiht. Sie erwachsen aus der Stimmführung.

Im folgenden Beispiel bestreiten Louis-Thuille geradezu die Möglichkeit einer sekundären Auffassung als Umkehrungsakkord, allerdings nur in Hinblick auf die widernatürliche Folge V-IV<sup>48</sup>:

<sup>47</sup> a. O. 129, Beispiel 132c.

<sup>48</sup> a. O. 64f., Beispiel 53b, c.



Zurückkommend auf die von Louis-Thuille geltend gemachte Doppelbedeutung von Akkorden, bleibt festzuhalten, daß es akkordische Gebilde gibt, deren Bedeutung sich nicht durch eine allenfalls mögliche Stufen- oder Funktionsbezeichnung, sondern erst aus der Erkenntnis einer schichtenmäßigen Struktur ergibt. An sich identische Akkorde können in Abhängigkeit von der Stimmführung verschiedenen Stellenwert im Satzverlauf einnehmen. Der Grad ihrer klanglichen Verfestigung wechselt je nach dem Zusammenhang, dem sie angehören. Die Stimmführung beschränkt sich nicht auf das Prinzip einer fehlerfreien Verbindung benachbarter Akkorde, sondern sie wird zugleich zum Korrelat einer durch Zielakkorde gegliederten musikalischen Bewegung, die sich — wie obige Beispiele zeigen — schon im kleinsten Rahmen erkennen läßt.

Wenn speziell der Funktionstheorie Riemanns der Vorwurf gemacht wurde, daß sie die Musik als Akkordlogik zu entsinnlichen suchte, so deshalb, weil sie dieses Phänomen weitgehend unbeachtet ließ. Bereits August Halm unterstrich seine Bedeutung für den musikalischen Sinnzusammenhang mit den Worten: „*Eine Urform, in der nicht schon Bewegung wäre, gibt es überall nicht.*“<sup>50</sup> An der Melodik läßt sich dieses Phänomen am deutlichsten demonstrieren, und nicht zufällig eröffnete E. Kurth, der Gedankengänge A. Halms aufnahm, sein Werk über *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* mit einem fast 100 Seiten umfassenden Abschnitt über *Grundlagen der Melodik*.

---

<sup>50</sup> A. HALM, *Harmonielehre*, op. cit., Einleitung.



## II. Kapitel

### „LINEARER“ KONTRAPUNKT UND HARMONIK IN DER MUSIKTHEORIE VON ERNST KURTH

Primär bezweckt Ernst Kurth keine Kritik der Funktionstheorie, sondern der bisherigen Theorie insgesamt, die sich ihm allzusehr auf die Darstellung der äußeren Erscheinungsform von Tönen, Klängen und deren Verbindungen beschränkte, obwohl es — wie er fordert — mehr darauf ankomme, „den Willen als die Ergebnisse der satztechnischen Formung zu sehen; an jeder historischen Betrachtung bleibt etwas Mechanisches, wenn sie nicht die Kräfte am Wirken erkennt, sondern nur die sichtbaren Formen, unter denen jene ihr Spiel treiben“<sup>1</sup>. Jene hintergründigen Bewegungszüge stellen sich ihm einerseits als kinetische Energie im melodischen Verlauf, andererseits als potentielle Energie der im Einzelton oder im Akkord wirkenden Spannung dar, wie sie sich z. B. in der Leittonspannung der Akkordterz offenbare. „Wie geschehene Bewegung das Ereignis der Melodie, so ist verhaltene Bewegungsspannung Inhalt der akkordlichen Bildungen.“<sup>2</sup> Beide Bewegungskräfte gründen unterhalb des tatsächlich Ertönenden: „Melodie ist strömende Kraft“<sup>3</sup>, und „Harmonien sind Reflexe aus dem Unbewußten“<sup>4</sup>. Vom Musikerlebnis ausgehend, soll ein neues Verständnis des Musikwerks erzielt werden. Beispielhaft für die melodischen und klanglichen Spannungsenergien zieht Kurth einerseits die instrumentale Polyphonie Johann Sebastian Bachs, andererseits die Harmonik der Romantik heran. Gegen Hugo Riemann wird geltend gemacht, daß die Entstehung melodischer Linienzüge nicht „auf ein Aneinanderfügen von harmonisch verstandenen Tönen zurückzuführen“ sei, sondern die „geschlossene Einheit einer ganzen Bewegungsphase ... Primärbedeutung gegenüber den einzelnen Tönen, welche sie auswirft“, beanspruche;

<sup>1</sup> ERNST KURTH, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. 5. Aufl. Bern 1956. Nachdruck Hildesheim—New York 1977, 119.

<sup>2</sup> DERS., *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘*. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1923. Hildesheim 1975, 9.

<sup>3</sup> E. KURTH, *Grundlagen*, op. cit., 10.

<sup>4</sup> DERS., *Romantische Harmonik*, op. cit., 1.

ebenso lägen „die schöpferischen Inhalte“ der Harmonik im „Werden der Formen“<sup>5</sup>. „Für sich betrachtet stellen die Harmonien leere Materie dar, und alle Gesetzmäßigkeiten, Formen und Formeln, wie sie die Organisierung vom Klangbild aufweist, streifen nur die erstarrende Oberfläche der Musik und gleiten von ihr ab, ohne zu ihrem Kern hineinzuleiten.“<sup>6</sup>

Es wäre ungerecht, Kurth wegen Verwendung aus der Physik entlehnter Begriffe den Vorwurf zu machen, daß er physikalistische Denkmodelle der Musik unterschiebe. Kurth selbst erblickt den Anteil der Physik, „deren Stellung zur Musiktheorie bisher gänzlich und verhängnisvoll mißverstanden wurde, . . . nur in gewissen organisierend eingreifenden Normen, und auch dies, wie gerade die romantische Harmonik zeigen kann, in sehr wechselndem, beschränkungsfähigem Maße“; vielmehr sei „die innere psychische Natur, die kraftbewegtem Gestaltungswillen in der Phantastik der Klangvorstellungen sinnlichen Ausdruck schafft“, Schöpfer der Harmonik<sup>7</sup>. Und ähnlich deutet Kurth die melodische Bewegungsenergie, die sich auf Bewegungsempfindungen gründet; diese „weisen auf tragende und erzeugende Urvorgänge des musikalischen Gestaltens, auf Energien, deren Charakter wir in psychischen Spannungszuständen, die nach Auslösung in Bewegung drängen, zu erkennen haben. Sie sind die psychische Urerregung alles Melodischen.“<sup>8</sup> An anderer Stelle beklagt Kurth als hemmendsten Rückstand der bisherigen Musiktheorie ihre fehlende psychologische Fundamentierung, die sein zentrales Anliegen bildet. „Kurth ist Musikpsychologe; ja, er gehört zu den wichtigsten Begründern der Musikpsychologie, die, im Gegensatz zur Tonpsychologie, Musik und Ton nicht als ‚Einbruch ins Innere‘, sondern als ‚Ausbruch aus dem Innern‘ [Kurth, Musikpsychologie, Berlin 1931, S. 3] betrachtet. Wie ein roter Faden durchzieht dieser Gedanke Kurths ganzes Werk.“<sup>9</sup>

<sup>5</sup> DERS., *Grundlagen*, op. cit., 442. — DERS., *Romantische Harmonik*, op. cit., 1, 6.

<sup>6</sup> DERS., *Romantische Harmonik*, op. cit., 1 f.

<sup>7</sup> a. O. 2.

<sup>8</sup> DERS., *Grundlagen*, op. cit., 3 f.

<sup>9</sup> KURT VON FISCHER, *In Memoriam Ernst Kurth*, in: *Der Musik-Almanach*. Hrsg. von VIKTOR SCHWARZ. München 1948, 235 f. — Ebenda heißt es weiter: „Primär ist immer die Ganzheit eines Motives, einer Melodie, eines Akkordes, ja eines ganzen Werkes; das Herauslösen der Einzeltöne aber ist erst nachträglicher Vorgang. In solcher Betrachtungsart der musikalischen Gestalt äußert sich Kurths enge Beziehung zur Gestaltpsychologie.“

Nicht zufällig folgt auf die *Grundlagen* und die *Romantische Harmonik* nach dem *Bruckner*-Buch seine *Musikpsychologie*, als deren Teilgebiet Kurth die Musiktheorie betrachtet, soweit er nicht beide Gebiete überhaupt identifizierte.

Aber schon frühzeitig machte sich bei aller Würdigung der Leistungen Kurths Kritik bemerkbar. Wenn er mit von Phantasie Reichum zeugender Beredsamkeit, die nicht zuletzt den seinerzeitigen großen Erfolg seiner Bücher bedingte, in zahllosen Abwandlungen auf die Spannungs- und Bewegungsenergien hinweist, die der Musik zugrunde liegen, wird damit eine in der damaligen Musiktheorie wenig beachtete, für die Stilpsychologie wichtige Komponente in den Vordergrund gestellt, zugleich aber eine andere, die als tonaler Logos eine tonliche Ausprägung überhaupt erst ermöglicht, unberücksichtigt gelassen. Um diesen bemühte sich einseitig Riemann, um jene ebenso einseitig Kurth. Die *Bewegungsphase* kann der tonlichen Bestimmtheit, die Riemann betont, nicht entraten. Sie ist ihr immanent. „*Der letzte Sinn der Musik, etwa einer Melodie, ist historisch nur faßbar als im immer werdenden Tönen waltender Logos, nicht als Spannung in oder zwischen den Tönen, wie der logische Sinn eines Satzes nicht in den einzelnen Worten liegt oder im Kontinuum der aneinandergereihten Worte, sondern im Ganzen zugleich; es ‚spannt‘ und entwickelt sich nichts Sinnvolles von Ton zu Ton oder von Wort zu Wort, bevor nicht der ‚Sinn‘ des unteilbar Ganzen da ist, der allein den eigentlich historischen Gegenstand ausmacht.*“<sup>10</sup> Das gilt für die Musik gleichermaßen wie für die Musiktheorie, deren Objekt, der tatsächlich erklingenden und notierbaren Musik, sonst jegliche Bestimmtheit fehlte. Es ist bemerkenswert, daß Kurths Ideen zwar von der Musikwissenschaft und -psychologie sowie speziell von seinem schweizerischen Schülerkreis (Kurt von Fischer, Willi Schuh, Rudolf von Tobel u. a.) aufgegriffen und weiterentwickelt worden sind, nicht aber von der Musiktheorie im engeren Sinn. Und es wäre für Kurth gewiß schmerzlich gewesen, wenn er hätte erfahren müssen, daß Paul Hindemith, dessen Kunstprinzip Kurths Theorien des *linearen Kontrapunkts* weitgehend entgegenzukommen schien, sich lobend über die von letzterem so sehr geschmähte Kontrapunktlehre von Johann Joseph Fux äußerte<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> HERBERT EIMERT, *Bekennnis und Methode. Zur gegenwärtigen Lage der Musikwissenschaft. ZfMw* 9 (1926/27) 100.

<sup>11</sup> PAUL HINDEMITH, *Unterweisung im Tonsatz 1: Theoretischer Teil*. Neue, erw. Ausg. Mainz 1940, 15ff. — Vgl. dazu auch JOHANN JOSEPH FUX, *Gradus ad Parnassum*. Vorgelegt von ALFRED MANN (=J. J. Fux, *Sämtliche*

Wenn vorhin die Einseitigkeit der Standpunkte Riemanns und Kurths erwähnt wurde, wäre zu fragen, ob nicht deren Überwindung durch eine Verbindung des tonal-logischen Prinzips mit dem erfüllten Bewegungsvorgang — so verschiedenartig sich dieser je nach Stil und Gattung auch äußerte — dem Bemühen der Musiktheorie um ein tieferes Verständnis von Musik entspricht. Heinrich Schenker wendet gegen Kurth ein, daß „*alles Leben Bewegung ist und alle Bewegung Leben, daß jede Kunst, Poesie, Malerei, Musik usw., jede Menschentätigkeit bis zum untergeordnetsten Handwerk hinab Bewegung ist*“; wozu diene es also, „*mit solchem Aufwand vor allem die Bewegung als die angeblich allein treibende Kraft der Musik festzustellen? Gilt es denn nicht vielmehr, die in allen menschlichen Tätigkeiten sich äußernden Bewegungen in ihrer Besonderheit, das heißt in ihrer bestimmten Auswirkung aufzuzeigen, wie sie jeder Stoff in anderer Weise fordert?*“<sup>12</sup> Auch in der Musik äußert sich Bewegung in verschiedener Weise. Kurth selbst macht auf die Gegensätze nachdrücklich aufmerksam, die in dieser Hinsicht zwischen der Polyphonie J. S. Bachs und dem klassischen Melodietypus bestehen, obwohl beide das Tonalitätsprinzip eint, das die Bewegung an die Zielstrebigkeit des harmonischen Ablaufs als *gerichteter Größe* bindet. Kurth operiert aus der Erkenntnis, daß die Polyphonie J. S. Bachs Linienzüge ausprägt, zwar mit der Stimmführung als Ausdruck von Bewegung, doch ohne deren Ausgangspunkt, deren Ziel und tonale Fundierung zu beachten. Letztere wird zwar nicht geleugnet, denn „*absolute, d. h. von harmonischem Einschlag freie Melodik ist für ein musikalisches Hören nicht denkbar*“, jedoch sei die Harmonik „*gegenüber den melodischen Zügen als das Sekundäre aufzufassen. Erst von dieser Einstellung gegenüber den über die Linienzüge übergreifenden Zusammenklangerscheinungen ist zur weiteren Forderung fortzuschreiten, daß diese auch zu möglichst vollen harmonischen Eigenwirkungen erstarken.*“<sup>13</sup> Jedoch läßt sich selbst aus Kurths eigenem System, das auch den Akkorden Bewegungstendenzen zuspricht, eine Rangordnung von Melodik als primärem, Harmonik als sekundärem Phänomen bei J. S. Bach nicht ableiten. Wenn Kurth sie dennoch behauptet, so nur deshalb, weil er dort, wo nicht die unhörbare Tiefenschicht, sondern die klingende Oberschicht von Musik zur Rede

Werke, Serie VII, 1). Kassel etc.—Graz 1967, XIX. — E. KURTH, *Grundlagen*, op. cit., 103 ff.

<sup>12</sup> HEINRICH SCHENKER, *Das Meisterwerk in der Musik*. 3 Teile in einem Band. Nachdruck Hildesheim—New York 1974, Teil 1, 95.

<sup>13</sup> E. KURTH, *Grundlagen*, op. cit., 17, 144.



steht, die Harmonik losgelöst von der Stimmführung allein unter dem Aspekt einer von Akkord zu Akkord fortschreitenden Bewegung sieht. Auf Grund der Tatsache, daß es „die verschiedensten Abstufungen klanglicher Verfestigung“ gibt<sup>14</sup>, unterscheidet er zwischen „Akkordzerlegung und linearer Entfaltung über akkordliche Konturen“<sup>15</sup>, ohne zu beachten, daß Akkordzerlegung kein Hindernis für lineare Entfaltung bildet, wie umgekehrt diese die Harmonik weder beeinträchtigen, noch als sekundäres Phänomen ausweisen oder in Frage stellen muß. Niemand wird die Akkordzerlegungen im *C*-Dur *Präludium* aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 846) von J. S. Bach leugnen. Ihren Sinn offenbart jedoch erst deren Einbettung in einen stimmführungsmäßig genau beschreibbaren Bewegungsvorgang, obschon alle Akkordfortschreitungen tonal erklärbar sind<sup>16</sup>. Durch eine fälschlich als Widerspruch zum Bewegungsprinzip aufgefaßte Akkordvorstellung erweist sich Kurth ungewollt und unbewußt als Opfer der traditionellen Harmonielehre, deren Überwindung eben wegen Vernachlässigung des Bewegungsprinzips sein Anliegen war. Es ist bezeichnend, daß er in den *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* die herkömmliche Stufenbezeichnung zwar nur vereinzelt, in der *Romantischen Harmonik* jedoch mehrfach anwendet, z. B. in folgendem Zitat aus Anton Bruckners Motette *Christus factus est* (III; WAB 11)<sup>17</sup>:

**Bruckner, aus der Motette „Christus“**  
(Moderato misterioso)

Sopran, Alt

fff der ja hö-her, hö-her

Tenor, Baß

d: I V IV III II n I VII I

Bsp. 1

<sup>14</sup> a. O. 444 mit Bezug auf polyphone Zweistimmigkeit.

<sup>15</sup> a. O. 499 mit Bezug auf J. S. Bachs Einstimmigkeit.

<sup>16</sup> Vgl. dazu die Analyse von HEINRICH SCHENKER, *Fünf Urfinie-Tafeln*. Wien 1932.

<sup>17</sup> E. KURTH, *Romantische Harmonik*, op. cit., 146, Nr. 61.

Obwohl die Sextakkorde in den ersten drei Takten Durchgangsakkorde darstellen, werden sie einzeln mit Stufenbezeichnungen versehen, so auch der auf dem zweiten Taktteil des dritten Takts eintretende Sextakkord *f-a-d* als I, der zufolge seiner stimmführungsbedingten Entstehung einer anderen Schicht angehört als der beginnende *d*-Moll-Akkord sowie der am Beispielende stehende *d*-Moll-Sextakkord. Von ersterem ausgehend, wird stufenweise abwärts der Raum einer Septime, gegliedert in die Schritte *d'-b-g-e*, durchmessen, so daß sich als Gerüst der zitierten Takte die Folge herauschält:



Bsp. 2

Mehrfach finden sich in Kurths *Romantischer Harmonik* Beispiele, die solche schon von Rudolf Louis-Ludwig Thuille, wenn auch nur im kleinsten Rahmen, festgestellten Bedeutungsunterschiede von an sich identischen Akkorden aufweisen. Kurth läßt solche Differenzen, die sich erst aus dem Verhältnis der Akkorde zur Stimmführung ergeben, unbeachtet, obwohl er — je nach den Umständen — jedem noch so einfachen Akkord die Möglichkeit zubilligt, ihn „als Spannungsbildung aufzufassen“<sup>18</sup>, ohne daraus die erforderlichen Konsequenzen zu ziehen. Er spricht auch von der „selbständigen, satztragenden Kraft des melodischen Elements, das von sich aus die Harmoniefolgen bestimmt“, und wirft der Harmonielehre vor, daß sie sich „nicht nur der Erkenntnis von den energetischen Grundvorgängen, sondern von jeher in starrer Weise der Erkenntnis von den melodischen Momenten verschloß, die in die Harmonik hineinwirken“<sup>19</sup>. Dennoch beachtet er in seinem Beispiel Nr. 44 (aus Robert Schumanns *Streichquartett in A-Dur* (op. 41, Nr. 3) den Linienzug im Baß — gegliedert in *dis-e* und *e-f-fis-gis-a-h* — nicht, der die betreffende Stelle als Horizontalisierung des *E*-Klangs ausweist. Wegen seiner im Grund vertikalen Betrachtungsweise, bei der Kurth in seinen harmonischen Analysen — trotz gegenteiliger Beteuerungen — verbleibt, bezeichnet er den Akkord im dritten der fünf letzten Takte des genannten Beispiels

<sup>18</sup> a. O. 211.

<sup>19</sup> a. O. 183.

*Più Adagio*

Bsp. 3

„als Undezimenakkord auf  $e'$ “<sup>20</sup>, obwohl der scheinbare  $D$ -Dur-Quartsextakkord nur ein Durchgangsgebilde zwischen zwei Positionen des  $E$ -Dur-Septimenakkords ist, nämlich die „None“, Durchgang zwischen  $e'$  und  $gis'$ , die „Undezime“ zwischen  $h'$  und  $gis'$ , bzw.  $gis'$  und  $h'$ . Schon Louis-Thuille hätten eine solche Position des Quartsextakkords kaum anders erklärt. In Kurths Beispiel Nr. 52 (Peter Cornelius, *Der Barbier von Bagdad*) bleibt der Quartzug des Basses  $c$ - $H$ - $A$ - $S$ - $G$  unberücksichtigt, so daß die Harmonien lediglich als unvermittelt, sich grell voneinander abhebend oder aufeinanderprallend, kommentiert werden<sup>21</sup>. Im Beispiel Nr. 41 (Richard Wagner, *Tristan und Isolde*; aus dem Ende des ersten Akts, *Brançäne*) wird der fallende Zug des Basses übersehen, wegen starren Festhaltens an einer Akkordeutung vielmehr bemerkt: „am meisten lenkt die Baßlinie ab“, obwohl gerade sie den Verlauf an dieser Stelle zur Einheit bindet<sup>22</sup>. Auch hinsichtlich der berühmten *Einleitung* zum *Streichquartett C-Dur* (KV 465) von Wolfgang Amadeus Mozart gelangt Kurth über eine Deutung der Harmonien als „Spannungsakkorde“ nicht hinaus, die gleichwohl mit Stufenbezeichnungen versehen werden<sup>23</sup>. Die angebliche Aufeinanderfolge einer  $V$ . und  $IV$ . Stufe, die kadenzwidrig wäre, bleibt unerklärt, der Quintzug der Ober- und der Sextzug der Unterstimme unerkannt<sup>24</sup>.

Kurths Verhältnis zum Akkord bleibt zwiespältig. Einerseits fordert er den hörmäßigen Nachvollzug von Linienzügen, ohne sich „bei jedem augenblicklichen Vertikalzusammenklang aufzuhalten“<sup>25</sup>, anderer-

<sup>20</sup> a. O. 120.

<sup>21</sup> a. O. 131.

<sup>22</sup> a. O. 117.

<sup>23</sup> a. O. 204f.

<sup>24</sup> HEINRICH SCHENKER, *Der Freie Satz* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 3). Wien 1935. *Figurentafeln*, Figur 99, 3.

<sup>25</sup> E. KURTH, *Grundlagen*, op. cit., 444.

seits ergibt sich ihm dort, wo Akkorde in einem tonal erklärbaren Zusammenhang stehen, die Linie doch wieder nur aus der Summierung der Stimmfortschreitungen von Akkord zu Akkord, ohne zu fragen, ob sich diese nicht ebenfalls einem übergeordneten Linienzug einfügen. Er unterscheidet aus solchem beschränkten Blickpunkt zwischen zwei Arten von Akkorden. Die einen stehen zueinander im Verhältnis logischer Klangbeziehungen. Sie können die Bewegungsenergie hemmen, insbesondere, wenn sie sich durch rhythmische Einschnitte zu Perioden, Sätzen oder Zweitaktgruppen zusammenschließen, obwohl zugegeben werden muß, daß das damit gemeinte Korrespondenzprinzip nicht erst in der Klassik, sondern schon bei J. S. Bach, vor allem in seinen *Suiten*, begegnet. Von der anderen Akkordart heißt es, daß sie sich hingegen allein der Stimmführung verdanke. Eine eindeutige Grenzziehung wird allerdings vermieden, sondern nur betont, daß es belanglos sei, „*wie weit sich, mehr oder minder gewaltsam*“, bei tonal sehr entfernten Klangfolgen „*tonale Zusammenhänge rekonstruieren ließen, was mit Umwegen und einiger Gewaltsamkeit letzten Endes immer und überall möglich ist*“<sup>26</sup>. Ähnlich äußert sich auch Diether de la Motte<sup>27</sup>, während Hermann Erpf oder Lars Ulrich Abraham, aber auch Arnold Schönberg vor einer akkordlogischen Überinterpretation nicht zurückschrecken, in welchem Bestreben sie die Entwicklung der Harmonik vor und nach 1900 allerdings bestärken mochte. Die Möglichkeit aber, daß auch tonal erklärbare Akkorde sich der Stimmführung verdanken, wird von Kurth nicht erwogen, obwohl seiner eigenen Meinung nach schon deren Terzen als Leittöne, nicht erst hoch- oder tiefalterierte Spannungsakkorde, Bewegung erzeugen oder fördern können.

Bereits Einstimmigkeit kann Polyphonie ausprägen, die sich in mit- oder gegeneinander geführten Linienzügen kundgibt. Sie gründen sich auf teils reale, teils latente Sekundschrötte. Latent sind sie dann, wenn sie durch andere Töne, die Bestandteil anderer Linienzüge sein können, unterbrochen werden, ohne daß dadurch ihre Beziehung zueinander eine Störung erleidet. Im Gegenteil trägt eben die Unterbrechung maßgeblich zu jener Spannungsenergie bei, auf die Kurth hin-

<sup>26</sup> DERS., *Romantische Harmonik*, op. cit., 286.

<sup>27</sup> DIETHER DE LA MOTTE, *Harmonielehre*. Kassel etc. 1976, 155ff.: „*In der bewältigten Aufgabe der Funktionsbezeichnung lauert die Gefahr der Verharmlosung aufregender Ereignisse*“ oder „*Komplette Funktionsbezeichnung für einen ganzen Satz ist Stumpfsinn und trotz allen Fleißes Faulheit des Denkens*“. Falls man nicht geneigt sein sollte, Denken mit Hören schlankwegs zu identifizieren, darf die Frage angeschlossen werden „*nicht auch Faulheit des Hörens?*“.

zielt. Die Möglichkeit, daß J. S. Bachs Einstimmigkeit als „*Technik der ausgeprägtesten Linienstruktur*“<sup>28</sup> in mehreren Stimmbahnen verläuft, gründet auf einem im 17. Jahrhundert entstandenen neuen Verhältnis zwischen der horizontalen und vertikalen Dimension. Letztere verschafft sich nicht nur passiv Geltung mit der Forderung nach konsonanter Vereinigung der melodischen Linienzüge auf den betonten Taktzeiten, welchem Prinzip die Synkopen-Dissonanz nur scheinbar widerspricht, sondern sie tritt aktiv in Erscheinung, indem sich sämtliche Stimmen eines akkordischen Fundaments als Stütze bedienen und dadurch zu einer vordem unbekanntenen Freiheit melodischer Bewegung gelangen können. Sie resultiert aus der klangräumlichen Bindung und Brechung der Stimmen, die bereits Christoph Bernhard, dessen musiktheoretische Schriften Kurth noch unbekannt geblieben sind, als Ursache für neuartige satztechnische Erscheinungen des *stylus luxurians*, des modernen Stils seiner Zeit, geltend machte. Chr. Bernhard demonstriert sie mittels des *Figurenbegriffs* unter Anwendung einer von ihm nach bisheriger Kenntnis erstmals zur Anwendung gebrachten Reduktionstechnik an einer größeren Anzahl von Beispielen. Sie lassen Berührungspunkte mit Kurths Gedankengängen erkennen. Es erscheint daher sinnvoll, in solchem Zusammenhang auf einige Figurenbegriffe Bernhards und deren Erklärung näher einzugehen.

Besonders lehrreich ist das 41. Kapitel von Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*, das von der *Heterolepsis*, nämlich der „*Ergreifung einer anderen Stimme*“, handelt<sup>29</sup>. Die erste Art ergibt sich, „*wenn ich nach einer Consonantz in eine Dissonantz springe oder gehe, so von einer andern Stimme in transitu könnte gemacht werden*“<sup>30</sup>. Zur Erläuterung des gemeinten Sachverhaltes dienen mehrere Notenbei-

<sup>28</sup> E. KURTH, *Grundlagen*, op. cit., 146.

<sup>29</sup> *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Eingeleitet und hrsg. von JOSEPH MÜLLER-BLATTAU. 2. Aufl. Kassel etc. 1963, 87. — Vgl. dazu meinen Aufsatz *Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre von Heinrich Schütz in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, in: H. FEDERHOFER, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*. Graz—Innsbruck—Wien 1950, 61—77. Daß in Wahrheit nicht von einer Kompositionslehre H. Schützens, die es nicht gibt, sondern von einer Kompositionslehre Chr. Bernhards gesprochen werden sollte, begründete ich ausführlich in meinem Aufsatz *Marco Scacchis 'Cribrum musicum' (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*. *Festschrift Hans Engel zum siebenzigsten Geburtstag*. Kassel etc. 1964, 76—90.

<sup>30</sup> *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*, op. cit., 87.

spiele, an erster Stelle das „*Exemplum Heterolepseos Secundae in Transitu*“<sup>31</sup>.

*Die andern Stimmen  
stünden also:*

Bsp. 4

Die Fundierung durch einen Generalbaß erlaubt es der Oberstimme, nicht nur in eine andere Stimmbahn zu springen, sondern zugleich auch eine Dissonanz im Sprung zu erreichen. Die Rechtfertigung für diese im *stylus antiquus* unbekannte Freiheit erblickt Bernhard in der latent wirksam gebliebenen stufenweisen Fortschreitung von dem zwar nicht angetönten, aber durch die akkordische Grundlage mitintendierten Ton *a'*, so daß sich *h'* als eine im *stylus antiquus* beheimatete Durchgangsnote im sekundweisen Fortschreiten zu *c''* erweist. Als zweite Art der *Heterolepsis* führt Bernhard eine der zeitgenössischen Literatur entnommene Stelle an, wo „*bey einer syncopirten untern Stimme, die obere in einer Quarta begriffen nicht eine Secunde steigt, sondern eine Tertia fällt*“<sup>32</sup>.

*solte also seyn.*

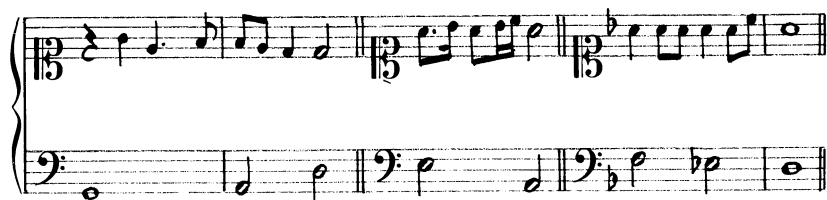
Bsp. 5

<sup>31</sup> a. O.

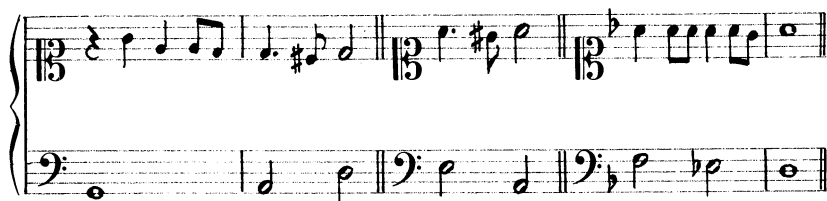
<sup>32</sup> a. O. 88.

Hier wird die in der Unterstimme liegende Dissonanz auf gutem Taktteil zwar in hergebrachter Weise vorbereitet und stufenweise aufgelöst, jedoch springt die Oberstimme vom Leitton *ais'* ab. Diese satztechnische Freiheit begründet Bernhard mit der generalmaßmäßigen Fundierung, die er mit „*solte also seyn*“ andeutet. Auch hier bleibt der Sekundschrift — in diesem Fall *ais'-h'* — latent wirksam, denn der Reiz des Sprunges in eine andere Stimmbahn, die zur vollständigen Aufrollung des Septakkordes *e''-cis''-ais'-fis'* in der Oberstimme führt, ergibt sich aus der als Abstand von der Urform gemessenen Abweichung. Bernhard weist mit diesen Beispielen als erster Theoretiker überhaupt sowohl die Wirksamkeit latenter Stimmfortschreitung als auch real nicht erklingender Töne für das Verständnis eines vom Generalmaß getragenen musikalischen Verlaufs nach.

Nicht minder aufschlußreich sind in dieser Hinsicht die von Bernhard als *Ellipsis* bezeichneten Figuren. *Ellipsis* ist die „*Auslassung der sonst erfordernten Consonantz*“<sup>33</sup>. So fehlen in den folgenden Figuren die Auflösungstöne der Dissonanz *d'* bzw. *a'*.



*Solte also stehen:*



Bsp. 6

Sollen beide Figuren richtig, d. h. als Abweichung von der Norm gehört werden, darf die Bezugnahme auf die Grundform, die Bernhard mit der

<sup>33</sup> a. O. 84.

Überschrift „*Sollte also stehen*“ beifügt, nicht fehlen. Sie enthält die erforderlichen Auflösungsstöne. Der Sinn der *Ellipsis* besteht darin, daß sie erwartete Töne verschweigt, die in der musikalischen Vorstellung mitschwingen. Wer dieses Verschweigen innerlich nicht mitvollzieht, hat die Figur falsch verstanden.

Neben dem Anspringen und der stellvertretenden Auflösung von Dissonanzen, der unregelmäßigen Fortführung von Leittönen und der Stellvertretung von Tönen durch andere Töne desselben Akkordes ermöglicht die Kraft der vertikalen Dimension nunmehr auch die rhythmische Verschiebung von Tönen, die eigentlich gleichzeitig eintreten sollten, ohne daß dadurch der gemeinte Sinn gefährdet wird, wie das folgende Beispiel Bernhards, nämlich die *Ellipsis aus dem Transitu*, beweist. Sie ist eine „*Verschweigung der Consonantz so in Transitu für der Dissonantz sonst erfordert wird*“<sup>34</sup>:

*Sollte also stehen:*

Bsp. 7

Durch die Rückung entsteht eine frei eintretende Dissonanz. Aber die Grundform, auf die Bernhard diese Figur sinngemäß bezieht, weiß von einer Dissonanz nichts. Der latent zugrunde liegende Dezimensatz weist die rhythmische Verschiebung als Prolongierung der Grundform aus. Ferner macht das Beispiel klar, daß Töne sowohl nach vor-, als auch nach rückwärts bezogen werden müssen, um das gleichzeitig Erklingende, das nicht immer ein in sich verständliches vertikales Ereignis darstellt, zu begreifen. Erst der Gestaltzusammenhang vermag den satztechnischen Sinn bloßzulegen und die Undezime *c-f'* als nicht zusammengehörend zu erweisen. Ein analoger Fall liegt auch in folgenden Beispielen der *Variatio*<sup>35</sup> vor, die durch Auszierung eines Sprungs mit Durchgangs- und Nebennoten entsteht:

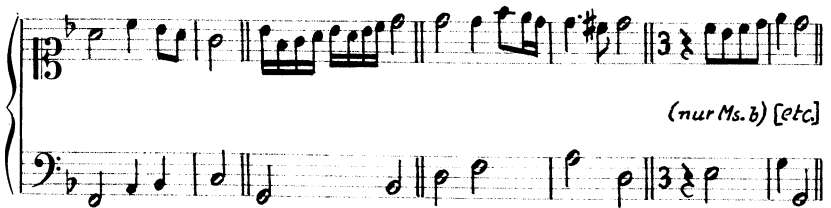
<sup>34</sup> a. O. 84f.

<sup>35</sup> a. O. 75.





*Natürlich:*



Bsp. 8

Die als „*Natürlich*“ bezeichnete Grundform, auf die Bernhard die Figuren der *Variatio* zurückführt, kennt weder ein dissonantes Zusammentreffen der Töne  $G-a'$  bzw.  $A-b'$  in den beiden ersten Beispielen noch im vierten die Quintparallelen  $\begin{matrix} h'-c'' \\ e \quad f \end{matrix}$ , die einer späteren Schicht angehören. Die Grundform bleibt von beiden vordergründigen satztechnischen Erscheinungen unberührt, was diese erst rechtfertigt. Auch hier bildet die Bezugnahme auf die Grundform eine unerläßliche Voraussetzung für das richtige Verständnis.

Bernhards Reduktionstechnik dient der Klarstellung von satztechnischen Sachverhalten, die sich aus der klangräumlichen Brechung der Stimmführung ergeben. Der hörmäßige Vollzug begnügt sich nicht mit dem unterschiedslosen Abhören der real erklingenden Töne, sondern ordnet sie in Hinblick auf ihre oben angedeutete hintergründige

Bindung, die sich auch latenter Tonvorstellungen und -beziehungen bedient, in eine Zeitgestalt von tonlich-logischer Bedeutung ein. Bernhard führt zwar nicht den *Schichtenbegriff* in die Musiktheorie ein, deutet ihn aber durch das Ergebnis, das er mittels der *Reduktionstechnik* erzielt, bereits an.

Auch Kurth erkennt — unabhängig von Bernhard und von einem anderen musiktheoretischen Bemühen geleitet —, daß hinter der vordergründigen Erscheinungsform ein latentes Gerüst von Tonbeziehungen wirksam sein kann, das sich schon in der „*Polyphonie der einstimmigen Linie*“ äußert: „*in Bachs Linien ist eine Technik herausgebildet, nach welcher in der einstimmigen Linienentwicklung eine Mehrstimmigkeit latent liegt und welche das Erfassen und Ergänzen von reicherer und vielfältigerer musikalischer Verarbeitung im Hören anregt, als sie in der einen Stimme zu wirklichem Erklängen gelangt*“<sup>36</sup>. Oder „*Bachs einstimmige Linie ist schon aus einem latenten Polyphoniegefühl komponiert und stellt nichts anderes als eine konzentrierte Mehrstimmigkeit dar*“<sup>37</sup>. In der melodischen Linie dehnen „*vorspringende Punkte, die unter sich Zusammenhängen angehören, die Einheitsempfindung über größere Strecken und erhöhen auf diese Weise die Spannkraft der ganzen Linie noch bedeutend*“<sup>38</sup>. Verzögerte Auflösungen von Dissonanzen können dazu beitragen: „*Dadurch, daß sich diese im akkordlichen Sinn dissonant verstandenen Töne im musikalischen Hören noch über die ihnen zunächst folgenden Teile der Linie erhalten, heben sie sich vom linearen Zusammenhang ab und bilden für sich erst einen gesonderten Zusammenhang mit dem Ton, der ihre Auflösung bringt; diese unaufgelösten Töne hängen solange, bis wir ihre Weiterführung hören.*“<sup>39</sup> Doch nicht nur in fallenden oder steigenden Linienzügen, auch in der „*Andeutung von Harmonie-Baßstimmen*“, die in die Einstimmigkeit eingewoben sind, äußert sich latente Mehrstimmigkeit, während „*Scheinstimmen über akkordliche Umrisse*“ harmonische Füllung bewirken können<sup>40</sup>. Mehrfach verdeutlicht Kurth durch Kreuze oder Sternchen in seinen Beispielen das hintergründige Gerüst, das sich in der Einstimmigkeit J. S. Bachs offenbart.

Jedoch kann nicht übersehen werden, daß Kurths Bemühen, sich der latenten Mehrstimmigkeit analytisch zu versichern, vage und

<sup>36</sup> E. KURTH, *Grundlagen*, op. cit., 263.

<sup>37</sup> a. O. 306.

<sup>38</sup> a. O. 272f.

<sup>39</sup> a. O. 269.

<sup>40</sup> a. O. 289, 286.

unsystematisch bleibt wie sein Begriff von der melodischen Linie insgesamt. So wird z. B. in J. S. Bachs *Präludium* der *Suite für Violoncello* (G-Dur; BWV 1007), Takte 28—31, „eine zusammenhängende, absteigende Linie zwischen den höchsten Punkten der Linienphasen (*d-c-h-a-g-fis*)“<sup>41</sup> festgestellt, ohne zu fragen, woher *d* kommt und wohin *fis* geht. Kurth bietet Ausschnitte, in denen Scheinstimmen wirksam werden, ohne über deren Herkunft und weiteren Verlauf sich Rechenschaft abzulegen. Z. B. setzt Kurths Notenbeispiel Nr. 87 — aus Bachs *Präludium* der *Suite für Violoncello* (C-Dur; BWV 1009) — mit einem *d*-Klang (Takt 44) ein<sup>42</sup>, der sich als stimmführungsmäßig bedingter Hilfsklang inmitten eines von *C* (Takt 37) über *D* (Takt 39), *E* (Takt 41), *F* (Takt 43) bis *G* (Takt 45) reichenden Quintzugs im Baß zwischen den Positionen *F* (Takt 43) und *G* (Takt 45) entpuppt.

Die Frage nach dem Ursprung von Scheinstimmen, nach deren Anfang und Ende, wird zwar angeschnitten, jedoch in ihrem Verhältnis zur Einstimmigkeit nicht konsequent durchdacht, obwohl die Wirksamkeit real nicht erklingender Töne im Hörakt zu Recht mit in Betracht gezogen wird.

Kurth löst das hintergründige Gerüst ebenso wieder in reale Einstimmigkeit auf, aus der er es entwickelt, worin ihn seine aus Abscheu vor der schulmäßigen Harmonielehre genährte Furcht vor einem Übergewicht der vertikalen über die horizontale Dimension bestärken mochte, ohne doch sagen zu können, worin die unangezweifelte Bindung jener Einstimmigkeit, die seiner Meinung nach keine latente Mehrstimmigkeit erkennen läßt, an die Harmonik beschaffen sei. So scheint es für ihn nur einen Sonderfall darzustellen, wenn „das Fugenthema selbst Mehrstimmigkeits-Wirkungen birgt“, wie jenes der *Fuga* aus J. S. Bachs *Toccata e-Moll* (BWV 914)<sup>43</sup>. Dagegen wird das Thema der *Fuge H-Dur* aus dem *Wohltemperierten Klavier*, Teil II (BWV 892) als „eines der großartigsten Beispiele von künstlerischer Wirkungskraft, die aus dem Leitton gewonnen wird“, so gedeutet: „Der Formsinn dieses Themas liegt in seiner steil und jäh aufwärts gerichteten Bewegungsenergie; sie liegt schon der ersten (mit *e* abschließenden) Linienphase, die mit dem Ton *gis* gipfelt, zugrunde, einer Motivbildung, die sich im Bewegungszug eines hochstrebenden Bogens erspannt; die gleiche motivische Bildung wiederholt sich, in neu ausholendem An-

<sup>41</sup> a. O. 273, Beispiel Nr. 106.

<sup>42</sup> a. O. 265.

<sup>43</sup> a. O. 311, Beispiel Nr. 177.

*schwung, mit den nächsten beiden Takten, bis zum Oktavton des Anfangs, h, aufwärts treibend: die in zweimaligem Anschwung zu diesem Gipfelton hinandringende Energie des ganzen thematischen Bewegungszuges erhält hierbei mit der Kulmination der Gesamtsteigerung in dem (über einen Halbtakt gedehnten) Leittonzustand des Tones ‚ais‘ eine solche Konzentration der melodischen Intensität und Verschärfung der aufwärts gerichteten Bewegungsspannung, daß die steile Einmündung in den Höhepunkt des Themas wie eine leuchtende Spitze herauszublitzen scheint.“<sup>44</sup>*

Eine solche Deutung begnügt sich — abgesehen von der hermeneutischen Abschweifung am Ende des Zitats — mit der Feststellung des dem Thema zugrunde liegenden energetischen Vorgangs und einer äußerlichen Beschreibung der Melodiekurve, ohne den tonalen Zusammenhang und die latente Mehrstimmigkeit, die auch hier besteht, zu berücksichtigen. Vielfach beläßt es Kurth bei einem Aufweis des innerlich bewegungsmäßigen Erlebnisses, ohne dieses in seiner vollen, Gestalt gewordenen Erscheinung zu begreifen. So auch hier. Denn die Feststellung des motivischen Parallelismus und der räumlichen Begrenzung durch die Oktav *H-h* läßt den melodischen Vorgang in seiner tonlich-einmaligen Besonderheit weitgehend unbestimmt. H. Schenker stellt Kurths Deutung seine eigene Analyse gegenüber<sup>45</sup>.

The image displays three analytical perspectives (a, b, and c) on a musical staff in bass clef, G major (one sharp). The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Part (a) shows a 2/4 time signature with a 5/8 measure. Part (b) shows a 5/8 measure with a 1-9 interval. Part (c) shows a 5/8 measure with a 5-6 interval. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and interval markings.

Bsp. 9

<sup>44</sup> a. O. 45, Beispiel Nr. 7.

<sup>45</sup> H. SCHENKER, *Das Meisterwerk in der Musik* 1, op. cit., 96f.

Auch dieses Thema übt eine *Mehrstimmigkeits-Wirkung* und prägt — trotz seiner Kürze — Linienzüge aus. In den ersten beiden Takten bleiben die Bedeutung von *H-dis-gis-e* und die Tonalität noch in Schweben: sie offenbart sich erst in den beiden folgenden Takten und weist den ersten Takt als I. Stufe von *H-Dur* aus. Der melodische Parallelismus *H-gis, cis-ais*, den die folgende, von Kurth nicht erwähnte stufenweise ausgefüllte Sext *dis-h* in Umkehrung fortsetzt, läßt latente Tonfolgen entstehen: in der Unterstimme die Folge *H-cis-dis*, in der Mittelstimme *dis-e-fis*. Wenn in der Oberstimme im zweiten Takt *gis* als melodischer Spitzenton erscheint, der im dritten Takt zu *ais* und im vierten zu *h* weiterschreitet, so ist als ihr Anfang *fis* zu verstehen, welcher Ton zwar nicht angetönt wird, aber in der Takt 1 zugrunde liegenden Harmonie der I. Stufe von *H-Dur* mitenthalten ist. Dessen Wirksamkeit — aber Nichterklingen — ruft die besondere Spannung hervor, die beim Antönen des *gis, ais* und *h* lebendig wird. Indem *gis* nach vorwärts in Beziehung zum Leitton *ais* und zum melodischen Zielpunkt *h* gesetzt wird, erscheint *fis* auch horizontal als Ausgangspunkt einer Linie verständlich, die in stufenweisem Anstieg den Quartraum *fis-h* des *H-Klangs* durchmißt.

Schenker gibt dem bereits von Kurth verwendeten Begriff *Zug* einen konkreten Inhalt, wenn er von einem Quartzug *fis-h* der latenten Oberstimme spricht, zu dem der Terzzug *H-dis* der Unterstimme kontrapunktiert. Anfangs- und Zielakkord sind miteinander identisch. Dem Thema liegt dessen Übergang aus der Grundstellung in die erste Umkehrung zugrunde. Die zielgerichtete, stimmführungsmäßig eindeutige Bewegung ist als ganzheitlicher Vorgang an die Horizontalisierung dieses Klanges gebunden. Wer sich damit begnügen wollte, diese als Kadenz in *H-Dur* I-VI<sup>6</sup>-II-VII<sup>6</sup> (V<sup>7</sup>)-I bzw. funktionsharmonisch als T-Tp-Sp-D-T in *H-Dur* zu begreifen, würde nur einen Kurths Deutung entgegengesetzten Standpunkt einnehmen, aber nicht minder einseitig verfahren, nämlich von der Stimmführung abstrahieren. Ihr teils realer, teils latenter Verlauf nimmt den zwischen (identischem) Anfangs- und Zielklang eingeschlossenen horizontalisierten Akkorden — trotz ihres kadenziellen Charakters, der gar nicht geleugnet zu werden braucht — das Gewicht von Stufen, das hier allein dem *H-Dur-Dreiklang* zukommt.

Mehrfach entstehen dort, wo Kurth sich nicht mit dem Aufweis der psychischen Fundierung und einer psychologischen Erklärung musikalischer Abläufe begnügt, sondern die Stimmführung dingfest zu machen versucht, Fehldeutungen. So wird in den Takten 28—29 aus J. S. Bachs

*Menuet* (G-Dur; BWV 843) eine scheinbare harmonische Unregelmäßigkeit erblickt:

*Menuet für Klavier in G-Dur:*



Bsp. 10

„Nach harmonischer Gesetzmäßigkeit müßte ein Ton wie das mit × bezeichnete *d* als Durchgang oder Nebennote behandelt und sekundweise weitergeführt werden, zumal über einem so ausgeprägt in Harmonietönen gehaltenen *Baß*. Das Verfolgen des von Grund auf linear angelegten Satzes ist aber so stark auf die melodischen Züge gerichtet, daß der Ton *d* frei von dem Harmonieton *c* abspringend in seine melodische Weiterführung geleitet werden kann, besonders da hier auch die Weiterführung der *Baßlinie* durch einen diatonischen Schritt das Verfolgen des Satzes in linearem Sinne fördert.“<sup>46</sup> Oswald Jonas nimmt auf dieses Beispiel Bezug und weist dessen Gerüst als einen Außenstimmensatz nach, der eine Analogie zur zweiten Gattung des von Kurth verpönten *strengen* Satzes bildet, indem — hier wie dort — das Gesetz der Konsonanz eine Prolongation durch einen Durchgang erfährt:



Bsp. 11

„Ob wir diese prolongierte Erscheinung auf die einfachste zweistimmige Grundform zurückführen (a) oder auf die drei- oder gar vierstimmige (b, c), die die erfolgte Auskomponierung am deutlichsten macht, eines

<sup>46</sup> E. KURTH, *Grundlagen*, op. cit., 513, Beispiel Nr. 452.

bleibt gleich: das *c* im Baß als Durchgang, sei er konsonant (*a*) oder dissonant (*b, c*).“<sup>47</sup> Die Deutung Kurths, der irrtümlich die letzte Achtelnote *d* in der Oberstimme (Takt 1) als Durchgang oder Nebennote und die Durchgangsnote *c* in der Unterstimme als Harmonieton betrachtet, ist daher abzulehnen. Jonas fährt fort: „Kurth hört also nicht, daß die Oberstimme eine Auskomponierung der Quinte *a-d* ist, innerhalb derer doch das vorletzte Achtel *e* eine Durchgangsnote darstellt, die aus rein rhythmischen Gründen mit der eigentlichen Durchgangsnote des Basses *c* eben zufällig konsonant zusammenfällt. Es könnte ja auch so heißen“:



Bsp. 12

Gleichviel, ob die Reduktion auf die zwei-, drei- oder vierstimmige Grundform erfolgt, bleibt *c* im Baß Durchgang. „Kurth kommt mit der Regel ‚Note gegen Note‘, hört daher fälschlich *c* und *e* wirklich zusammen und bemerkt nun, daß Bach in seiner ‚Kühnheit‘ sich nicht an solch lächerliche Regel hält! Kurth selbst bleibt eben bei der ‚ersten Gattung‘ stehen und kann so leicht die Lehrmethode des Kontrapunktes für ‚methodischen Wust‘ und ‚gehaltlosen Schematismus‘ erklären.“<sup>48</sup>

Als weiteres Beispiel ungenauer Analyse sei Nr. 113 (J. S. Bach, Schlußakte des ersten Teils der *Courante* aus der *Suite für Violoncello D-Dur*; BWV 1012) des *linearen Kontrapunkts* angeführt:

<sup>47</sup> OSWALD JONAS, *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*. Wien 1972, 46.

<sup>48</sup> a. O. 47. — Über die Brüchigkeit theoretischer Voraussetzungen Kurths vgl. auch O. JONAS, op. cit., 93. — Ferner H. SCHENKER, *Das Meisterwerk in der Musik* 1, op. cit., 93—98. — CARL DAHLHAUS, *Bach und der ‚lineare Kontrapunkt‘*. *Bach-Jahrbuch* 49 (1962) 58ff. — LARS ULRICH ABRAHAM — CARL DAHLHAUS, *Melodielehre* (= *Musik-Taschen-Bücher* 13). Köln 1972, 31—35. — FRIEDRICH NEUMANN, *Das Verhältnis von Melodie und Harmonie im dur-molltonalen Tonsatz, insbesondere bei J. S. Bach*. *Mf* 16 (1963) 30f. Dort wird auch kritisch auf Kurths Deutung von Bachs Thema der *Fuge H-Dur*, aus dem *Wohltemperierten Klavier*, Teil 2, Bezug genommen und festgestellt, daß alle melodische Energetik „ein vager Begriff“ bleibe, „wenn sie nicht mit der harmonischen Natur der Intervalle in Verbindung gebracht werden kann“.

*Suite für Cello in D-Dur, Courante:*

Bsp. 13

Dazu lautet der Kommentar: „Ansteigende, langatmige Linie: *e-fis-gis-a-h-cis-d-e-fis-g-h*; nach dem Gipfelton *h* rapid abwärtsstürzende Bewegung.“<sup>49</sup> Wohin *h'* im drittvorletzten Takt verschwindet, bleibt ebenso unklar wie der merkwürdige Terzsprung *g'-h'* unerklärt, der die mit Kreuzen bezeichnete, ansonsten stufenweise verlaufende Linie beschließen soll. Wäre *g'* in Takt 4 tatsächlich Kernton, als den ihn Kurth bezeichnet, bliebe der Querstand zu *gis'* in Takt 5 fragwürdig, bzw. es müßte erklärt werden, weshalb Bach *g'* nicht chromatisch zu *gis'* weiterführte, anstatt von *g'* nach *h'* zu springen. Aber verläuft die ansteigende Linie überhaupt in der von Kurth angedeuteten Art und Weise? Eben nicht. Die jeweiligen Spitzentöne sind nicht gleichartig, weshalb sie sich nicht zu obigem Linienzug zusammenschließen. Ihre Verschiedenartigkeit gewinnen sie aus der zugrunde liegenden Harmonik. Zu ihr liefert Takt 4 den Schlüssel. Es dürfte einleuchten, daß das letzte Viertel dieses Takts als IV. Stufe in *A-Dur* zu hören und zu lesen, *g'* daher frei eintretende Vorhaltsnote zu *fis'* ist; die siebente Sechzehntelnote *fis'* antizipiert den mittels des Vorhalts *g'* verzögerten Akkordton *fis'*, der erst auf dem zehnten Sechzehntel eintritt. *g'* steht als Vorhalt nicht in gleichrangiger Beziehung zum Akkordton *h'* des nächstfolgenden Takts, wie dies die Kreuze in obiger Skizze fälschlich andeuten. Analog zu Takt 4, in dem die Oberstimme von *e'* zu *fis'* fortschreitet, sind aber auch die ihm vorangegangenen beiden melodisch gleichgearteten Takte zu hören. Akkordtöne als Spitzentöne

<sup>49</sup> E. KURTH, *Grundlagen*, op. cit., 277.



stehen nur am Taktbeginn (*fis* in Takt 2, *h* in Takt 3), die jeweils zweiten Spitzentöne (*gis*, *cis'*) antizipieren die durch frei eintretende Vorhalte (*a*, *d'*) verzögerten Akkordtöne auf den jeweils zehnten Sechzehnteln. Die Fernbeziehungen zwischen *a'* in Takt 1 und *h'* in Takt 5 erkennt Kurth nicht. Die folgende Skizze zeigt, daß die Sequenzen in den Takten 2—4 zu einer Höherlegung des *D*-Dur-Dreiklangs in Terzlage führen, wodurch der entscheidende Melodieton *h*, Takt 5, in der eingestrichenen Oktav entsprechend vorbereitet wird. Dem übergreifenden Zusammenhang zwischen den Takten 1 und 5 entspricht die übereinstimmende Motivik, welche die Takte 2—4 unterbrechen:



Bsp. 14

Um dem Gesetz der Lage zu entsprechen, erstreckt sich die abschließende Kadenz des ersten Teils der *Courante* über zwei Oktaven bis zum *A*. Auf den Lagenwechsel trifft zu, was Kurth zwar an anderer Stelle, jedoch in ähnlichem Zusammenhang betont, daß nämlich der harmonisch angedeutete Verlauf der Stimmen „*vom Ohr selbst ergänzt wird*“.<sup>50</sup>

Kurth verfehlt den Bedeutungszusammenhang des tatsächlich Erklingenden, mit dem sich Musiktheorie zu beschäftigen hat. Sofern sie auf ein ganzheitliches Erscheinungsbild gerichtet ist, kann sie sich nicht auf die Darstellung einzelner Formfaktoren oder Teile beschränken, sondern muß bestrebt sein, die die einzelnen Teile übergreifende Verlaufsform analytisch zu erfassen, gleichviel, ob polyphone oder homophone Formen, stark oder nur schwach ausgeprägte Thematik, fortspinnungsartige oder entwicklungsmotivische Melodik gemeint sind. Obgleich sich der Bewegungscharakter je nach Stilperiode und Persönlichkeit des Komponisten in vielfältiger Weise äußern kann, worauf die leider nicht fortgesetzten typologischen Rhythmus- und Melodieforschungen von Gustav Becking und Werner Danckert Bezug

<sup>50</sup> a. O. 323.

nehmen<sup>51</sup>, erfolgt seine tonliche Ausprägung in gleichsam kristallinen Einheiten, die von jeweils größeren bis hin zur Einheit der Gesamtform übergriffen werden. Daher bietet sich für eine ganzheitlich orientierte Analyse, die richtiger als Nachvollzug einer Synthese zu bezeichnen wäre, der schon erwähnte *Schichtenbegriff* bestens an. Damit ist ein Grundkonzept der Musiktheorie Heinrich Schenkers angesprochen, dessen Stellung in der gegenwärtigen musiktheoretischen Diskussion der folgende Abschnitt gewidmet ist.

---

<sup>51</sup> GUSTAV BECKING, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*. Augsburg 1928. — WERNER DANCKERT, *Ursymbole melodischer Gestaltung*. Kassel 1932. — DERS., *Personale Typen des Melodiestils*. Ebenda 1933.

### III. Kapitel

#### ZUR KRITIK DER KONZEPTION VON STUFE UND KONTRAPUNKT IN HEINRICH SCHENKERS MUSIKTHEORIE

Die Beurteilung der Musiktheorie H. Schenkers spiegelt sich fast ausschließlich im deutschsprachigen und amerikanischen musiktheoretischen Schrifttum wider. Von den über 70 Literaturangaben in der bis 1967 reichenden, allerdings nicht lückenlosen Schenker-Bibliographie, die Periodika, Bücher, Zeitschriftenaufsätze, Lexikonartikel und Besprechungen umfaßt, entfällt rund die eine Hälfte auf deutschsprachiges, die andere auf amerikanisches Schrifttum<sup>1</sup>. Jedoch zeigt die seitherige Entwicklung, daß der Schwerpunkt der Beschäftigung mit Schenkers Musiktheorie sich mittlerweile in die U.S.A. verschob, was Kurt von Fischer zur Feststellung veranlaßte „*I wonder why Schenker is so famous in the United States. I taught often in the United States and I saw that there is much teaching of Schenker. It's half forgotten in Europe sometimes.*“<sup>2</sup> Obwohl nur teilweise seine Veröffentlichungen in Übersetzungen vorliegen, sind sie mehrfach Gegenstand von Beiträgen, vor allem in den amerikanischen Periodika *Journal of Music Theory* und *The Music Forum*, geworden. Die geringe Beachtung und vorwiegend negative Beurteilung im deutschen Sprachraum hat mehrere Ursachen. Zwar fiel Schenkers Werk als das eines jüdischen Autors dem Verdikt nationalsozialistischer Kulturpolitik zum Opfer<sup>3</sup>, jedoch stieß es ungleich jenem Arnold Schönbergs auch nach 1945 wegen Schenkers ablehnender Haltung gegenüber Neuer Musik auf Widerspruch, und zwar unsomehr, als Schönbergs Werke und Dodekaphonie

---

<sup>1</sup> DAVID [W.] BEACH, *A Schenker Bibliography. Journal of Music Theory* 13 (1969) 2ff. — Während der Drucklegung erschien von demselben Autor eine Fortsetzung dieser Bibliographie bis 1979, ebenda 23 (1979) 275ff.

<sup>2</sup> *Current Methods of Stylistic Analysis of Music. Report of the 11<sup>th</sup> Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972* 1. Copenhagen 1974, 127. In diesem *Round Table* wird mehrfach auf H. Schenker Bezug genommen.

<sup>3</sup> Vgl. dazu den Artikel H. Schenker. HERBERT GERIGK, *Lexikon der Juden in der Musik, mit einem Verzeichnis jüdischer Werke* (= *Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage* 2). Berlin 1940.

samt allem, was aus ihr erfloß, zwar nicht beim Publikum, aber offiziell zunehmend Anerkennung fanden. In den U.S.A. lagen dagegen die Verhältnisse anders. Dort entfielen das Moment der Wiedergutmachung, das die Etablierung der Avantgarde in Europa wesentlich förderte, und die mit ihm verbundenen Ressentiments gegen H. Schenker, die z. B. aus Schriften Theodor W. Adornos und anderer Autoren deutlich werden, weitgehend. Nicht nur A. Schönberg und Persönlichkeiten aus dessen geistigem Umkreis, sondern auch Freunde und Schüler H. Schenkers, wie Gerhard Albersheim, Oswald Jonas, Ernst Oster, Felix Salzer und Moritz Violin, waren als Folge der politischen Ereignisse in die U.S.A. emigriert, wohin der Schenker-Schüler Hans Weisse bereits zu Anfang der dreißiger Jahre übersiedelt war. Wie stark dort menschliche Beziehungen konträre künstlerische Ansichten ausgleichen konnten, bezeugt die Tatsache, daß A. Schönberg H. Schenkers Freund M. Violin zu den „*Menschen mit der feinsten musikalischen Kultur Europas*“ zählte und ihn mit warmen Worten an Alfred Hertz, den Dirigenten des Symphonie-Orchesters von San Francisco, empfahl, als M. Violin sich noch 1938 von Wien aus mit einer solchen Bitte an Schönberg wandte<sup>4</sup>. In Wien stand ursprünglich auch Schenker, der aus Violins Namen durch Verkehrung der Buchstaben das Pseudonym Niloff ableitete, in freundschaftlicher Beziehung zu Schönberg<sup>5</sup>. Dieser nannte Schenkers sämtliche Schriften an erster Stelle, als Hugo Leichtentritt sich 1938 bei ihm erkundigte, welche deutschen Musikbücher ihn interessierten<sup>6</sup>. Ferner betrachtet eine beachtliche Gruppe amerikanischer Musiktheoretiker Schenkers System auch verwendbar zur Strukturanalyse älterer und eines Teils Neuer Musik. In Deutschland hingegen war die Funktionstheorie durch den unmittel- und mittelbaren Schülerkreis Hugo Riemanns sowie durch die zahlreichen, z. T. in mehreren Auflagen erschienenen funk-

<sup>4</sup> HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Schönberg*. Zürich und Freiburg i. Br. 1974, 387.

<sup>5</sup> *Instrumentationstabelle* von A. NILOFF. Wien 1908. — Näheren Aufschluß über die Beziehungen zwischen H. Schenker und A. Schönberg dürfte vor allem jener Teil des Schenker-Nachlasses gewähren, der in den Besitz von Oswald Jonas überging, aber noch der wissenschaftlichen Auswertung harret. Er dürfte in wünschenswerter Weise die bisherigen Beiträge zu diesem Thema ergänzen: BRYAN R. SIMMS, *New Documents in the Schoenberg-Schenker Polemic. Perspectives of New Music* 16 (1977) 110ff. Ferner die dort angeführte Literatur.

<sup>6</sup> H. H. STUCKENSCHMIDT, op. cit., 389.

tionstheoretischen Lehrbücher an Universitäten, Musikhochschulen und Konservatorien seit Jahrzehnten fest verankert. Auch erschien H. Schenkers Hauptwerk *Der Freie Satz* (Wien 1935) zu einer Zeit, als es — infolge politischer Ereignisse — in Deutschland weitgehend unbekannt bleiben mußte. Insofern liegen die Verhältnisse in den U.S.A. günstiger, als dort weder die Funktionstheorie an den Lehrstätten eine beherrschende Stellung einnahm<sup>7</sup>, noch die politischen Umstände eine objektive Beschäftigung mit Schenker beeinträchtigten. Das zunehmende Interesse, das seine Theorie in den U.S.A. gerade in letzter Zeit fand, bezeugt der folgende Satz: „*It is significant that an increasing number of musicians have adopted Schenker's approach to the analysis of musical structure over the past few years. This would seem to indicate a long-needed change in our attitude toward the relationship between harmony and counterpoint.*“<sup>8</sup> Ringt man sich zur Einsicht durch, daß Kontrapunkt als Stimmführungsphänomen auch dann neben der Harmonik existiert, wenn eine funktionelle Deutung von Harmoniefolgen in herkömmlicher Weise möglich erscheint, Kontrapunkt daher nicht nur ein Notnagel für sonst unerklärbare Akkordfortschreitungen ist, muß die graphische Nachzeichnung des Stimmenverlaufes Bestandteil der Analyse werden. Sie erst verdeutlicht das von der Theorie bisher vernachlässigte Gewicht von Tönen und Akkorden in seinen Melodik und Motivik übergreifenden stofflichen Beziehungen. Schenker „*rejected the terms 'melody', 'motive', and the like, because he felt that they lacked significance with respect to more comprehensive events such as 'fundamental line'*“<sup>9</sup>.

Vorwiegend in deutschsprachiger Fachliteratur besteht die Tendenz, Schenkers Theorie als Dogmatik abzutun und ihren praktischen Wert für die Analyse zu schmälern oder zu leugnen. Ressentiments gegen Schenkers Kunstanschauung dürften nicht unerheblich zu solcher Ablehnung beigetragen haben, was jedoch nicht der Aufgabe enthebt, sie sorgfältig zu prüfen. Darstellungen von Schenkers Theorie

---

<sup>7</sup> Bezeichnend, daß EUGENE NARMOUR, *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago and London 1977, 73, sich der „*roman-numeral symbology*“ bedient, „*because it is the least clumsy nomenclature to use in writing prose about musical events*“.

<sup>8</sup> DAVID W. BEACH, *The Origins of harmonic Analysis. Journal of Music Theory* 18 (1974) 303.

<sup>9</sup> ALLEN FORTE, *Schenker's Conception of Musical Structure. Journal of Music Theory* 3 (1959) 27.

liegen bereits mehrfach vor<sup>10</sup>, während eine kritische Auseinandersetzung mit den gegen sie erhobenen Einwänden bisher nur vereinzelt erfolgte<sup>11</sup>. Aus diesem Grund erscheint es sinnvoll, deren Berechtigung an Hand von exemplarisch ausgewählter Literatur, die das hier behandelte Problem des Verhältnisses zwischen Stufe und Kontrapunkt unmittelbar berührt und Alternativlösungen anstrebt, sachlich zu prüfen. Weltanschauliche, philosophische, kunstpolitische und musiktheoretisch spekulative Fragestellungen, die Schenkers Schriften mehrfach aufwerfen und deren Kritik in teils sachlicher, teils unsachlicher Weise veranlassen, bleiben hingegen ausgeklammert<sup>12</sup>.

Schenkers *Stufenbegriff* findet erst durch die systematische Ausblendung der *Schichtenlehre* im *Freien Satz* seinen endgültigen Bedeutungsinhalt. Er zeichnet sich in der *Harmonielehre* erst in Umrissen ab<sup>13</sup>. Aus diesem Grund erscheint es abwegig, sich allein mit ihr kritisch zu befassen, ohne Schenkers weitere Entwicklung als Theoretiker, ja nicht einmal *Einleitung* und *Kommentare* von O. Jonas zur amerikanischen Übersetzung dieses Buches<sup>14</sup> zu berücksichtigen, ein Vorwurf, der Wilhelm Keller nicht erspart werden kann<sup>15</sup>. Obwohl die Einbeziehung

<sup>10</sup> Vor allem OSWALD JONAS, *Einführung in die Lehre H. Schenkers*. Wien 1972. — A. FORTE, op. cit. — SONIA SLATIN, *The Theories of Heinrich Schenker in Perspective*. Columbia Univ. Ph. D. 1967. Xerox Univ. Microfilms. Ann Arbor, Michigan 1976. — JOHN ROTHGEB, *Strict Counterpoint and Tonal Theory*, Journal of Music Theory 19/2, 1975.

<sup>11</sup> HELLMUT FEDERHOFER, *Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach*. Festschrift Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag. Leipzig 1961, 343—350. — DERS., *Zur neuesten Literatur über Heinrich Schenker. Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1). Kassel etc. 1966, 69—79. — S. SLATIN, op. cit., Chapter XII, *Criticisms and Contributions*, 511—600.

<sup>12</sup> Mit Bezug auf „Schenker's references to the so-called mystery and wonder of the number five“ schreibt S. SLATIN, a. O. 513: sie „tells us something of the man — but what has this to do, basically, with his theories? Attempts to correlate cosmological, metaphysical, or mystical phenomena with musical matters are always suspect. The attempt need not, however, annul findings that may be verifiable by direct observation or experience. One may accept or reject in whole or in part all of Schenker's correlations between musical and nonmusical phenomena without at all affecting the validity of his musical observations and analytical method.“

<sup>13</sup> HEINRICH SCHENKER, *Harmonielehre* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 1). Stuttgart und Berlin 1906.

<sup>14</sup> DERS., *Harmony*. Ed. and annotated by OSWALD JONAS. Chicago 1954.

<sup>15</sup> WILHELM KELLER, *Heinrich Schenkers Harmonielehre*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von MARTIN VOGEL (= *Studien zur*

von Schenkers späteren Veröffentlichungen manche Polemik grundlos gemacht hätte, dürfte ein näheres Eingehen auf die von W. Keller gegen Schenker vorgebrachten Argumente nicht überflüssig, sondern vielmehr geeignet sein, manche Mißverständnisse vorweg zu beseitigen.

Schon zu Beginn, aber auch später im Verlauf seiner Darstellung, wendet sich Keller gegen „Schenkers Auffassung, daß *Stimmführungsprobleme in der Harmonielehre und im ‚freien Satz‘ keine Rolle spielen und nur im Kontrapunkt sinnvoll*“<sup>16</sup> seien. Wahr ist an diesem Vorwurf allerdings nur, daß Schenker die sonst üblichen Tonsatzübungen und Schulbeispiele aus der *Harmonielehre* verbannt wissen möchte, weil sie der Stufe als einer in seinem Sinn höheren Einheit und dem Wesen des Kontrapunkts im *freien Satz* als einer Prolongation von Stimmführungserscheinungen des strengen Satzes widersprechen. Daraus resultiert kein Widerspruch zur Behandlung von Stimmführungsproblemen in der *Harmonielehre*, denn das „*Urprinzip des Kontrapunkts*“, das an einem dreistimmigen Aufgabenbeispiel von Johann Joseph Fux erläutert wird, geht „*vollständig über auch in den Besitz der freien Komposition*“, mag deren Stil gebunden oder nicht gebunden sein<sup>17</sup>. Mehrfach weist Schenker auf den Unterschied zwischen Dreiklang und Stufe hin, zu dessen Feststellung die Kenntnis der Stimmführung unerlässlich ist. So bezeichnet er die Stufen als „*gleichsam mächtige Scheinwerfer, in deren erhelltem Bezirk die Stimmen in höherem und freierem kontrapunktischen Sinne ihre Evolutionen ausführen, zu harmonischen Klängen zusammentretend, die indes niemals Selbstzweck sind, sondern aus der*

---

*Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 4). Regensburg 1966, 203—232. Thematisch hätte kein Anlaß zur Aufnahme von W. Kellers Aufsatz in diese Sammelpublikation bestanden. Sollten nämlich die Auswirkungen der Musiktheorie des 19. auf jene des 20. Jahrhunderts Darstellung finden, wäre eine andere Gesamtkonzeption des betreffenden Bandes erforderlich gewesen. Das Herausgreifen von Schenkers *Harmonielehre* aus seinem gesamten Oeuvre ergibt ein falsches Bild über ihn als Musiktheoretiker. In dem S. 163—201 derselben Sammelpublikation veröffentlichten Beitrag von ERNST TITTEL, *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg*, dessen *Harmonielehre* — zufolge ihrer Beziehung zur *Fundamentalbaßtheorie* Simon Sechters — drei Seiten gewidmet sind, heißt es über Schenker folgerichtig nur: „*Knapp nach der Jahrhundertwende begann jedoch bereits Heinrich Schenker mit seinen musiktheoretischen Untersuchungen und Arbeiten, von welchen die Harmonielehre bereits 1906 erschien*“; a. O. 200.

<sup>16</sup> W. KELLER, op. cit., 223.

<sup>17</sup> H. SCHENKER, *Harmonielehre*, op. cit., 181, 199.

*freien Bewegung resultieren*<sup>18</sup>, d. h. nicht ebenfalls als Stufen gewertet werden können. Schenkers *Stufenbegriff* gewinnt erst durch Einbeziehung der Stimmführung in die Satzanalyse seinen neuartigen Inhalt. Er läßt sich von der Stimmführung nicht trennen, was Keller übersieht.

Unbegründet ist ferner die Frage, weshalb Schenker „*nicht Haupt- und Nebenstufen (nicht im Sinne der funktionellen Bedeutung in der Tonart und Kadenz, sondern im Sinne des harmonischen Gewichts im Satz)*“<sup>19</sup> unterscheide<sup>19</sup>. Da Keller eingangs von Schenkers Werk *Der Freie Satz* als „*seinem wohl bedeutendsten der gleichen Reihe*“<sup>20</sup>, nämlich der *Neuen musikalischen Theorien und Phantasien* 3, spricht, hätte ihm nicht verborgen bleiben können, daß sich Schenkers Theorie gerade durch die Erkenntnis des verschiedenen harmonischen Gewichts an sich identischer Akkorde, die zur Ausbildung seiner *Schichtenlehre* führte, von allen anderen Theorien maßgeblich unterscheidet. Die „*possibility that identical chords have different meanings according to the context in which they move*“<sup>21</sup>, beschränkt sich nicht auf die von R. Louis-L. Thuille demonstrierte Doppeldeutigkeit von Akkorden<sup>22</sup> oder auf die in der Funktionstheorie so bezeichneten Zwischendominanten. Die Hörerfahrung lehrte Schenker, daß die verschiedene Gewichtung von Akkorden nicht nur kleinste Sinneinheiten, sondern den gesamten Verlauf eines Stückes, seine Struktur, betreffen kann, was die Bedeutung der Begriffe *Stufe* und *Stimmführung* veränderte. Keller kehrt den Spieß um, wenn er Schenker vorwirft, daß nicht einzusehen sei, „*warum nicht auch Stufen im Kleinen anzunehmen und zu bezeichnen sind, also Stufen erster und höherer Ordnung*“<sup>23</sup>. Soll dieser Vorwurf sich nicht nur auf die Bezeichnung und auf das Wort *Stufe* beziehen, dem Schenker einen höheren Ordnungswert als andere Musiktheoretiker einräumte, sondern auf den Sinn, den die betreffenden akkordischen Gebilde im größeren Zusammenhang tatsächlich einnehmen, so richtet er sich nur gegen Keller selbst, der offenbar nicht erkennen wollte, daß es Schenkers ureigenstes Anliegen war, jenes Ordnungsgefüge methodisch darzustellen. Da Schenker zur Zeit der Abfassung seiner *Harmonielehre* der *Schichtenbegriff* noch fehlte, versuchte er, die verschiedene Wertigkeit der Akkorde für den Satzzusammenhang da-

<sup>18</sup> a. O. 199f.

<sup>19</sup> W. KELLER, op. cit., 219.

<sup>20</sup> a. O. 203.

<sup>21</sup> H. SCHENKER, *Harmony*, op. cit., XIV.

<sup>22</sup> Vgl. I. Kapitel.

<sup>23</sup> W. KELLER, op. cit. 218.



durch hervorzuheben, daß er mit Stufenbezeichnungen sparsam umging und sie gegebenenfalls unterdrückte, wo ein Akkord sich aus der Stimmführung bereits mühelos erklären ließ, auch wenn er in herkömmlicher Art harmonisch deutbar war<sup>24</sup>.

Der Vorwurf, daß Schenkers Kritik aus der Perspektive des Analytikers erfolge und daher „für die handwerklich-technische Problematik der Harmonielehre keine Alternativlösung“ bereitstünde<sup>25</sup>, überschätzt den Wert der üblichen Tonsatzübungen. Der Begriff *Handwerkslehre*, der W. Keller — gleich A. Schönberg — vorschwebt, erweckt die Vorstellung, daß die Aneignung des Handwerks mittels der üblichen Tonsatzübungen einen Aufstieg zum Meister zwar nicht garantiere, aber immerhin ermögliche. J. Haydn, W. A. Mozart und L. van Beethoven kannten neben praktischen Vorbildern so gut wie nur die Lehre des strengen Satzes und des Generalbasses; beides unterrichtete auch Schenker. Aber nirgends ist erwiesen, daß Tonsatzübungen der üblichen Harmonielehre einem Schüler je zum Meister verholffen hätten. Die Frage, ob sich Schenker zum Kompositionsunterricht, den er nicht erteilte, befähigt gefühlt habe oder ob ihm das in den *Meisterwerken des freien Satzes* gebotene Vorbild so unerreichbar erschien, daß er ein solches Unterfangen als sinnlos betrachtete, ist insofern müßig, als auch die von Keller verteidigten Tonsatzübungen nur die Einübung in einen historisch gewordenen Satzstil bezwecken, daher letztlich der

---

<sup>24</sup> Die Kritik an Schenkers *Kommentar* des ersten Satzes von Wolfgang Amadeus Mozarts *Streichquartett C-Dur* (KV 465; *Dissonanzenquartett*) ist überholt. — W. KELLER, op. cit., 213f. — Bereits O. Jonas bemerkt: „*Instead of Schenker's somewhat cumbersome explanation, which is still based on modulations and keys — an explanation which he himself later dropped — we wish to present here his later sketch of the voice-leading. This may clarify the situation more efficiently.*“ H. SCHENKER, *Harmony*, op. cit., 346. — Eine Stimmführungsanalyse der besagten Stelle enthalten bereits *Der Freie Satz* (Beispiel 99/3) sowie *Appendix II* (Example 7) der amerikanischen Übersetzung von Schenkers *Harmonielehre*. Aber es sollte — entgegen Keller, der diese Analyse nicht erwähnt — festgestellt werden, daß die in Violine 1, Takt 2, einsetzende Halbnote *a''* keine Dissonanz, sondern Vorbereitungskonsonanz einer Synkopendissonanz ist, die Takt 3 eintritt und sich stufenweise abwärts nach *g''* auflöst. Dissonanzen in Takt 2 sind die Durchgangsnote *g* in der Viola und *c* des Sekundquartakkords *c-fis-d'-a''* — der dritten Umkehrung der Wechseldominante in der Terminologie der Funktionstheorie — im Violoncello. Auch wenn man — wie Keller — Schenkers Moll- und Mischungstheorie zwischen Dur und Moll ablehnt, ändert sich an dieser Erkenntnis nichts.

<sup>25</sup> W. KELLER, op. cit., 224.

Analyse dienen<sup>26</sup>. Und daß dieses Ziel durch sie nicht erreicht, sondern vielmehr verfehlt wird, war Schenkers feste Überzeugung.

Eine Ableitung der Durskala allein aus den Dreiklangstönen der Tonika und ihrer Dominanten lehnt Schenker ab, weil sie die Nebentufen ihrer Grundtöne beraubt. Daher wird die Quintenprogression (C-Dur: *c-g-d-a-e-h*) zu ihrer Erklärung herangezogen. Den fehlenden Ton *f*, die Unterdominante im System, gewinnt Schenker durch *Inversion*, nämlich durch einen Quintschritt abwärts, was auch psychologisch gut motiviert wird<sup>27</sup>. Diese Quintenreihe als Grundtöne von Durdreiklängen zu betrachten, ist nicht so überflüssig, wie Keller meint, denn letztere erklären das Prinzip der Tonikalisierung und Modulation, die unter den späteren Begriff der Auskomponierung fällt. Ebenso wenig ist das Bemühen nutzlos, Gründe dafür anzugeben, wie es dazu kommen konnte, daß die Modalität so gut wie widerstandslos der Dur-Moll-Tonalität wich, was keineswegs selbstverständlich ist. Einen Grund erblickt Schenker in der nur im Ionischen und Äolischen als deren Vorläufer gegebenen Polarität ihrer Dominanten, die — im Gegensatz zu allen anderen *mehrstimmigen* Kirchentönen — beidemale je zwei Dur- bzw. Molldreiklänge bilden<sup>28</sup>. Schenker leitet wie viele Theoretiker seiner Zeit den Durdreiklang als „*begriffliche Abbreviation der Natur*“<sup>29</sup> von der Obertonreihe ab — er zählt zu den von Jacques Handschin so genannten „*Obertönern*“<sup>30</sup> —, nicht aber den Molldreiklang als ein dem Durdreiklang analoges Gebilde. Er betrachtet das Mollsystem als „*eigentlich ganz Ureigentum der Künstler*“<sup>31</sup>, was Keller zur Frage veranlaßt, „*wo Schenker eigentlich die Grenzen zwischen Natur und Künstlichkeit zieht*“, da doch „*das Künstliche schon bei der*

<sup>26</sup> Vgl. dazu das *Vorwort* von LARS ULRICH ABRAHAM — CARL DAHLHAUS, *Melodielehre* (= *Musik-Taschen-Bücher* 13). Köln 1972: „*Eine Melodielehre, die 1972, in der Epoche der Klangkomposition und der elektronischen und aleatorischen Musik, erscheint, kann keine Unterweisung in der Komposition von Melodien sein (es sei denn im Bereich der Schlagerproduktion), sondern lediglich eine Anweisung zum Analysieren.*“

<sup>27</sup> H. SCHENKER, *Harmonielehre*, op. cit., 44.

<sup>28</sup> W. KELLER, op. cit., 211. — H. SCHENKER, a. O. 71. — O. JONAS, op. cit., 25.

<sup>29</sup> H. SCHENKER, a. O. 41.

<sup>30</sup> JACQUES HANDSCHIN, Artikel *Dreiklang*. *MGG* 3. Kassel etc. 1954, 754. Die Art der Berufung auf die Obertonreihe unterscheidet Schenker, den Handschin nicht erwähnt, allerdings von anderen Theoretikern, die sich auf die Obertonreihe beziehen, z. B. von A. Schönberg.

<sup>31</sup> H. SCHENKER, op. cit., 66.

*Zerlegung des Obertonkomplexes in eine Tonfolgebeziehung*<sup>32</sup> beginne. Die Frage ist für das hier zu behandelnde Problem insofern belanglos, da Schenker zwar zwischen äußerer und innerer Natur des Menschen unterscheidet, diese aber nicht als einander sich ausschließende Gegensätze auffaßt. Auch „*Künstlichkeit*“ ist ein Teil der Natur, wenngleich der inneren, und nicht als zerebraler Willkürakt zu verstehen. Wenn Schenker — scheinbar im Widerspruch dazu — mehrfach von einem Eigenleben der Töne spricht, was Keller als „*biologistische Spekulationen*“<sup>33</sup> verdächtigt, so wird nicht die Natur des Menschen ausgeklammert, sondern ihr vielmehr eine Gesetzmäßigkeit im Bereich des musikalischen Hörens zugesprochen, dem sich der Künstler ungestraft nicht entziehen könne. Da sie Schenker am vollkommensten in den *Meisterwerken* der Zeit von J. S. Bach bis J. Brahms verwirklicht sieht, stellt er sich in Gegensatz zur Mehrzahl seiner komponierenden Zeitgenossen, selbst zu Anton Bruckner, dessen „*spätere Trennung von Theorie und Komposition*“<sup>34</sup> er vollständig ablehnte. Dadurch war die erwünschte Möglichkeit gegeben, Schenker als Reaktionär zu brandmarken und seine *Harmonielehre*, an der praktisch nur die große Anzahl der zugegeben gut gewählten, aber „*einseitig beleuchteten Beispiele*“ aus der klassischen und romantischen Literatur positiv gewertet wird, als „*ein Zeichen und Zeugnis des Endstadiums*“ des 19. Jahrhunderts abzustempeln<sup>35</sup>. Aber heute sollte die Zeit gekommen sein, sine ira et studio Schenkers Leistung zu beurteilen. Ein absichtsvolles Herausgreifen seiner *Harmonielehre*, die — entgegen Keller — zugleich Anfang einer ganz neuen Musiktheorie geworden ist, dürfte einem solchen Unterfangen schwerlich förderlich sein.

Eine Kritik auf wesentlich breiterer Basis beinhalten jene Einwände, die Carl Dahlhaus gegen Voraussetzungen und Ergebnisse von Schenkers Musiktheorie erhob, obwohl der Wert einzelner Analysen des *Freien Satzes* nicht geleugnet wird<sup>36</sup>. Diese Vorwürfe konzentrieren sich im wesentlichen auf zwei Punkte.

<sup>32</sup> W. KELLER, op. cit., 209.

<sup>33</sup> a. O. 232.

<sup>34</sup> E. TITTEL, op. cit., 188.

<sup>35</sup> W. KELLER, op. cit., 232.

<sup>36</sup> So wird z. B. der von Schenker im *Freien Satz*, Beispiel 62, 4, graphisch dargestellten Auskomponierung eines Dominantseptakkords in L. van Beethovens *Klaviersonate Es-Dur* (op. 81 a), 1. Satz, Takte 66—87, „*als Paradigma einer Analyse ‚weiter Zusammenhänge‘*“ zugestimmt. CARL DAHLHAUS, Besprechung von H. SCHENKER, *Der freie Satz*. *Mf* 12 (1959) 524.

1. „Die — in der Schenker-Schule übliche — schroffe Unterscheidung zwischen Akkorden, die dem harmonischen Stufengang angehören, und bloßen Durchgangsakkorden ist verfehlt oder stellt mindestens eine Übertreibung dar.“<sup>37</sup>

2. „Die Urlinie ist, sofern es sie gibt, kein Gegenstand der musikalischen Wahrnehmung, sondern erschließt sich erst dem konstruierenden oder rekonstruierenden, nach Begründung suchenden Denken.“<sup>38</sup>

Es scheint, als ob sich der erste Einwand leicht widerlegen ließe, weil er den *Schichtenbegriff* unberücksichtigt läßt. Was sich nämlich im Hinter- oder Mittelgrund als Durchgang darstellt, kann im Vordergrund den Charakter einer Stufe annehmen, so daß eine starre Trennung zwischen harmonischem Stufen- und Durchgang im Sinn Schenkers ohnehin ausscheidet. Aber Dahlhaus bezieht sich mit seinem Einwand offensichtlich auf die Schicht des Vordergrundes allein, wenn er meint: „Auch Durchgangsakkorde greifen — entschiedener oder schwächer — in den harmonischen Fortgang nicht selten ein, und das Ausmaß ihrer Wirksamkeit hängt — bei gleicher Satztechnik — von der tonalen Simplität und Stringenz der Akkordbeziehungen ab“; so sei die „Doppeldominante als Durchgang zur Dominante (als Sekundakkord über einem Halteton des Basses) tonal prägnanter als ein Akkord der II. Stufe, dem die Tonika folgt“<sup>39</sup>. Wer möchte diese Feststellung leugnen? Die Vorstellung, daß „durch ein Tonsystem ein Bezugsfeld abgesteckt werde, von dessen Bestimmungsmomenten jedes kontrapunktische Konzept abhängig sei“, irritiert jedoch Dahlhaus. Dadurch werde vielmehr „eine Wechselwirkung zu einer einseitigen Determination vergrößert oder verzerrt“<sup>40</sup>. Entgegen seiner ursprünglichen Meinung, daß „die Trennung von ‚Kontrapunkt‘ und ‚Harmonik‘ ... nur unter den Voraussetzungen der tonalen Harmonik sinnvoll“ sei<sup>41</sup>, gelangt Dahlhaus zur Überzeugung, daß schon im Tonsatz des 15. und 16. Jahrhunderts von der kontrapunktischen eine harmonische Dimension unterschieden werden müsse. Allerdings würden erst extreme Fälle dazu

<sup>37</sup> CARL DAHLHAUS, *Relationes harmonicae*. *AfMw* 32 (1975) 222f.

<sup>38</sup> DERS., *Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse. Bericht über den 1. Internationalen Kongreß für Musiktheorie Stuttgart 1971*. Stuttgart 1972, 168.

<sup>39</sup> DERS., *Relationes harmonicae*, op. cit., 223.

<sup>40</sup> a. O. 222.

<sup>41</sup> CARL DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* 2). Kassel etc. 1968, 59.

zwingen, sich auf den Unterschied zu besinnen, was am Beispiel eines Zitats aus Gesualdo di Venosas chromatischem Madrigal *Tu m'uccidi* erläutert wird. Der Kontrapunkt bleibe regulär, die harmonische, durch das Hexachord bestimmte Dimension werde jedoch chromatisch überformt<sup>42</sup>. Überlegungen scheinbar ähnlicher Art werden hinsichtlich einer Stelle aus J. S. Bachs *Duett e-Moll* für Klavier (BWV 802) angestellt, in dem die Takte 40—46 eine von den analogen Takten 12—18 abweichend chromatisierte Terztransposition mit Stimmtausch darstellen. Die harmonische Bedeutung und der Modulationsweg beider Episoden weichen daher voneinander ab. Die Takte 12—18 modulieren von *h-Moll* nach *e-Moll*, die Takte 40—46 von *d-Moll* nach *h-Moll*. Die Harmonik erscheint durch einen absteigenden Gang paralleler Sexten (Takte 12—18) bzw. Terzen (Takte 40—46) bedingt, woraus folgert wird: „Die Harmonik bildet nicht das Fundament des Kontrapunkts, sondern — pointiert ausgedrückt — eine Zusatzbestimmung. . . . Zwischen Harmonik und Kontrapunkt besteht bei Bach nicht das eindeutige, immer gleiche Fundierungsverhältnis, das von manchen Theoretikern und Historikern umstandslos vorausgesetzt wurde“; vielmehr sei die tonale Harmonik „eine Dimension des Tonsatzes, die entweder ein primäres, fundierendes oder aber ein sekundäres, fundiertes Moment darstellt, die entweder deutlicher oder schwächer ausgeprägt sein kann und manchmal sogar bis zur Irrelevanz verblaßt“<sup>43</sup>.

Jedoch unterscheiden sich die von Dahlhaus herangezogenen beiden Beispiele hinsichtlich des Verhältnisses von Kontrapunkt und Harmonik insofern, als Gesualdo das hexachordale System als harmonische Dimension verändert, indem er aus ihm ausbricht, während Bachs paralleler Sexten- bzw. Terzensatz tonaler Harmonik nicht widerspricht, wie auch immer sie verwirklicht wird. Das angeführte Beispiel stellt keinen Ausnahmefall dar. Bachs Kontrapunkt erfüllt stets die Forderungen tonaler Harmonik. Ein Nachweis, daß Bach sie durch Anwendung kontrapunktischer Techniken auch veränderte oder überschritt, dürfte schwerlich möglich sein. Überall, wo Stimmen im doppelten Kontrapunkt erfunden sind, kann dasselbe kontrapunktische Gerüst durch Stimmtausch divergierende Harmonisierungen ergeben. Aber es bedarf keiner Suche nach satztechnischen Analogien, um die Bedeutung des Kontrapunkts für die tonale Harmonik zu erhärten. Z. B. läßt das Thema der *Fuge D-Dur* aus dem 1. Teil des *Wohltempe-*

<sup>42</sup> DERS., *Relationes harmonicae*, op. cit., 215.

<sup>43</sup> a. O. 217f.

rierten Klaviers (BWV 850) von J. S. Bach die intendierte Tonart durchaus offen: es könnte auch *h*-Moll gemeint sein. Erst der Eintritt des Comes stellt *D*-Dur als Tonart zweifelsfrei fest. Dennoch wäre es absurd, den Kontrapunkt für die Fundierung der Tonalität verantwortlich zu machen und die Harmonik an dieser Stelle als sekundäres Phänomen oder als „Zusatzbestimmung“ des Kontrapunkts auffassen zu wollen. Die Schwierigkeit, in die sich Dahlhaus — ähnlich wie Kurth — verstrickt, resultiert auf einem zu eng gefaßten Begriff der harmonischen Tonalität. Er wird auf die im engsten Raum sich ereignenden harmonischen Vorgänge eingeschränkt, die eine funktionelle Deutung im Sinn der Kadenz ermöglichen. Aus derartiger Sicht bilden die Quintschrittsequenz — aber auch eine Sextenkette — als satztechnische Modelle „ein selbständiges Konstituens musikalischen Zusammenhangs neben der tonalen Harmonik“<sup>44</sup>. Aber ist es sinnvoll, diese schon deshalb als suspendiert zu betrachten, weil einzelne Momente des Tonsatzes, die sich als Folge von Intervallen oder Akkorden präsentieren, nur teilweise oder nicht in gleicher Prägnanz eine Stufen- oder Funktionsdeutung wie Akkordfolgen mit elementaren harmonischen Beziehungen zulassen? Fällt eine solche Auffassung nicht auf den Stand einer längst überwundenen Elementenanalyse zurück?

H. Schenker erläutert bereits in seiner *Harmonielehre* den Anteil des Kontrapunkts am Zustandekommen akkordischer Bildungen, denen eben deshalb der Stufencharakter schon in Bezug auf den *Vordergrund* fehlen kann. Zu folgendem Beispiel heißt es<sup>45</sup>: „Doch auch in Fällen, wo der Autor es unterlassen hat, eine liegenbleibende Stimme zur Orientierung des Gefühls mitzugeben, muß auf Grund anderer Merkmale von der Identifizierung des Dreiklangs mit einer Stufe abgesehen werden.“

*S. Bachs Matthäuspassion, Arie für Alt in Fis-moll*

*Fis-moll: V — I — IV — VII —*

<sup>44</sup> a. O. 218.

<sup>45</sup> H. SCHENKER, *Harmonielehre*, op. cit., 186f.

The image shows a musical score for piano with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of four measures. The first measure contains a triad of D, F#, and A (labeled III). The second measure contains a triad of C, E, and G (labeled VI\*) with an asterisk above it and a bracket underneath, indicating a specific configuration. The third measure contains a triad of G, B, and D (labeled V). The fourth measure contains a triad of C, E, and G (labeled I). The bass line consists of a descending sequence of notes: D, C, B, A, G, F, E, D.

Bsp. 1

Hier sehen wir zwar bei \* die Erscheinung eines vollständigen Dreiklanges auf Cis, der die V. Stufe vorstellen könnte, jedoch war der Hörer schon durch den bisherigen Rhythmus der fallenden Quinten I-IV-VII-III etc. — also davon abgesehen, daß auch die Inversion der Quinten dafür spricht, und daß es überflüssig ist, an dieser Stelle eine V. Stufe anzunehmen, wo doch schon der nächste Takt eine solche gleichsam ex offa bringt —, auf das bestimmteste angeleitet worden, diesen Dreiklang als bloß eine vorübergehende Konfiguration dreier Stimmen anzusehen, der das Gewicht einer Stufe sicher nicht zukommt. Jede der drei Stimmen hat eben ihre eigene Ursache, diese Stellen zu passieren: so das D des Basses durchgehend über Cis zu H als eventuell einer IV. Stufe, der Quartvorhalt G des Soprans über Eis zu Fis als seinem Auflösungsston und endlich der Vorhalt E der mittleren Stimme in paralleler Sextenbewegung mit dem Sopran über Gis zu A, so daß ihr Zusammentreffen als das genommen werden muß, was es wirklich ist — als kontrapunktischer Zufall.“

Jedoch wäre es abwegig, an solchen und ähnlichen Stellen den Kontrapunkt als systemfundierend zu betrachten. Entscheidend für die Beurteilung bleibt der insgesamt zurückgelegte Weg, der immer zugleich ein harmonisches und kontrapunktisches Ereignis darstellt. Er kann als Ganzes einen tonal-harmonischen Sinn offenbaren, ohne daß jedes Einzelglied die Bezugnahme auf ein kadenzielles Ereignis erfordert. Daß es Kontrapunkt ohne harmonische Tonalität vor dem 17. und nach dem 19. Jahrhundert gibt, ist bekannt; die Meinung aber, daß Kontrapunkt diese fundieren könne, setzt eine einseitige Interpretation der Begriffe voraus, die nur schwer mit der Wirklichkeit zu vereinbaren ist. Der Kontrapunkt regelt nicht nur die melodische Bewegung der Stimmen, sondern auch deren Zusammenklang. Er kann sein Wesen daher nicht außerhalb der Harmonie treiben, sondern ist

von ihr im modalen wie im tonal-harmonischen Satz abhängig<sup>46</sup>. Schüttelt er diese Abhängigkeit ab, so wird das Harmoniesystem — wie immer es beschaffen ist — entweder gestört oder z. B. in der Dodekaphonie zerstört. Der Kontrapunkt an sich und für sich allein erzeugt keine Tonalität. Umgekehrt läßt sich diese nur abstrakt, aber nicht in ihrer realen Verwirklichung ohne Einbeziehung des Kontrapunkts deuten. Nach Schenker hat an den Stufen „auch der Kontrapunkt teil“<sup>47</sup>. Daher brauchte Schenker den kontrapunktischen Ursprung des Sekundschriffs IV-V nicht zu leugnen, was hingegen jenen nicht erspart bleibt, die Harmonik allein aus der Kadenz abzuleiten versuchen.

Der zweite hauptsächliche Einwand, den Dahlhaus gegen Schenker erhebt, betrifft die Hörbarkeit der *Urlinie*. Wird dieser Einwand ernst genommen, so erfordert der Begriff *Urlinie* eine Differenzierung. Allen Forte weist darauf hin, daß er in Schenkers Werk nicht allezeit dieselbe Bedeutung einnimmt: „*In Schenker's early analyses, the reduction technique served to reveal only the sub-levels within the foreground and to a certain extent the middleground. Thus, the Urlinie of 1921 is not the Urlinie of Der Freie Satz. The latter is a single linear progression which spans the whole work under specific contrapuntal conditions. The Urlinie of 1921 corresponds more closely to what Schenker ultimately*

---

<sup>46</sup> H. SCHENKER, *Harmonielehre*, op. cit., 182f., weist darauf hin, daß „schon in der Periode der rein kontrapunktischen Technik das allmähliche Werden einer solchen abstrakten und harmonischen Einheit wie die Stufe, zu konstatieren“ sei. Er bezieht sich auf die von Johann Joseph Fux so bezeichnete „*Formalclausul*“, welche „in der großen Terz schließt, und hernach in die Oktave gehet“. Fux schreibt dazu, „daß die Clausuln bei zwei Stimmen ihrer Natur nach von den *Formalclausuln* unterschieden sind, als die aus der Septime, Sexte, oder der Secunde und der Terz bestehen, und nicht lange dauern. Wenn man also die Sache genau ansieht, so findet sich, daß die Clausuln so sich auf die Septime und Sexte, oder die Secunde und die Terz gründen, mehr Zubereitungen zu den *Formalclausuln*, als selbst dergleichen zu nennen sind, weil *Formalclausuln* daraus entstehen, wenn die dritte Stimme hinzukommt. Z. B. (Bsp.) sind Zubereitungen zu den *Formalclausuln*, kommt aber die dritte Stimme dazu (Bsp.), so werden *Formalclausuln* daraus.“ Schenker schreibt mit Bezug auf vorstehende Ausführungen von Fux: „Dieser dritten Stimme, der eben der fünfte Ton des Systems entspricht, schreibt nun bereits Fux die Wirkung einer definitiven *Formalklausel* zu, im Gegensatz zu den bloßen Zubereitungen, als welche er 3—1 und 7—8 empfindet. Schon dadurch allein ist die besondere Empfindung erwiesen, die die Kontrapunktiker für den fünften Ton hatten. Wie wenig fehlt da nur zur vollständigen Erkenntnis dieses Tones auch als einer Stufe!“

<sup>47</sup> a. O. 63.



would designate a *Zug* (linear progression) at the middleground level.“<sup>48</sup> Was Schenker zunächst *Urlinie* nannte — so in der Vierteljahrsschrift *Der Tonwille* und im *Meisterwerk in der Musik* — war ein Gebilde des Vorder- und Mittelgrundes, das nähere und weitere Fernbeziehungen einschloß. Man kann sie im Einzelfall bezweifeln und versuchen, sie begründet zurückzuweisen; ihre Existenz jedoch generell zu bestreiten hieße, ein Stück Realität der Musik, die auf latente Beziehungen angewiesen ist, rundweg abzuleugnen. Insofern ist die Meinung von Dahlhaus zurückzuweisen, daß „durch den Begriff der latenten Stimmführung . . . Schenkers Hypothese der Widerlegbarkeit durch die musikalische Realität entzogen“ werde und dessen Methode der Rückführung auf *Urlinien* nicht Teil einer deskriptiven Musiktheorie sein könne<sup>49</sup>. Dahlhaus widerspricht sich allerdings selbst, wenn er an anderer Stelle *latenten Stufen* eine musikalische Realität zubilligt oder einbekennt: „Zum musikalischen Sachverhalt zählen außer realen Tönen auch Zusätze, die mitgehört werden sollen, ohne akustisch gegeben zu sein.“<sup>50</sup> In Wahrheit beanspruchen *Urlinien*, recte Züge, nur deshalb Interesse, weil sie den Hörakt strukturieren. Bereits E. Kurth machte auf dieses Phänomen vage aufmerksam. Schenker untersuchte es systematisch und erkannte im *Zug* ein stufenweise verlaufendes, zielgerichtetes Ereignis der Stimmführung, das in der Einheit von Kontrapunkt und Harmonik wurzelt. Vom *Vordergrund* ausgehend Züge analytisch festzustellen, um dann zum Mittel- und Hintergrund vorzudringen, bleibt der sicherste Weg zur graphisch-analytischen Darstellung der sich dem Hören erschließenden Stimmführungswege. Ein solches Verfahren entspricht methodisch auch der Entwicklung von Schenkers Theorie, die ebenfalls vom Vordergrund ihren Ausgang nahm und erst Schritt um Schritt dessen Bindung an die Schichten des Mittel- und Hintergrundes bloßlegte. Es wird sich zwar kaum jemals ein Konsens darüber erzielen lassen, „wessen Wahrnehmung als Instanz der Wahrnehmbarkeit gelten soll“<sup>51</sup>, aber es wäre ein schlechtes Argument, die Wahrnehmbarkeit

<sup>48</sup> A. FORTE, op. cit., 15.

<sup>49</sup> CARL DAHLHAUS, *Bach und der ‚lineare Kontrapunkt‘. Bach-Jahrbuch* 49 (1962) 76. — DERS., *Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse*, op. cit., 168f.

<sup>50</sup> DERS., *Versuch über Bachs Harmonik. Bach-Jahrbuch* 43 (1956) 84. — DERS., *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, op. cit., 26.

<sup>51</sup> DERS., *Musikalische Form als Transformation. Beethoven-Jahrbuch* 9 1973/77 (1977) 27.

von Zügen Schenker abzusprechen, weil eine solche Erfahrung Theoretikern, die sich meist nur flüchtig oder am Rande mit Schenker befassen, abgeht. Vielmehr müßte versucht werden, jeweils am Einzelfall die dargestellten Zusammenhänge im Hörakt nachzuvollziehen. Widerspruch sollte sich sachlicher Gründe bedienen. Gewiß irrte auch Schenker in Details seiner Stimmführungsanalysen. Jedoch genügen zur Widerlegung keine Pauschalurteile, die das System als Ganzes zu treffen suchen. Sie dienen meist nur dazu, um Schenkers Theorie vom Tisch zu fegen, um sich nicht näher mit ihr beschäftigen zu müssen. Allerdings sollte nicht übersehen werden, daß selbst eine fehlerhafte Stimmführungsanalyse allemal noch höheren didaktischen Wert besitzt als mit Funktionszeichen übersäte Notentexte.

Schenker ging es im Grund nicht um die Aufstellung einer Theorie. Primäres Ziel seiner Lehre war keine Systembildung; sie ergab sich gleichsam absichtslos als Folge seiner lebenslangen Bemühungen um das Verständnis des *Meisterwerks* im Sinne *besseren Hörens*. Dazu dienten seine zahlreichen Analysen, Erläuterungsausgaben und Bestrebungen zur Wiederherstellung unverfälschter Texte klassischer *Meisterwerke*. Im Kunstwerk intuitiv erspürte Zusammenhänge sollten aus der Erlebnissphäre in die Sprache der Begriffe übertragen werden und rückwirkend wiederum der Praxis zugute kommen. „*Schenker's pedagogical activities appear to have occupied a central position in his life. Almost all his writings are intended to instruct — in the most 'practical' sense of that term.*“<sup>52</sup> Die Praxis besitzt im allgemeinen ein sicheres Gefühl dafür, was ihr nützt. Die Zustimmung, die Schenker durch Bruno Walter oder Wilhelm Furtwängler erfuhr, steht im krasen Gegensatz zur Ablehnung, die H. Riemann durch J. Brahms fand<sup>53</sup>. Der von O. Jonas auf W. Furtwängler gemünzte und von diesem wiederum auf Schenker übertragene Begriff des *Fernhörens* deutet jenen zentralen Punkt an, der Schenkers Lehre grundsätzlich von solchen anderer Theoretiker unterscheidet. Ein Gespür für übergreifende Zusammenhänge ließ ihn einerseits die Fragwürdigkeit einer Akkord-um-Akkord-Analyse, andererseits die Bedeutung der Stimmführung im Dienst horizontaler Klangentfaltung erkennen. Die Stimm-

<sup>52</sup> A. Forte, op. cit., 5.

<sup>53</sup> BRUNO WALTER, *Thema und Variationen*. Frankfurt/M. 1947, 37. — WILHELM FURTWÄNGLER, *Heinrich Schenker, ein zeitgemäßes Problem*, in: W. FURTWÄNGLER, *Ton und Wort*. Wiesbaden 1954, 198ff. — JOHANNES BRAHMS, *Briefe an Fritz Simrock* 3. Hrsg. von MAX KALBECK. Berlin 1919, 26f.

führung regelt nicht nur die Verbindung einzelner Akkorde untereinander, um einen fehlerfreien Satz zu erzielen, sondern kann darüber hinaus einer planvollen Verbindung zwischen nicht unmittelbar miteinander verbundenen Akkorden als Zielpunkten von verschiedenem Gewicht dienen. Sie heben sich von jenen Akkorden, die diese Verbindung realisieren, mögen sie im herkömmlichen Sinn funktionell deutbar sein oder nicht, schichtenmäßig ab. Um die begriffliche Formulierung eines ganzheitlichen Erscheinungsbildes, das auf solchen Voraussetzungen beruht, bemühte sich Schenker zeitlebens.

Erst im *Freien Satz* — der Quintessenz von Schenkers Lehre — wird der Begriff *Urtinie* auf die Oberstimme des *Ursatzes* eingeschränkt. Man mag sich daran stoßen, daß dieses Werk mit der Darstellung des *Ursatzes* als Inhalt des Hintergrunds beginnt und über jene des Mittelgrunds zum Vordergrund anstatt umgekehrt vom Vorder- zum Hintergrund führt. Es konnte daher der Verdacht aufkommen, daß der Hintergrund nichts Gegebenes beschreibt, sondern auf Dogmatik beruhe, daher die Ableitung des Mittel- und Vordergrunds aus ihm keine Phänomenologie, sondern nur der Versuch einer Erklärung ohne Beteiligung des Hörakts sei. Jedoch ist ein solcher Verdacht unbegründet. Die Entwicklung von Schenkers Theorie läßt sich anhand der Harmonie- und Kontrapunktlehre, der Analysen in der Vierteljahrschrift *Der Tonwille* und im *Meisterwerk in der Musik*, die Vorstufen zum *Freien Satz* darstellen, ablesen. Die Erkenntnis drängt sich auf, daß Schenker in Wahrheit vom Vordergrund ausgehend, erst allmählich eine Möglichkeit fand, Fernbeziehungen, die eine unumgängliche Voraussetzung für die sinngemäße Anwendung von Furtwänglers herangezogenem Begriff des *Fernhörens* bilden, begrifflich und systematisch darzustellen. Wenn Schenker im *Freien Satz* aus methodischen Gründen den umgekehrten Weg geht, so ist in die Darstellung dennoch die Summe der in allen früheren Stadien aus der Hörerfahrung gewonnenen Erkenntnisse miteingeschlossen. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß die Lehre vom *Ursatz* die größte Klippe für das Verständnis seiner Theorie bildet. Auch mancher, der ein positives Verhältnis zu ihr gewonnen hat, wird sich an den Ausführungen über den *Ursatz* stoßen. So etwa, wenn es im Abschnitt über seine Bedeutung für Komposition, Lehre und Vortrag heißt: „*So wenig einem menschlichen Körper Hände, Beine, Ohren erst nach der Geburt allmählich zuwachsen, vielmehr schon bei der Geburt da sind, ebensowenig kann in einer Komposition ein neues Glied zur Diminution zuwachsen, das nicht irgendwie schon mit dem Hinter- und Mittelgrund*

mitgeboren war.“<sup>54</sup> Obwohl der Mittelgrund in diese Analogie mit einbezogen wird, könnte aus dem Gesagten der Schluß gezogen werden, daß der *Ursatz* in nuce die gesamte Komposition darstelle. Schon Schenkers ältere Konzeption rief Walter Riezlers Kritik hervor, daß man dem Mittelgrund nicht ansehen könne, ob aus ihm „*einmal eine Mozartsche Sinfonie oder eine Czernysche Etude werden wird*“<sup>55</sup>. Zwar ist zuzugeben, daß Thesen — wie obige über den *Ursatz* — leicht zu Fehlschlüssen verleiten, obwohl Schenker eine zeitliche Aufeinanderfolge der Schichten in der Phantasie des Künstlers strikt verneinte und schon 1922 bekannte: „*Zur Urlinie verhält sich die Diminution wie zum Knochengüst eines Menschen das lebenblühende Fleisch*.“<sup>56</sup> Das Verhältnis des *Ursatzes* zur Komposition ist nicht anders zu verstehen. Die von Schenker mitgeteilten *Ursatzformen* sind nur die letztmögliche Reduktion der Fernbeziehungen, können daher nicht das Kunstwerk im embryonalen Stadium darstellen. Sie bilden — um die von Schenker angeregte Analogie aufzugreifen — das Skelett, das in jedem Organismus unsichtbar bleibt, zumindest solange er sich des Lebens erfreut. Dennoch ist das Skelett in der lebendigen Erscheinung unleugbar existent. August Kahlert, ein philosophisch geschulter Musikschriftsteller des Davidbündler-Kreises um Robert Schumann, gelangt zu der Feststellung: „*Die schöne musikalische Form, als Absolutes gedacht, gleicht der Urpflanze, von der Göthe in der Metamorphose der Pflanzen träumt, es sieht sie Niemand, und doch wie auf diese alle Pflanzen, so auf jene beziehen sich alle Musikstücke. Der ewige Geist, der sie belebt, wechselt nicht. Der Geist der Menschen aber ist launenhaft, wie seine*

<sup>54</sup> HEINRICH SCHENKER, *Der Freie Satz* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 3). Wien 1935, 21.

<sup>55</sup> WALTER RIEZLER, *Die Urlinie*. *Die Musik* 22 (1930) 505.

<sup>56</sup> H. SCHENKER, *Der Freie Satz*, op. cit., 41: „*Die von mir aus den Meisterwerken geschöpften Ursatzformen könnten einem hauptsächlich auf Nachahmung angewiesenen Kunstjünger Gelegenheit zu Mißverständnissen geben und im besonderen zu der Frage veranlassen: Braucht man also wirklich nur einen beliebigen Ursatz zu variieren, um im Vordergrund z. B. zu einer Sinfonie zu gelangen? Der so fragt, trägt in das Bild der Ursatzformen die Vorstellung eines bloß zeitlichen, Verlaufes, sozusagen einer Chronologie des Schaffens hinein. Gerade das ist aber mit jenem Bilde nicht gemeint. Es erhebt durchaus nicht den Anspruch, Bestimmtes über die Chronologie des Schaffens auszusagen, es stellt lediglich die streng logische Bestimmtheit im Zusammenhang einfacher mit komplizierteren Tonfolgen vor und zwar den Zusammenhang nicht nur in der Richtung vom Einfachen zum Komplizierten, sondern auch in der umgekehrten Richtung vom Komplizierten zurück zum Einfachen.*“ — DERS., *Der Tonwille* 1, Heft 2. Wien—Leipzig 1922, 5.

*Formen. Wer nur das Allgemeine begreifen will, kann es nur unter der Form des Besonderen.*<sup>57</sup> Diese Gedanken lassen sich auf den *Ursatz* übertragen. Als Allgemeines ist er unhörbar, musikalische Realität dagegen gewinnt er erst unter der Form des Besonderen. Dem *Ursatz*, der kein Kunstwerk en miniature ist, läßt sich nicht ansehen oder abhören, welchem Tonorganismus er als hintergründiges Gerüst dient. Er ist die logische Folge der Reduktionstechnik, steht daher am Ende der analytischen Bemühungen. Sein Nachweis bürgt nicht für die Genialität des analysierten Werks. Diese liegt vielmehr in der jeweils individuellen Art der Verknüpfung des *Ursatzes* mit den Schichten des Mittel- und Vordergrundes beschlossen.

Nicht das nach Begründung suchende Denken, sondern das Hören musikalischer Zusammenhänge, das sich nicht auf thematisch-motivische Beziehungen und Akkordlogik auf engstem Raum beschränkt, sondern auch tiefer liegende und nicht minder den Hörakt strukturierende Sachverhalte betrifft, ist primär Gegenstand von Schenkers Theorie. Nur wenn sie dieses Ziel verfehlte, wäre sie abzulehnen, nicht aber — gewissermaßen boshaft — ihr eine Existenzberechtigung zuzubilligen, falls sie sich darauf beschränkte, eine unhörbare Struktur dogmatisch zu verkünden, was sie in die Nähe serieller Praktiken führte. Wer allerdings die Meinung vertritt, daß auch „*abstruse Konstruktionen auditiv lernbar*“ seien<sup>58</sup>, was bis zu einem gewissen Grad zutreffen mag, die Sinnfrage hingegen aber nicht berührt, da bekanntlich auch Unsinn eingelernt werden kann, sollte sich selbst auch dann nicht an Schenkers Theorie stoßen, wenn sie tatsächlich Gegenstand einer nur visuellen Methode der Analyse wäre, als welche sie Schenker allerdings nicht verstand.

Es liegt nahe, Begriffe wie *Ursatz* und *Urlinie* mit dem *Gestaltbegriff* in Verbindung zu bringen. Dahlhaus bezweifelt jedoch, daß die „*Urlinie . . . den Gestaltcharakter musikalischer Formen im Ganzen, falls man ihn zugestehen möchte, erklären könnte. Denn der Gestalteindruck beruht zu einem großen Teil oder sogar primär auf dem Rhythmus und erst sekundär auf der tonalen Struktur.*“<sup>59</sup> Rhythmus ist jedoch ein vielschichtiges Phänomen. Es führt als bloß „*erstes Ordnen unserer*

<sup>57</sup> AUGUST KAHLERT, *Die musikalische Form. Neue Zeitschrift für Musik* 13 (1840) 63. — WOLFGANG BOETTICHER, Artikel *Karl August Thimotheus Kahlert. MGG* 7. Kassel etc. 1958, 425ff.

<sup>58</sup> C. DAHLHAUS, *Musikalische Form als Transformation*, op. cit., 27.

<sup>59</sup> DERS., *Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse*, op. cit., 169.

*Vorstellungen*“<sup>60</sup> zu keinem Gestalteindruck. Die Alternative läßt sich so allgemein nicht stellen. Dem mehrfach geäußerten Vorwurf, daß Schenker in seinen Analysen den Rhythmus nicht genügend beachtet habe, begegnet Carl Schachter mit einer Differenzierung des Begriffs, die sich von der Sache her aufdrängt; er unterscheidet „*tonal rhythm*“ von „*durational rhythm*“<sup>61</sup>. Von den vielfältigen Quellen, aus denen Rhythmus gespeist wird, ist der erstere „*specifically musical, the other shared with other rhythmic phenomena*“. Dabei wird die Bezeichnung „*durational rhythm*“ als „*an acceptable oversimplification*“ verstanden, weil „*duration being the most important although not the only constituent*“<sup>62</sup>. Schenker begriff Rhythmus als ein Ordnungsprinzip der Mehrstimmigkeit. Bezeichnend hierfür sein mehrmals zitierter Satz: „*Aller Rhythmus in der Musik kommt vom Kontrapunkt, nur vom Kontrapunkt.*“<sup>63</sup> In diesem Sinn spricht C. Schachter von „*tonal rhythm*“: das „*tonal system itself has rhythmic properties*“. An mehreren Beispielen wird einleuchtend aufgezeigt, „*how much our perception of rhythm depends upon tonal organization*“<sup>64</sup>. Insofern bildet Rhythmus keinen Gegensatz zur tonalen Struktur, sondern ist ihr inhärent, weshalb obige Erklärung des Gestalteindrucks, die sich auf einen kategorial undifferenzierten Rhythmusbegriff stützt, ausscheidet. Der Bedeutungsanspruch der tonalen Struktur für den Gestalteindruck bleibt bestehen.

Schenkers Bestreben war es, einen als ganzheitlich begriffenen musikalischen Verlauf analytisch darzustellen. „*Hier lagen und liegen bis heute enge Berührungspunkte für einen Gestalt- und Ganzheitspsychologen*“, betont Albert Wellek<sup>65</sup>. Daß der Gestaltcharakter sich nur auf die (relative) Ganzheit von Teilen beschränkt, widerspricht der Erfahrung. Zwischen einer Potpourri-Ouvertüre, die als abwechslungsreiche Aneinanderreihung in sich geschlossener Teile verstanden wird, und einem klassischen Symphoniesatz als ursprünglich Ganzem kann alle-

<sup>60</sup> O. JONAS, op. cit., 9. — Ferner GUDRUN HENNEBERG, *Theorien zur Rhythmik und Metrik* (= *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 6). Tutzing 1974.

<sup>61</sup> CARL SCHACHTER, *Rhythm and Linear Analysis. The Music Forum* 4 (1976) 313.

<sup>62</sup> Ebenda.

<sup>63</sup> H. SCHENKER, *Der Freie Satz*, op. cit., 38. — Ähnlich auch: „*Die Wurzel des musikalischen Rhythmus liegt also im Kontrapunkt*“, ebenda, 58.

<sup>64</sup> C. SCHACHTER, op. cit., 289.

<sup>65</sup> *Symbolae Historiae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag*. Mainz 1971, 8.

mal gut unterschieden werden, auch wenn die Potpourri-Ouvertüre — ebenso wie jener — tonal einheitlich gestaltet ist. Auch der Einwand, daß die mit der Schichtenlehre verbundene Reduktionstechnik den Prinzipien einer Gestalttheorie widerspreche, weil letztere ein Stück Phänomenologie, die Gestaltwahrnehmung hingegen unreduzierbar sei<sup>66</sup>, ist nicht stichhaltig. Mittels der Reduktionstechnik wird nicht der Inhalt der Gestaltwahrnehmung reduziert, sondern es werden jene Beziehungen, die zusätzlich zu vordergründigen, wie Melodie, Thema, Motiv, hinzutreten, verdeutlicht. Sie sind ebenso eine Realität wie diese.

Während die bisher zurückgewiesenen kritischen Stellungnahmen an einer unzureichenden Kenntnis von Schenkers Theorie kranken, kann gegen Eugene Narmour, der ebenfalls zu deren Kritikern zählt, ein ähnlicher Vorwurf nicht erhoben werden. Im Gegensatz zu W. Keller, der Schenker lediglich als Repräsentanten einer Musiktheorie des 19. Jahrhunderts verstanden wissen möchte, bekennt E. Narmour dessen Bedeutung für die Entwicklung der Musiktheorie im 20. Jahrhundert offen ein: „*Although Schenker's theoretical stance is not without contradictions, his recognition of the importance of harmonic process in tonal music, his symbolization of it through the formulation of the Ursatz and the Urlinie, and particularly his concept of harmonic transformations on various levels all clearly remain among the most consequential achievements of music theory in this century.*“<sup>67</sup> Narmours Buch ist im amerikanischen Musikschritftum der erste größere Versuch, „*to refute the principal beliefs of Schenkerian theory and to dispute many of the analytical practices of its followers. Since the late 1950s, Schenkerism has had an enormous influence on music theory (witness the growing number of derivative studies); yet no extended criticism has appeared. Thus the present study is long overdue — though it is offered only as a first step.*“<sup>68</sup> Kein Geringerer als Jan LaRue bezeichnet Narmours Studie als „*one of the most courageous and original books on music theory to emerge since World War II — courageous because it undertakes a direct confrontation with the most significant new theoretical direction of our century; original because it offers not merely a critique but also a carefully reasoned and convincingly buttressed alternative*“<sup>69</sup>. Ein Grund mehr,

<sup>66</sup> C. DAHLHAUS, *Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse*, op. cit., 168f.

<sup>67</sup> E. NARMOUR, op. cit., 1.

<sup>68</sup> a. O. IX.

<sup>69</sup> a. O. Hüllentext.

Narmours Kritik und dessen eigene Alternative auf ihre Stichhaltigkeit zu prüfen.

Narmours Hauptanliegen „*is to demonstrate that Schenkerian voice-leading principles produce analytical results that are patently indefensible*“<sup>70</sup>. Jedoch wird Schenkers Stimmführungstheorie nicht gänzlich verworfen. Sie könne immerhin „*be put to good use as a means of style analysis where (and only where) harmony is the dominant parameter and the closural aspects of tonal harmonic style predominate*“<sup>71</sup>. In diesem Sinn wird z. B. Schenkers Analyse des *Präludiums C-Dur* aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* von J. S. Bach als „*instructive in many ways*“ und als „*useful*“ bezeichnet, weil in diesem Stück harmonische Implikationen „*are significantly stronger than the implications in other parameters*“<sup>72</sup>. Wo aber Melodik und Rhythmik stärkeres Eigengewicht erlangen, führe die Theorie zu falschen Ergebnissen. Den Kernpunkt der Kritik umschreibt der Satz: „*We simply cannot allow voice leading to assimilate melody and rhythm.*“<sup>73</sup> Wie allerdings die Schwierigkeit methodisch zu bewältigen wäre, den jeweiligen Anteil von Harmonik, Melodik und Rhythmik gerecht abzuwägen, um darnach die Brauchbarkeit einer Schenker-Analyse beurteilen zu können, wird nicht gesagt.

Narmour bezieht sich u. a. auf die Analyse von Ludwig van Beethovens *Symphonie* Nr. 5 c-Moll (op. 67), 1. Satz, Takte 63—94, die von Schenker als Weg von der I. zur V. Stufe gedeutet und deren Melodik zu stufenweise fallenden Quartgängen dekoloriert werden<sup>74</sup>. Eine solche Analyse „*captures the importance of the bass line and the harmonies it supports, but how much useful in explanation his reduction becomes when the melodic structure and the rhythmic/phrase structure of Beethoven's theme are given equal implicative status*“<sup>75</sup>. Denn es stehe außer Zweifel, daß die melodische Linie an dieser Stelle in die Höhe strebe, was in Schenkers fallenden Quartgängen nicht zur Darstellung gelange. Narmour skizziert unter melodischen Gesichtspunkten die genannten Takte folgendermaßen<sup>76</sup>:

<sup>70</sup> a. O. IX.

<sup>71</sup> a. O. 201.

<sup>72</sup> a. O. 202.

<sup>73</sup> a. O. 201.

<sup>74</sup> HEINRICH SCHENKER, *Der Tonwille* 1. Wien 1921, Tafel.

<sup>75</sup> E. NARMOUR, op. cit., 68.

<sup>76</sup> a. O. 62, example 14. Die beiden Arten von Pfeilen als graphische Hilfsmittel in dieser Abbildung sowie in anderen analytischen Schriftbildern



(Allegro Molto) 2 4 6 8 10

(vlns.) *p dolce* (cl.) (vlns.)

a.  $\rightarrow$  to B<sup>b</sup>  
+3 +1 etc.

d.

12 14 16 18 20

b. +2 +2 +2 +2  $\rightarrow$  to B<sup>b</sup>

22 24 26 28 30 32

cresc. cresc. *ff*

c.  $\rightarrow$  to B<sup>b</sup>  
+3 +2 +2 +4 +1..

Beethoven's *Symphony no. 5, I, measures 63-94*

Bsp. 2

Narmours sind folgendermaßen zu verstehen: „ $\rightarrow$  means ‚implies‘“, „ $\succ$  means ‚realized‘“, a.O. 60f. Entnommen sind die Notenbeispiele 2, 3, 5, 7—10 dieses Kapitels mit Erlaubnis des Verlages dem Buche von EUGENE NARMOUR, *Beyond Schenkerism*. Chicago and London, The University of Chicago Press, Copyright 1977 by the University of Chicago.

„There we see the realization of three different triadic implications“, nämlich den dreimal wiederkehrenden Dreiklang  $b'-d''-f''$  (Takte 1—3, 5—7, 9—11), die Dreiklänge  $b'-des''-f''$  (Takte 13—18),  $es''-ges''-b''$  (Takte 21—31) und „a higher level  $B\flat-E\flat-G\flat-B\flat$  structure as well“ (Takte 1—32), „which integrates the parts of the melody into a cohesive unit“<sup>77</sup>. Auch Narmour erkennt verschiedene Schichten („levels“) an, jedoch nur innerhalb der einzelnen Parameter, hier der Melodik, deren Dreiklangsstrukturen „are noncongruent with the harmonic closure that takes place with the V-I progressions cadencing on the tonic  $E\flat$ s in measures 4, 8, and 12“<sup>78</sup>. Auch die vierte und fünfte Viertaktphrase (Takte 13—20 in obiger Skizze) „are also harmonically ‚selfcontained‘, in contrast to the implicative  $B\flat-D\flat-F$  there in melody“<sup>79</sup>. D. h. Melodie kann zwar mit der Harmonie konform gehen, ihr aber auch widersprechen, insofern die Harmonie „selfcontained“, die Melodie aber „implicative“ oder umgekehrt ist. Wie noch zu zeigen sein wird, dehnt Narmour die Verselbständigung auch auf Rhythmus und Metrum aus. Jeder Parameter könne gleiches Recht und zu Zeiten die Führung für sich beanspruchen oder doch mit anderen konkurrieren.

Als weiteres Beispiel für den Unterschied zwischen einer Stimmführungsanalyse im Sinn Schenkers und Narmours gegensätzlicher Deutung des Verhältnisses zwischen Harmonik und Melodik sei auf die Anfangstakte von L. van Beethovens *Bagatelle B-Dur* (op. 119, Nr. 11) verwiesen. Narmour deutet sie harmonisch folgendermaßen<sup>80</sup>:

*Andante, ma non troppo*

*p*

1 2 3

$6-d5$   $6-5$

$B\flat:$  V  $V6$

Bsp. 3

<sup>77</sup> a. O. 61.

<sup>78</sup> a. O. 65.

<sup>79</sup> Ebenda.

<sup>80</sup> a. O. 71, example 20.

Er gerät dabei in Konflikt mit Felix Salzers Analyse<sup>81</sup>:

*Andante, ma non troppo*

*a*

Bsp. 4

Abweichend hiervon skizziert Narmour ihren melodischen Zusammenhang in zwei einander ergänzenden Skizzen<sup>82</sup>:

*p*

*a*

*b*

Bsp. 5

Gegen Salzers Deutung werden im wesentlichen drei Einwände vorgebracht.

1. Der zweite Akkord in Takt 1 sei als V. Stufe aufzufassen, daher  $c''$  der konsonante Ton, was den Terzzug  $d''-c''-b'$  in der ersten Hälfte von Takt 1 fragwürdig mache. Ähnlich sei in den Takten 2—3 der fallende Terzzug  $f''-es''-d''$  abzulehnen, weil die Stellung der Tons  $es''$  überbewertet sei. In der zweiten Hälfte von Takt 2 sei die Achtelnote über  $V^6$  Konsonanz, nicht das ihr folgende Achtel  $es''$ . „*In all cases we must take into account the actual harmonic*

<sup>81</sup> FELIX SALZER, *Strukturelles Hören 2*. Wilhelmshaven 1960, 8, Nr. 3.

<sup>82</sup> E. NARMOUR, op. cit., 70, example 19; 72, example 21.

pattern in order to make analytical judgments about melodic structural tones. A preformed concept about voice leading and the contextual function of consonance and dissonance simply will not do.“<sup>83</sup>

2. Die melodische Qualität der beiden Quartsprünge  $b'$ - $es''$  in Takt 1 und  $c''$ - $f'$  an der Wende von Takt 1/2, die jeder Hörer wahrnehme, werde in Salzers Skizze unterdrückt.

3. Der Quartsprung  $c''$ - $f''$  an der Wende von Takt 1/2 „as a structural gap ... implies a descending fill“ in der zweiten Hälfte von Takt 2 zu  $c''$  als letzter Achtelnote dieses Taktes;  $d''$  zu Beginn von Takt 3 ließe sich daher verstehen „as a delayed realization of the Bb-C line created by the partial filling in of the Bb-Eb leap in measure 1“<sup>84</sup>.

Diese beiden Beispiele dürften zur Genüge Narmours Bestreben verdeutlichen, die Unabhängigkeit der Melodik von der durch die Harmonik gesteuerten Stimmführung zu bezeugen. Der Versuch fordert aber zur Kritik heraus.

Zu Narmours Analyse des Zitats aus Beethovens *Symphonie* Nr. 5 würden alle *Schenkerians*, gleichviel ob *Old-* oder *Neo-Schenkerians*, die Frage stellen, was mit  $f''$  in Takt 3 geschieht, dem die Harmonie in Takt 4 widerspricht, oder mit  $es''$ , Takt 14, dem die Harmonie in Takt 16 ebenso entgegensteht wie jene in Takt 20 dem  $f''$  in Takt 18. Als Kopftöne im Sinn Schenkers können sie nicht verstanden werden, weil ihnen eine Bestätigung seitens der Harmonik fehlt. Narmour hingegen vermeint, daß die Melodik ihr eigenes Recht gegen die Harmonik durchsetze. Ebenso problematisch bleibt die Deutung des zweiten Beispiels. Kaum jemand dürfte bereit sein, den zweiten Akkord in Takt 1 von Beethovens *Bagatelle B-Dur* (op. 119, Nr. 11) als V. Stufe und daher  $c''$  als Konsonanz aufzufassen, wie Narmour es will (vgl. Bsp. 3). Einem solchen stückhaften Hören widersprechen der Parallelismus der Melodieglieder  $d''$ - $b'$ ,  $es''$ - $c''$ ,  $f''$ - $d''$  sowie jener der Harmoniefolge, in der je zwei Viertel in den Takten 1—2 sich zu einer Einheit zusammenschließen. Das wird zwar noch nicht durch die Folge der ersten beiden Viertel in Takt 1, aber durch die Fortsetzung zur Gewißheit:  $c''$  auf dem zweiten Viertel von Takt 1 ist Wechselnote von  $b'$ , und die Harmonie auf dem zweiten Viertel ist als unvollständige  $I_4^6$ , nicht als V, wie Narmour annimmt, zu hören. Wäre  $b'$  Dissonanz, obwohl im Widerspruch dazu in Narmours Melodieskizzen (vgl. Bsp. 5) eben dieser Ton, nicht das vorausgegangene  $c''$  als Strukturton aufscheint, würde die Dissonanz außerdem keine Auflösung in der Melodie finden. Vom

<sup>83</sup> a. O. 71 f.

<sup>84</sup> a. O. 72 f.

vereinzelten Ereignis allein — hier einer melodischen Bewegung im Raum  $d''-b'$  über zwei Akkorde, von denen der zweite die beiden Noten  $c''-b'$  trägt — ist ihr Sinn nicht ablesbar. Er ergibt sich erst aus dem Gesamtablauf der Takte 1—3. Das Hören vollzieht sich in zwei Richtungen, nach vorne und rückwärts zugleich. Diese zweifache Beziehung ist auch der Grund dafür, daß mit Wiederkehr von  $d''$  und der  $B$ -Dur-Harmonie in Takt 3 das melodische Geschehen von Takt 2—3 als Prolongation von  $f''-es''-d''$  verstanden wird, wie die Skizze von Salzer richtig ausweist, nämlich als *variatio* eines *transitus* — um mit Christoph Bernhard zu sprechen. Erst unter der Voraussetzung des nach beiden Richtungen hin offenen Hörens entstehen jene „*actual harmonic pattern[s]*“<sup>85</sup>, die Narmour auf das vom Zusammenhang losgelöste Detail beschränken möchte.

Bezüglich des zweiten Einwands gegen Salzer bedarf es nur weniger Worte. Im Bestreben, den aufwärtssteigenden Terzzug  $d''-es''-f''$  zu verdeutlichen, schreibt Salzer: „*Es wäre irreführend, wollte man den gleichsam sichtbaren Tonfolgen nachgehen, da diese oft nicht die wahre Richtung der Phrase anzeigen. Der Achtelnote B des zweiten Takteiles, zum Beispiel, folgt eine Viertelnote Es; dies ist jedoch noch kein Grund zur Annahme, daß B nach Es führt; ebensowenig führt C nach F, dem Niederstreich des zweiten Taktes. Stattdessen hört das musikalische Ohr einen, sozusagen, höheren Zusammenhang und wird die Aufwärtsbewegung einer Terz von D über Es nach F als die wahre melodische Linie, als die melodische Struktur, vermerken.*“<sup>86</sup> Narmour aber wendet dagegen ein, es sei absurd „*to assert that listeners do not make a direct melodic connection between the B $\flat$  and the E $\flat$  or the C and the F*“<sup>87</sup>. Natürlich sieht und hört jedermann die Quartsprünge als melodische Ereignisse, entscheidend aber ist, wie er sie im Zusammenhang der melodischen Linie hört. In ihr kristallisiert sich neben der realen eine latente Stimmführung  $d''-es''-f''$  heraus, die kaum jemand leugnen dürfte und sogar in Narmours Skizze (Bsp. 5) erscheint, obgleich in einer von Salzer abweichenden Bedeutung.

Problematischer hingegen ist der dritte Einwand, der den Quartsprung  $c''-f''$  und seine Folgen betrifft. Narmour sieht einen Zusammenhang zwischen  $c''$  in Takt 1, viertes Viertel und  $c''$  in Takt 2, letztes Achtel, weil der Quartsprung aufwärts eine stufenweise absteigende

<sup>85</sup> a. O. 72.

<sup>86</sup> F. SALZER, *Strukturelles Hören* 1, op. cit., 37.

<sup>87</sup> E. NARMOUR, op. cit., 69.

Ausfüllung in der Melodie bis  $c''$  impliziere. Dieses schreitet zu  $d''$  in Takt 3 weiter und beschließt daher einen mit  $b'-c''$  in Takt 1 begonnenen Weg. Die Phrase präsentiert sich daher bei Narmour in zwei aufwärtsgehenden, ungleichzeitigen Terzgängen (vgl. Bsp. 5). Faßt man jedoch mit Narmour in Takt 1 den Akkord auf dem zweiten Viertel als V. Stufe auf, ist  $b'$  dissonante Nebennote. Dennoch soll sie der melodische Ausgangspunkt eines über  $c''$  nach  $d''$  reichenden Terzganges sein. Ebenso unbefriedigend bleibt die Erklärung für die Verbindung der beiden  $c''$  in den Takten 1 und 2. Dazwischen wird nämlich als Teilziel auf der ersten Takthälfte von Takt 2 die I. Stufe erreicht, in der natürlich ein  $c''$  nicht vorkommt. Dagegen erklingt ein  $d''$  realiter in der Mittelstimme des  $B$ -Dur-Akkords auf dem zweiten Viertel von Takt 2, das zu unterdrücken, Narmour gezwungen ist. Die Frage aber, wie ein Weiterwirken von  $c''$  in Takt 1 entgegen dem Harmoniewechsel in Takt 2, wo  $d''$  in der ersten Takthälfte weder Nebennote noch Durchgangston ist, sich erklären läßt, bleibt unbeantwortet<sup>88</sup>.

Hier und in allen anderen Analysen fehlt jeder Versuch einer Systematik absolut gesetzter melodischer Strukturtöne. Insgesamt krankt Narmours Einwand gegen Schenker an einer falschen Voraussetzung, nämlich einer verkehrten Interpretation seiner Theorie. Der gegen ihn gerichtete Vorwurf, „*that voice leading and melody are not the same*“<sup>89</sup>, trifft ihn nicht. Niemals behauptete Schenker, der um das Geheimnis und die Einmaligkeit einer Melodie sehr gut Bescheid wußte, deren Identität. Schenkers Prinzip der Reduktion geht im Grund auf dieselbe Erkenntnis zurück, die schon Christoph Bernhard dazu veranlaßte, Stimmführungserscheinungen des *stylus luxurians* auf solche des *stylus antiquus* zurückzuführen, ohne deshalb den melodischen Beziehungen Gewalt anzutun. Daß jeder Melodieton, ob Haupt- bzw. Nebennote, Durchgang, Synkope oder was immer, innerhalb der Dur-Moll-Tonalität zur Harmonik in un- oder mittelbare Beziehung tritt, wußte schon Riemann. Schenker erkannte, daß dadurch ein oft

<sup>88</sup> Ebenso fragwürdig ist Narmours Analyse des Themas aus *Don Quixote* von Richard Strauss, a. O. 78f., example 24. Die angebliche Unabhängigkeit der Melodik von der Stimmführung bleibt illusorisch, weil ungewöhnliche Melodiesprünge erst durch den Bezug auf die Harmonik möglich und verständlich werden. So ist  $d''$  in Takt 8 ein nicht vorbereiteter, stufenweise von oben eingeführter Vorhalt zu  $cis''$ , also eine Dissonanz, was Narmour nicht daran hindert,  $d''$  als intendierten melodischen Strukturton zu betrachten. Daher weist seine Skizze einen vordergründig aus Konsonanzen und einer Dissonanz bestehenden horizontal entfalteten  $D$ -Dur-Akkord aus!

<sup>89</sup> a. O. 80.

kompliziertes Geflecht zwischen mehreren Stimmbahnen entstehen kann, die es analytisch nachzuweisen gilt. Von dieser Erkenntnis, die sich in graphisch dargestellten Stimmführungsanalysen niederschlagen, abzuweichen bedeutete, in ein primitives Stadium der Analyse zurückzufallen. Eben dieser Gefahr setzt sich Narmour aus. Indem er einerseits betont, daß Melodik mehr als entfaltete Harmonik ist, was niemand jemals ernstlich geleugnet hat, negiert er andererseits die jedem Melodieton mitgegebene harmonische Bestimmtheit. Weder ist Melodie im Sinn Schenkers „*merely a prismatic refraction of harmony*“, noch erzeugt deren klangprismatische Brechung „*genuinely polyphonic melodies*“<sup>90</sup>. Es ist durchaus zutreffend, was Salzer in Hinblick auf die Melodie von Mozarts *Rondo* für Klavier a-Moll (KV 511), Takte 1—4, sagt: „*Obwohl die sogenannte Ausfaltung und die Wirkung des festgehaltenen Tones in Wirklichkeit mit Hilfe einer einzigen Stimme erzielt werden, so scheint es dennoch, als ob sich diese einzelne Stimme in zwei Stimmen geteilt hätte, in eine, die den strukturellen Ton E festhält und eine andere, die die Ausfaltung des Intervalls der Quint besorgt. Dieser gleichsam polyphone Vorgang ist für tonale Melodien der verschiedensten Stile charakteristisch*“ und dies beweise, „*daß eine tonale Melodie nicht auf einer rein horizontalen Vorstellung begründet ist*“<sup>91</sup>. Lineare Tendenzen werden nicht geleugnet, sondern nur ihre Unabhängigkeit von der Harmonik bestritten. Ein solches Unterfangen erscheint — in Hinblick auf Kurths These vom „*linearen*“ Kontrapunkt, auf die Salzers letzter Satz zu beziehen ist — durchaus sinnvoll und notwendig. Schon Kurth schwebte die Vorstellung einer nur lose mit der Harmonik verbundenen Melodik vor, und es ist gewiß merkwürdig, dessen Namen nur flüchtig in Narmours *Introduction* erwähnt zu finden. Auf Kurths Irrtümer hier nochmals einzugehen erübrigt sich. Aber das an anderer Stelle gegen sie Vorgebrachte vermag auch Argumente Narmours zu entkräften. Übersehen wird nämlich, daß die Melodik den Reichtum an Möglichkeiten tonräumlicher Entfaltung einer ihr immanenten Harmonik verdankt. Nicht anders ist die gewaltige Veränderung der Melodik von G. P. Palestrina bis J. S. Bach zu verstehen. Wer in harmonisch-tonal gebundener Stimmführung nichts anderes als „*a given set of fixed constraints*“<sup>92</sup> sieht, mißdeutet den

<sup>90</sup> a. O. 77.

<sup>91</sup> F. SALZER, op. cit., 1, 103.

<sup>92</sup> HOWARD H. PATTEE, *Unsolved Problems and Potential Applications of Hierarchy Theory*, in: *Hierarchy Theory*. Ed. H. H. PATTEE. New York 1973; zitiert nach E. NARMOUR, op. cit., 101.

Formenreichtum, insbesondere jenen der Instrumentalmusik, innerhalb des genannten Zeitraums von rund 150 Jahren.

Narmour bezeichnet Schenkers Begriff der *Höherlegung* verächtlich als „*Poverty of Octave Transfer*“<sup>93</sup>. Aber mit welchem Recht? Führt doch erst die Fundierung des Satzes durch die Harmonik zur Bewegungsfreiheit der Melodik, einschließlich des Registerwechsels. Ein solcher ist in Bachs Instrumentalwerken häufig zu beobachten, beispielsweise auch, wenn in Kadenzten anstelle eines kleinen Sekundschritts aufwärts ein großer Septsprung abwärts erfolgt. Es erscheint durchaus sinnvoll, ihn als Umlegung des Sekundschritts auf die harmonische Stütze zu beziehen, denn vor deren Entstehung in der Generalbaßzeit begegnet er in der Melodik im Regelfall nicht. Aus ähnlichem Grund liest Schenker *a'* in Takt 10 des folgenden Beispiels aus Mozarts *Symphonie g-Moll* (KV 550), 1. Satz, Takte 1 ff., als Fortsetzung von *b'* in Takt 9 innerhalb eines Sextzugs<sup>94</sup>.

**Allegro molto**  
(VI.I)

(Br.)

(Tonarten im Vordergrund:)

I G moll

5

10

<sup>93</sup> E. NARMOUR, op. cit., 83.

<sup>94</sup> HEINRICH SCHENKER, *Das Meisterwerk in der Musik*. 3 Teile in einem Band. Nachdruck Hildesheim—New York 1974. Teil 2, 118. — DERS., *Der Freie Satz*, op. cit., 125f., § 214.



(Fl.) 15

#IV

20

-V5-

Bsp. 6

Hingegen spaltet Narmour die Melodik in die zwei Terzlinien  $b''-a''-g''$  und  $d''-c''-b'$  auf<sup>95</sup>.

*Molto Allegro*

*p*

etc.

Bsp. 7

<sup>95</sup> E. NARMOUR, op. cit., 82, example 27.

Dazu wird ausgeführt: „*Specificity of register can be maintained, and the Fuxian model need not be misrepresented.*“<sup>96</sup> Bezug genommen wird auf die folgende Skizze durch Septvorhalte verzögerter Sextparallelen, die als Modell des Mozartschen Satzes betrachtet werden.



Bsp. 8

Vergeblich sucht man nach einer Erklärung, inwiefern dazu eine Berechtigung besteht. Es müßten ja *b''* über die Takte 5–6 und *a''* über Takt 9 als imaginär vorbereitete Septvorhalte sowie *b'* in Takt 10 als Bezugston der Dissonanz *a''*, daher als Konsonanz gedeutet werden, obwohl in Takt 10 *b'* weder vorkommt noch *a''* Dissonanz, sondern Terz des verminderten Septakkords *fis-a-c-es* ist. Die Analyse krankt an einer Konfliktsituation mit der tatsächlichen Harmonik. Bezeichnenderweise betrachtet Narmour hier und auch anderswo Baß und Harmonik meist gar nicht. Man mache die Probe aufs Exempel, spiele die genannten Vorhalte samt Bezugston mit bzw. lasse sie über die betreffenden Takte liegen, um sich sofort von der Widersinnigkeit des Ergebnisses und der falschen Analogie zum Fux-Modell zu überzeugen. Der allfällige Einwand, daß auch Schenkers *Kopftöne* im realen Klangbild nicht dauernd weiterklingen, überzeugt nicht. Denn sie stützen sich auf den Ablauf der Stufen, ohne in das Satzbild einzugreifen, während interpolierte Vorhalte, denen das Gewicht der Stufe fehlt, als Erzeugnisse der Stimmführung eine reale Veränderung verursachen. Spielt man — entgegen dem originalen Notentext — Takt 10ff. mit Auftakt in der eingestrichenen Oktav weiter und erst die anschließende Wiederholung von Takt 10 in der vorgeschriebenen Lage, so würde — ohne daß ein Harmonie- oder Satzfehler entstände — *b'* in Takt 9 unmittelbar zu *a'* in Takt 10 bzw. *g'* in Takt 11 weitergeführt. Den wenigsten Hörern dürfte eine solche Veränderung — im Gegensatz zu der oben angedeuteten — auffallen und wenn ja, dann jedoch nicht als tonal sinnwidrig erscheinen, was ebenfalls dem Bemühen entgegensteht, *a''* in den Takten 7 und 10 zusammenzulesen, was Narmour vorschlägt. Abgesehen von allen harmonischen Implikationen widerspricht dem auch das verschiedene metrisch-rhythmische Gewicht bei-

<sup>96</sup> Ebenda, example 26.

der  $a''$ . In Takt 7 fällt es auf eine leichte Zeit, in Takt 10 füllt es praktisch den ganzen Takt und setzt daher auch aus diesem Grund die Linie der ebenfalls auf den ersten Taktteil eintretenden Kerntöne  $d''$ - $c''$ - $b'$  fort. Demnach dürfte es dem Leser und Hörer nicht schwerfallen, selbst festzustellen, wem hier „*legerdemain*“<sup>97</sup> vorzuwerfen und welcher der beiden Analysen der Vorzug zu geben ist. Melodik kann sich den Bestimmungsmerkmalen der Harmonik nicht entziehen.

Wer Carl Philipp Emanuel Bachs *Fantasia*, Takte 1—2, und ein von Narmour konstruiertes Gegenbeispiel dazu mit abweichender Führung der Sechzehnteltriolen auf dem vierten Viertel (Takt 1) prinzipiell verschieden erklären und daher Salzers Analyse der genannten Stelle verwerfen möchte, übersieht, daß — trotz teilweiser Richtungsänderung der Triolenfiguren — die Zielpunkte der Melodik dieselben bleiben<sup>98</sup> (vgl. die Notenbeispiele 9a und 9b auf der folgenden Seite). Narmour billigt nur dem Gegenbeispiel ein Fortschreiten von  $e$  (Takt 1) zu  $f$  (Takt 2) zu, nicht aber der Originalversion, die  $f$  — bedingt durch eine Aufwärtsbrechung im Dreiklang zu Beginn des vierten Viertels (Takt 1) und einen anschließend stufenweisen Abstieg — von  $g$  aus erreicht. Niemand dürfte leugnen, daß die Originalversion Abwärts- und Aufwärtsbewegung vorteilhafter miteinander verbindet als das Gegenbeispiel, was kaum vieler Worte bedarf. Es wird jedoch das Prinzip der *Variatio* verkannt, wenn beide Versionen nicht als zwei verschiedene Realisierungen ein- und desselben melodischen Modells gewertet werden.

Sich bei Einstimmigkeit auf deren fallweise harmonische Mehrdeutigkeit zu berufen ist eine schlechte Ausflucht. Narmour zitiert zwar Salzer, eine Melodie „*may admit of different structural interpretations. It is the bass, and consequently the chords, which can eliminate this possible ambiguity*“<sup>99</sup>, dennoch möchte er am Beispiel des *Trio II* aus Beethovens *Quintett Es-Dur* (op. 4), Takte 1—15, die Unabhängigkeit der Melodik von der Harmonik begründen, obwohl der Beginn einstimm-

<sup>97</sup> a. O., 81. — Vgl. dazu H. SCHENKER, *Das Meisterwerk in der Musik* 2, op. cit., 118: „Die weitere Folge des Sextzuges  $a^1$ - $g^1$ - $fis^1$  wird in die höhere Oktave gebracht, T. 10—16, wohin nach dem Gesetz der obligaten Tonlage die Linie der von den Sextsprüngen stammenden  $b^2$  und  $a^2$  weist, die in T. 3 und 7 den führenden Tönen  $d^2$  und  $c^2$  wie Schatten gefolgt sind.“

<sup>98</sup> F. SALZER, op. cit., 1, 109; 2, 68. — E. NARMOUR, op. cit., 196, example 61.

<sup>99</sup> FELIX SALZER, *Structural Hearing*. New York 1952, 114; zitiert nach E. NARMOUR, op. cit., 20.



mig erfolgt<sup>100</sup>. Das Beispiel beweist nicht mehr als das, was Salzer bereits sagt. Nochmals sei auf den Beginn der *Fuge D-Dur* aus dem *Wohltemperierten Klavier* 1. Teil hingewiesen, deren Thema auch *h-Moll* ankündigen könnte. Hätte Narmour jedoch das *Trio II* aus dem erwähnten *Quintett* bis zur Wiederkehr des Anfangsthemas verfolgt, wäre von seiner Behauptung, „*that both the axial and the descending linear structures are heard simultaneously*“<sup>101</sup>, nichts übrig geblieben. Die Wiederkehr des Themas demonstriert nämlich einen handfesten Dezimensatz.

*Kernlinienzüge* entstehen überall dort, wo Melodik zugleich entfaltete Harmonik ist. Diese Feststellung trifft auf Mozarts Musik ebenso zu wie auf jene Beethovens. Narmours Behauptung, „*Beethoven's melody is not congruent with the harmony*“<sup>102</sup> im Zusammenhang mit Salzers Analyse des *Rondo*themas von dessen *Sonate E-Dur* (op. 14, Nr. 1), geht an der Wirklichkeit vorbei, weil beider Einheit eine Voraussetzung für Freiheit und Variationsreichtum der Melodik ist. Nur aus diesem Grund lassen sich die verschiedenen Realisierungen des genannten *Rondo*themas auf ein gemeinsames Modell zurückführen. Der Versuch, von Harmonik in harmonisch gebundener Melodik abzusehen, ist zum Scheitern verurteilt, weil sich in ihr das Prinzip der Harmonik mitverwirklicht. Narmours Frage ist falsch gestellt. Sie sollte nicht lauten, wie Melodik sich teils gegen die Harmonik stellt, teils mit ihr konform geht, sondern wie sie auf Grund ihrer stets vorhandenen Bindung an die Harmonik, die zu Unrecht geleugnet wird, ihr Eigenleben entfaltet. Nur unter einer solchen Voraussetzung könnte eine Untersuchung der Melodik sowie von Melodiestilen und der Nachweis ihrer Unterschiede erfolgreich in Angriff genommen werden.

Für Narmour aber ist Melodik ein mit der Harmonik gleichrangiger Parameter, der sich deren Implikationen auch widersetzen kann. Aber nicht nur der Melodik, auch anderen Parametern wird ein ähnliches Recht eingeräumt, der Formverlauf daher als deren beständiges Gegen- oder Miteinander gedeutet. Die konsequente Weiterentwicklung dieses keineswegs neuen Gedankens führte — wie die Praxis der Avantgarde bewiesen hat — sehr bald zur Zerstörung der Tonalität.

<sup>100</sup> E. NARMOUR, op. cit., 22f.

<sup>101</sup> a. O. 23.

<sup>102</sup> a. O. 86.

An dieser Stelle müssen einige kritische Bemerkungen zur Methode Narmours vorgebracht werden, die sich als Alternative zu Schenker versteht: „*Instead of seeing a descending series of transformations generated from a postulated organizing original whole (the Ursatz), we might view a given system as generated from the bottom up. In that case, the characteristic implications of the individual parameters would be taken as the postulates, instead of the combining action of the realized whole, and we would look for rules of dynamic structuring rather than for rules of dynamic wholes. The whole would therefore be conceived as a by-product of this structuring rather than structure being conceived as a by-product of the organizing activity of the whole.*“<sup>103</sup> Dazu dient ein „*implication-realization model*“, das nicht auf die Ganzheit, sondern auf die individuellen Parameter getrennt Anwendung findet, von denen jeder „*at any given temporal point is either open or closed*“. Form entsteht, wenn als Gesamtkalkül aller Parameter „*a sufficient degree of closure is present*“<sup>104</sup>. So stehen z. B. in Robert Schumanns *Soldatenmarsch* (*Album für die Jugend*, op. 68), Takte 1–4, „*the two closed parameters of bass melody and harmony versus the two implicative parameters of melody and rhythm*“, was Narmour durch folgende Skizze erläutert<sup>105</sup>:

**Soprano Melody:**

a. **open** **to F#?**

b. **Bass:** **closed**  
( I V I )

<sup>103</sup> a. O. 122.

<sup>104</sup> a. O. 142, 105.

<sup>105</sup> a. O. 155, 158, example 50.

Rhythm:

c.

etc.

Harmony:

d.

closed

Bsp. 10

„This balance among parameters may be expressed as a ratio of 2:2. ... In the face of such patterns — where closure and nonclosure are more or less equivalent — the listener, I believe, always favors closure over nonclosure because this is the most efficient way he can continue attending to the piece intelligently.“<sup>106</sup> Ob ein Parameter als offen oder geschlossen zu betrachten ist, wird u. a. am Rhythmus erläutert: „nonclosure (and implication) in a durational process is always created when a note of longer duration moves to a note of shorter duration. And vice versa: a degree of rhythmic closure is always created when a short note moves to a long note.“<sup>107</sup> Daher ist der Rhythmus in Takt 1 des obigen Beispiels geschlossen, aber nur auf der untersten Stufe, nämlich hinsichtlich der zwei letzten Notenwerte, nicht in der nächst höheren, die das Verhältnis des ersten Notenwertes zum dritten betrifft, „so that what is needed to close this pattern is a return to the dotted eighth note“<sup>108</sup>. Eine solche kehrt erst zu Beginn von Takt 5 wieder. Daher sind die Takte 1—4 „rhythmically processive on level two, and the G in measure 4 (beat 2) which falls on one of those implicative eighth notes is rhythmically open“<sup>109</sup>. Auf der dritten Stufe „the transformed tones are the dotted eighth notes in measures 1 and 5“<sup>110</sup>. Ähnlich wie die

<sup>106</sup> a. O. 155.

<sup>107</sup> a. O. 150.

<sup>108</sup> Ebenda.

<sup>109</sup> a. O. 150f.

<sup>110</sup> a. O. 151.

Achtelnoten auf der zweiten Stufe sind die punktierten Achtelnoten auf der dritten Stufe additiv. „*Additive patterns exemplify the Gestalt law of continuation — that once a pattern is initiated it tends to be continued in the mind of the listener. Thus the continuing implication of these additive patterns can be closed only by a realization at a higher level — that is to say, by a note of longer duration. This cumulation in rhythm occurs on the long notes in measures 17—18, which, themselves becoming transformed to a new level, establish another additive pattern of continuation.*“<sup>111</sup> Nun ergibt sich allerdings ein Problem: Die Viertelnote ist der längste Notenwert des kurzen Stückes. Da dessen zwei letzte Notenwerte Achtel sind, endet es offenbar „*rhythmically unfinished*“. Eine Schlußwirkung lasse sich zwar erzielen, wenn der Ausführende die letzte Achtelnote länger als eine Viertelnote aushält, „*thereby cumulating the rhythmic implication of the quarter notes in the middle section as well*“; auch ein Ritardando auf den beiden letzten Achteln komme in Betracht<sup>112</sup>. Überraschend wird jedoch zugestanden: „*Aesthetically speaking, we could find delight in either the rhythmically closed or the rhythmically unclosed rendition. Pedaling the last note would give the ‚Soldier’s March‘ a sense of satisfying finality, whereas playing the note, as is — as a short eighth — would create a mildly jolting surprise.*“<sup>113</sup>

Das Zugeständnis, daß beide Wiedergaben und Deutungen möglich sind, stellt den Wert von Narmours *Schichtentheorie* allerdings in Frage. Ist in allen rhythmischen Schichten „*open*“ genau so möglich wie „*closed*“, ist die Feststellung eines Unterschieds praktisch überall wertlos. Sie gestattet keine ästhetisch relevanten Urteile. Man wird an die von der Musikpädagogik so arg strapazierte Methode der *Polaritätsprofile* mit Gegensatzpaaren, wie hoch-tief, laut-leise, hell-dunkel, vollgeringstimmig usw., erinnert. Analytische Befunde in anderen Parametern sind kaum ergiebiger. Hinsichtlich der Harmonik z. B. werden zwei Prozesse unterschieden: „*patterns of continuation*“, die sich von der Dissonanz zur Konsonanz oder umgekehrt bewegen, und „*patterns of gap filling*“<sup>114</sup>. Der zweite Prozeß kennzeichne die Harmonik der Takte 1—2 in Schumanns *Soldatenmarsch*. Ähnlich wie die rhythmischen Schichten („*levels*“) entstehen auch die harmonischen „*by the initiation and closure*“ solcherart charakterisierter Prozesse: „*initial and termi-*

<sup>111</sup> Ebenda.

<sup>112</sup> a. O. 152.

<sup>113</sup> Ebenda.

<sup>114</sup> a. O. 154, Anmerkung 41.



nal sonorities (symbolized ♯ and ♮) in processes become transformed, creating new implications and realizations on the next level"<sup>115</sup>. Dasselbe Verfahren findet auch auf die Melodik Anwendung. Daher widerstreite z. B. die „melodic closure on the B♭-D-F downbeats“ in Beethovens *Symphonie* Nr. 5, 1. Satz (vgl. Bsp. 2, Takte 1—3) der Harmonik mit „the closure of the tonic“ (im folgenden Takt)<sup>116</sup>. Auf ähnliche Gegensätze, die aus dem behaupteten Absolutheitsanspruch der Melodik gegenüber der Harmonik resultieren, wurde oben bereits hingewiesen. Noch ein weiteres Merkmal kennzeichnet das *implication-realization model*: „what was implied would not necessarily be realized“, weshalb „structure is never mere realization“<sup>117</sup>. Dieser von Leonard B. Meyer stammende und von Narmour weiterentwickelte Gedanke beweist ebenfalls die Schenker gegenüber konträre Position, die von einzelnen Parametern und vom Detail ausgeht: „The multiple implications of each parameter — as derived from the actual notes on the printed page — would play a crucial role in creating the transformation as we ascend the hierarchy from any given level“, ohne daß „all implications could be realized. In any given realization some would be left over“<sup>118</sup>. Überlegungen ähnlicher Art von C. Dahlhaus finden an späterer Stelle Kritik, die sich demnach hier erübrigt.

Da Narmour in Anlehnung an Schenker eine Theorie einander übergeordneter Schichten („levels“) entwirft, sie allerdings auf die einzelnen Parameter einschränkt, ergibt sich auch für ihn das Problem der *Fernbeziehungen* als „one of the most difficult problems in using the implication-realization model. What are the rules for making (or ignoring) relationships between widely discontinuous events?“<sup>119</sup> Ähnlich heißt es an anderer Stelle: „The great problem facing us in the formulation of an implication-realization model — as I see it — is the lack of a good psychological theory on memory, particularly as it pertains

<sup>115</sup> a. O. 159.

<sup>116</sup> a. O. 193.

<sup>117</sup> a. O. 122, 125.

<sup>118</sup> a. O. 123. — LEONARD B. MEYER, *Emotion and Meaning in Music*. 9. Impression, Chicago and London 1970. Vgl. vor allem Kapitel IV „Principles of Pattern Perception: Completion and Closure“. — Vgl. dazu jedoch GERHARD ALBERSHEIM, *Die Rolle der Konvention für das Musikverständnis. Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 15 (1966) 396.

<sup>119</sup> E. NARMOUR, op. cit., 153.

to syntactic systems.“<sup>120</sup> In oben zitiertem Beispiel 10 versieht Narmour *fis* mit einem Fragezeichen und bemerkt: „*I do not believe that the F# in measure 17 in example [10] functions to continue the G in measure 4 downward.*“<sup>121</sup> Das „*memory*“-Problem bleibt hier und anderswo ungelöst; *Fernbeziehungen* finden — im Gegensatz zu Schenker — keinerlei Erklärung.

Es ist inkonsequent, wenn Narmour einräumt, daß „*Schenkerian analysis can tell us a good deal about the style structures of tonal harmonic language*“<sup>122</sup>, als ob die eigenen Analysen jene Schenkers methodisch fortsetzten und mit Blickpunkt auf Melodik und Rhythmik ergänzen würden. In Wahrheit aber steht Narmours Methode in striktem Gegensatz zu jener Schenkers. Sie zerlegt die Verlaufsform in einzelne, voneinander getrennt analysierte Faktoren. Die Begriffe der *Gestalt* und *Ganzheit* als zentraler Kategorien des Werks und der Werkanalyse werden preisgegeben, damit zugleich auch dem Komponisten die Fähigkeit, ein Ganzes in seiner Phantasie zu überschauen und zu überhören, abgesprochen. Es ist nur ein „*by-product*“<sup>123</sup>. Sein Werk kann nicht als etwas ganzheitlich Konzipiertes, sondern nach dem „*implication-realization model*“ nur von unten nach oben und von den einzelnen Parametern ausgehend analysiert werden: Wenn die Implikationen in der untersten Schicht der Parameter „*become realized, a new form emerges (with new implications). And so on, until the piece ends*“<sup>124</sup>. Die Wahrscheinlichkeit, auf solchem Weg ästhetisch relevante Einblicke in die „*idiostructure*“ eines Werks zu gewinnen, dürfte gering sein. Aber es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die eine Methode die andere ausschließt. Beider Wert hängt davon ab, was sie zu leisten imstande ist.

Eine Analyse ist umso fruchtbarer, je mehr ihre Methode der im Werk verwirklichten Absicht des Komponisten entspricht. Es läßt sich daher die Frage nicht vermeiden, weshalb Narmour seine parametrische Analyse nicht auf serielle Musik anwendet, auf die sie bestens zu passen scheint, weil solche Musik eingeständenermaßen nach Parametern — im wahrsten Sinn des Wortes — „*komponiert*“ wird bzw. wurde. Denn sie verschwand bekanntlich ebenso rasch wie sie entstanden war, offenbar weil sie aller bisherigen Kompositionspraxis sowie

<sup>120</sup> a. O. 213.

<sup>121</sup> a. O. 153f.

<sup>122</sup> a. O. 203.

<sup>123</sup> a. O. 122.

<sup>124</sup> a. O. 107.

den Bedingungen des musikalischen Hörens widerspricht. Narmour vermag nicht glaubhaft zu machen, daß eine serieller Musik gedanklich analog konstruierte Methode zur Erklärung tonaler Musik fruchtbar werden könnte. Schon die einfachste Tatsache, daß eine Komposition in derselben Tonart schließt, in der sie begonnen hat, kann sie nicht erklären, weil nämlich jeder andere tonartliche Schluß nach dem „*implication-realization model*“, dessen aufwendige Strukturtafeln nur triviale oder fragwürdige Ergebnisse zeitigen, ebenso möglich und erklärbar ist. Weder bietet das „*implication-realization model*“ eine brauchbare Alternative zu Schenkers Theorie, noch vermag diese Narmour durch philosophische Reflexionen, die in seiner Kritik einen breiten Raum einnehmen, zu Fall zu bringen. „*The logical problem*“, ob der *Ursatz* „*a formal axiom*“, ein „*informal axiom*“ oder „*a high level-structure*“ ist, die dem „*a priori error*“ entgeht, ob es berechtigt ist, Vergleiche zwischen ihm und der Mathematik, Linguistik, Biologie und Gestalttheorie zu ziehen<sup>125</sup>, ist nur von sekundärem Interesse. Der *Ursatz* ist ausschließlich von den Zügen der Stimmführung ablesbar.

L. B. Meyer, auf den sich Narmour vielfach beruft, sagt: „*It is important to distinguish between the experimental findings made in connection with Gestalt theory and the theory itself, because the distinction makes clear that it is possible to accept the empirical data, the laws, discovered by Gestalt psychologists without adopting the hypothetical explanations furnished by the theory.*“<sup>126</sup> Letztlich geht es um die Kernfrage, ob und inwieweit die von Schenker entwickelten Prinzipien der Stimmführung, auf die sich der *Ursatz* stützt, musikalisch erfahrbare Wesenseigenschaften des Kunstwerks aufdecken. Daß sie dies leisten, leugnet auch Narmour nicht völlig, ohne jedoch die Voraussetzungen, auf die sie sich gründen, in seine Überlegungen einzubeziehen. Es wird vielmehr der Anschein erweckt, als ob die Stimmführung ausschließlich ein Phänomen der Harmonik unter Außerachtlassung der Melodik und Rhythmik sei, die daher beide gesondert analysiert werden müßten. In Wahrheit setzt Stimmführung die Einheit aller Parameter voraus; sie erst ermöglicht eine Unterscheidung zwischen Stufe und Stimmführungsakkord, eine *conditio sine qua non* von Schenkers Theorie. Nicht stichhaltig ist daher die Kritik, die Narmour an Schenkers Darstellung von J. S. Bachs *Sarabande*, Takte 3—4, aus

<sup>125</sup> a. O. 25ff.

<sup>126</sup> L. B. MEYER, op. cit., 83.

der *Suite* Nr. 3 C-Dur (BWV 1009) für Violoncello solo übt, weil sie angeblich einseitig die Harmonik berücksichtige<sup>127</sup>.

Takte: 4 8

Bsp. 11

Für Schenker bedeuten die Takte 3—4 eine Horizontalisierung von  $V^7$  innerhalb einer Auskomponierung der I. Stufe, die in Takt 5, erstes Viertel, zu dessen Sextakkord führt. Narmour hingegen liest bereits in Takt 3, drittes bis fünftes Achtel, einen durch Vorhalt verzögerten C-Dur-Dreiklang; die folgenden Noten (Takt 3, sechstes Achtel — Takt 4, erstes-viertes Sechzehntel) „are part of an F-C-A triadic pattern“, worauf neuerlich die Dominante (Takt 4) und die Tonika (Takt 5) folgen. Dreierlei spricht für Schenkers Deutung gegen jene von Narmour:

1. Die abweichend von den ersten beiden Takten fließende Bewegung (Takte 3—4), die einen rhythmischen Einschnitt auf dem dritten Viertel verhindert, daher keine Analogie zu den Takten 1—2 zuläßt, vielmehr eine zunehmende Spannung erzeugt, die erst im C-Dur-Sextakkord (Takt 5, erstes Viertel) ihre Lösung findet, nicht jedoch schon durch eine angebliche Auflösung des *f* nach *e* (Takt 3, zweites-drittes Viertel).

2. Die melodische Entsprechung innerhalb von Takt 3, die *e* beide Male als Wechselnote zu *f* ausweist: *d-e-f* (Takt 3, erstes Viertel) ist das Vorbild für die rhythmische Vergrößerung (Takt 3, zweites-drittes Viertel), so daß dem dreimal wiederkehrenden *f* als Dissonanz stets dieselbe Funktion innerhalb der Durchgangsharmonie  $V^6_3$  zufällt<sup>128</sup>.

<sup>127</sup> E. NARMOUR, op. cit., 197 ff. — Die Analyse H. SCHENKERS erschien in *Das Meisterwerk in der Musik* 2, op. cit., 99 ff.; dazu Anhang VI.

<sup>128</sup> Es zählt zu den Merkmalen des *freien Satzes*, daß sich eine Dissonanz auch in einer anderen Stimme als in jener, die sie enthält, auflöst, z. B.

Bsp. 12

3. Ein Kriterium der Harmonik. Das — im Gegensatz zu den Takten 1—2 — nur als Achtelnote und erst auf dem zweiten Taktteil angetönte *C* bringt lediglich den Orgelpunkt in Erinnerung, über den sich die Takte 1—4 entfalten.

Alle genannten Argumente sprechen für die Richtigkeit der Analyse Schenkers, der gegen Narmour wie gegen andere Theoretiker vermutlich den Vorwurf der „Kurzhörigkeit“, nämlich stückhaften Hörens, erhoben haben würde<sup>129</sup>.

Schenker handhabte die Reduktion, die der Stimmführungsanalyse zugrunde liegt, intuitiv, ohne ihre spezielle Technik systematisch darzustellen; mußte doch erst die praktisch ohne Vorbild konzipierte neue Methode, deren Entwicklungsstadien *Der Tonwille*, *Das Meisterwerk in der Musik*, die *Fünf Urlinie-Tafeln* und *Der Freie Satz* festhalten, in einzelnen Analysen entwickelt werden. Daß sich hierbei Unterschiede zwischen früheren und späteren Darstellungen ergeben konnten, ist verständlich. Jedoch ist keine Äußerung Schenkers bekannt, die grundsätzlich die Möglichkeit einander ebenbürtiger verschiedener Stimmführungsanalysen derselben Komposition einräumt. Auch erscheint die Behauptung übertrieben: „Almost all Schenkerians, it is true, admit the possibility of different analyses of the same piece, seeing such analyses as a way of perceiving pieces from structurally different vantage points.“<sup>130</sup> Daß verschiedene graphische Darstellung nicht unbedingt als Ausdruck einer konträren Deutung zu werten ist, bedarf keiner Begründung. Ob und welche Möglichkeiten gleich sinnvoller Stimmführungsanalysen bestehen, ist kaum geprüft worden. Die Variationsbreite scheint allerdings nicht allzu groß zu sein, weil sich im Regelfall eine Deutung vor einer anderen als die werkgerechtere begründen läßt. Einem solchen Nachweis dient der folgende Abschnitt.

---

Eine solche Stimmführung liegt im obigen Beispiel vor.

<sup>129</sup> In Schenkers Darstellung könnten das in Takt 3 eingeklammerte *g* und damit  $V_5^6$  in Frage gestellt werden. Die mit *c* beginnende, abwärts steigende melodische Linie erfährt nach einer Unterbrechung auf *a*, Takt 2, ihre Fortsetzung erst mit *g*, Takt 5, so daß die Takte 3—4 sich auch als Entfaltung von  $VII^7$  bzw.  $V_7^9$  deuten ließen, obwohl das in den Takten 3—4 von Schenker vorgegenommene *g* ebenso wie *a* als Kopftone der beiden Takte möglich ist. Auch Narmour erkennt die melodische zielstrebige Beziehung von *a*, Takt 2, drittes Viertel, zu *g*, Takt 5, erstes Viertel, an. Aber mit welchem Recht, da ihm zufolge Takt 3, zweites-drittes Viertel, als *C*-Dur-Akkord zu lesen ist, in dem weder für ein reales, noch ein latentes *a* ein Raum ist?

<sup>130</sup> E. NARMOUR, op. cit., 23.



## IV. Kapitel

### ÜBEREINSTIMMUNGEN UND DIVERGENZEN IN STIMMFÜHRUNGSANALYSEN

Heinrich Schenker gelangt in den insgesamt zehn Heften *Der Tonwille*<sup>1</sup> zwar zum Begriff der *Urlinie*, bezieht ihn aber als Zug noch auf den *Vordergrund* samt seinen Tonarten. Verschiedene Töne können daher dieselben *Urlinie-Symbole* aufweisen; z. B. wird in der *Stimmführungsanalyse* des ersten Satzes von Wolfgang Amadeus Mozarts *Klaviersonate C-Dur* (KV 545) sowohl  $g''$  (Takt 1) als auch  $d'''$  (Takt 14) mit dem *Urlinie-Symbol*  $\hat{5}$  versehen<sup>2</sup>. Beide Töne bilden die Quint des jeweils auszukomponierenden Klanges und sind zugleich Kopftöne von fallenden Zügen. Zwar wird in der *Stimmführungsanalyse* von Franz Schuberts *Quatre Impromptus G-Dur* (op. 90, Nr. 3), die im zehnten Heft erschien, der Verlauf der Oberstimme in den Takten 17—31 nur sekundär als  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  im Sinn der V. Stufe gedeutet, wie Klammerung und Kleindruck in der Skizze Schenkers erkennen lassen, primär hingegen als  $\hat{2}-\hat{1}$  im Sinn der I. Stufe. Solange jedoch der *Urlinie* der alleinige Bezug zum *Ursatz*, dessen Begriff zwar ebenfalls bereits im *Tonwillen* auftaucht<sup>3</sup>, fehlt, ergeben sich notwendigerweise zu späteren Analysebildern Divergenzen, ohne daß diese einen Rückschluß auf eine grundsätzlich verschiedene Deutung gestatten. Vergleicht man etwa die oben erwähnte *Stimmführungsanalyse* der Mozartschen *Klaviersonate*, wie sie im *Tonwillen* erschien, mit jener in H. Schenkers *Freiem Satz*<sup>4</sup>, so besteht der hauptsächlichste Unterschied darin, daß dort die  $\hat{5}$ , hier dagegen die  $\hat{3}$  als Kopftön eines *Urlinie-Zuges* aufscheint. Diese Divergenz erklärt sich aus der mittlerweile erfolgten letztgültigen Konzeption des *Ursatzes*. Daß  $\hat{3}$  — und nicht  $\hat{5}$  — als Kopftön der

---

<sup>1</sup> Erschienen als Jahrgänge 1—3, Wien—Leipzig 1922—1924. Jahrgang 1, Heft 1, lag als Einzelnummer bereits 1921 vor.

<sup>2</sup> *Der Tonwille* 2, Heft 4, 1923. *Urlinientafel*.

<sup>3</sup> Z. B. *Der Tonwille* 3 (auf dem Titelblatt irrtümlich als Jahrgang 4 bezeichnet). Heft 7, 4 u. ö.

<sup>4</sup> *Der Freie Satz* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 3). Wien 1935. *Figurentafeln*, Figur 47, 1; 124, 5a.

*Urlinie* des *Ursatzes* zu gelten hat, läßt sich natürlich nicht aus dem ersten Gedanken, auf den sich Figur 124, 5 im *Freien Satz* bezieht, erschließen, sondern nur aus dem Verlauf des ganzen Satzes. Hinsichtlich der an anderer Stelle zur Sprache gebrachten Struktur des Anfangsteils obigen Stückes<sup>5</sup> herrscht jedoch völlige Übereinstimmung zwischen beiden *Stimmführungsanalysen* Schenkers<sup>6</sup>.

Eine solche trifft jedoch nicht immer zu. So gibt es auch von Johann Sebastian Bachs *Zwölf kleinen Präludien* Nr. 1 (BWV 924) und Nr. 3 (BWV 999) ältere und jüngere *Stimmführungsanalysen*<sup>7</sup>. Während jene von Nr. 3 in allen wesentlichen Punkten übereinstimmen, weicht die spätere Analyse von Nr. 1 hinsichtlich Deutung der *Urlinie e-d-c* als  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  von der älteren ab. Diese weist den aufwärtsgehenden Quartzug *g-a-h-c* als den die ganze Komposition tragenden *Urlinie-Zug*  $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$  aus. Daß Schenkers spätere Lesart den Vorzug vor der älteren verdient — so wertvolle Einsichten und Übereinstimmungen auch diese in zahlreichen Details mit jener bereits enthält —, ergibt sich unschwer aus folgenden drei Argumenten:

1. Es fehlt eine Begründung, weshalb der Beginn des *Urlinie-Zugs* mit  $\hat{5}$  (*g''*) angesetzt wird und die in den Takten 1—2 vorausgehenden Kerntöne *e''* und *f''* nur mit eingeklammerten Symbolen  $\hat{3}$  und  $\hat{4}$  versehen werden. Dem steht der Parallelismus der Vorhaltsbildung in der Oberstimme entgegen, der *e''* (Takt 1) als Ausgangspunkt eines Sextzugs aufwärts ausweist. Die *Stimmführungsanalyse* im *Freien Satz* kennzeichnet ihn durch einen ungeteilten Bogen.

2. Im älteren Stimmführungsbild zerfällt die nicht wegzuleugnende Einheit insofern in zwei Teile, als  $\hat{8}$  bereits am Ende von Takt 6 erreicht wird, der folgende Verlauf daher nur eine Wiederholung von  $\hat{7}-\hat{8}$  darstellt. In Takt 6 dagegen ist — wie die spätere Analyse ausweist — nur der Sextzug als Auskomponierung der I. Stufe beendet. Erst in Takt 7 beginnt der Herrschaftsbereich der V. Stufe.

3. Im vorletzten Takt geht die V. Stufe über *d''* in den Schlußtakt zur I. Stufe nach *c''*. Das in der älteren Analyse als  $\hat{7}$  ausgewiesene *h'*

<sup>5</sup> Vgl. in vorliegender Veröffentlichung S. 130f. Ferner EUGENE NARMOUR, *Beyond Schenkerism*. Chicago and London 1977, 73ff.

<sup>6</sup> Da es unmöglich ist, diese und die im folgenden zur Sprache gebrachten Analysen in extenso wiederzugeben, Ausschnitte davon aber die Ausführungen nicht unterstützen, wird der Leser gebeten, die betreffenden Diagramme an Hand der zitierten Veröffentlichungen zu verfolgen.

<sup>7</sup> *Der Tonwille* 2, Heft 4, 3ff. Ebenda 2, Heft 5, 3f. — *Der Freie Satz*, op. cit., *Figurentafeln*, Figur 43, zu b; Figur 152, 6.



stellt daher nur eine Ausfaltung als Überleitung des vertikalen Zustands eines Klanges in einen horizontalen dar. Hält man daran fest, daß nicht  $g''$  (Takt 3), sondern  $e''$  (Takt 1) Ausgangspunkt der *Urlinie* ist, so stellt sich diese als Terzzug  $e''-d''-c''$  dar. Damit stimmt auch überein, daß Schenkers letztgültiger *Ursatz-Begriff* nur *fallende* Züge kennt, *steigende* Züge daher nicht Inhalt eines *Ursatzes* sein können.

Zu Ludwig van Beethovens *Symphonien* Nr. 3 und Nr. 5 gibt es ebenfalls zahlreiche Erläuterungen in Schenkers *Freiem Satz*. Sie zeigen Übereinstimmung mit jenen in dessen *Tonwillen* bzw. im *Meisterwerk in der Musik* 3 erschienenen vollständigen Analysebildern<sup>8</sup>. Auch von Beethovens *Klaviersonate f-Moll* (op. 57), 1. und 2. Satz, gibt es frühere und spätere *Stimmführungsanalysen* sowohl der Gesamtform als auch von Details<sup>9</sup>. In den älteren werden *Urlinien* als Züge noch auf Vorder- und Mittelgrund bezogen. Davon abgesehen stimmen bis auf eine einzige noch zu erörternde Abweichung die Darstellungen beider Sätze entweder überein oder ergänzen einander. So werden bereits im *Tonwillen* die Nebennotenbewegung *c-des-c* — hier noch als „*Urlinie-Motiv*“ bezeichnet — für die Verkettung aller Teile und in der Durchführung die Teilung der Oktav *as-As* im Baß durch drei große Terzschritte für die Form des 1. Satzes als maßgeblich erkannt; ebenso die Brechung durch eine Oktav aufwärts zur  $\hat{5}$  im 2. Satz. Die erwähnte Abweichung der späteren von der früheren *Stimmführungsanalyse* des 1. Satzes betrifft allein die Deutung von Takt 122. In der älteren wird der dort erscheinende *C-Dur-Akkord* als Stimmführungsklang der stufenweise aufwärts schreitenden Bewegung vom *Ges-Dur-Akkord* als II in *f-Moll* (Takt 177) bis zum verminderten Septimenakkord *des-e-g-b* (Takt 123) integriert, der als Vorhaltsakkord zu *c-e-g-b* die V. Stufe dieser Tonart repräsentiert. Im *Freien Satz* hingegen wird jener *C-Dur-Akkord* (Takt 122) als  $V^{\sharp 3}$  und Träger der  $\hat{2}$ , daher als Strukturklang gedeutet. Ein solcher Unterschied mag geringfügig erscheinen, weil der Eintritt der V. Stufe lediglich um einen einzigen Takt — nämlich von Takt 123 auf Takt 122 — vorverlegt wird. Er wirft zugleich aber die prinzipielle Frage auf, inwiefern sich ein Struktur- von einem Stimmführungsklang unterscheidet und weshalb Schenker dem genannten *C-Dur-Akkord* in seiner späteren Analyse den ersteren Status zubilligte.

<sup>8</sup> *Der Tonwille* 1, Heft 1, 27ff. Ebenda 2, Heft 5, 10ff. Heft 6, 9ff. — *Das Meisterwerk in der Musik*. 3 Teile in einem Band. Nachdruck Hildesheim—New York 1974, Teil 3, 29ff. — *Der Freie Satz*, op. cit., *Figurentafeln*.

<sup>9</sup> *Der Tonwille* 3, Heft 7, 3ff. — *Der Freie Satz*, op. cit., *Figurentafeln*, vor allem Figur 154, 4 und 40, 8.

Er selbst hat sich zu dieser Frage nicht geäußert. Außer Zweifel steht jedoch, daß schon aus der älteren Skizze die Bedeutung von *des* als Nebennote hervorgeht, die dazu berufen ist, sich nach *c* aufzulösen. Der Zusammenhang mit dem sogenannten *Urlinie-Motiv* ist bereits erkannt. Was hingegen unberücksichtigt bleibt, ist die Ungleichartigkeit von *Des* (Takt 109) als Träger der VI. Stufe und *des'* als Septime eines verminderten Septimenakkords der VII. Stufe, die es verbietet, die teils stufenweise chromatisch aufwärts verlaufende Bewegung des Basses von *Des* bis *des'* als einen über zwei Oktaven sich erstreckenden Zug zu deuten, wie ihn der beide Töne verbindende Bogen im älteren Stimmführungsbild veranschaulicht. Vielmehr ist bereits der *C*-Dur-Akkord (Takt 122) als V. Stufe (Teil-) Zielakkord und die stufenweise Bewegung vom *Des*-Dur-Akkord (Takt 109) zu ihm als ein zur Septim auskomponierter Sekundschrift im Baß nach folgendem Modell zu verstehen:

**Takte 109 121 122 123 132**

Bsp. 1

Nicht nur die erwähnte Ungleichartigkeit von *Des* (Takt 109) und *des'* (Takt 123), sondern auch die Tonikalisierung des *C*-Dur-Akkords (Takt 122) und der ab *des'* (Takt 123) veränderte Diminutionsverlauf sind genügende Anzeichen dafür, daß bereits der *C*-Dur-Akkord (Takt 122) als die am Ende der Durchführung erreichte V. Stufe zu gelten hat. Auf ihrer Basis wiederholt sich in einer großartigen, sowohl tonräumlichen als auch dynamischen Steigerung die Nebennotenbewegung. Dadurch tritt zugleich die schon im *Tonwillen* hervorgehobene Bedeutung des *Urlinie-Motivs* bzw. des Teilmotivs *des-c* auch in der Unterstimme offen zutage. Schenker kennzeichnet diese Einheit im *Freien Satz* (Beispiel 154, 4) eigens mit einem Bogen und bezeichnet *des* als Nebennote.

Felix Salzer bringt im Zusammenhang mit der Behandlung von Durchführungsteilen als Beispiel einer prolongierten Bewegung von III zu V auch die Durchführung des ersten Satzes der erwähnten Beethoven-Sonate zur Sprache: „Das Charakteristische dieses Formteiles liegt in der Nebennotenbewegung *Des-C*, die als Motto den ganzen Satz durchzieht und sogar den Baß der Durchführung bestimmt. Nach Prolongation der III (man beachte den Übergang von Moll nach Dur) wird in

*Takt 109 ein Des-Klang erreicht, und zwar durch Verwendung des As-Klanges als Nebendominante zu Des. Es ist das Des, welches schließlich dazu bestimmt ist, nach C, der Dominante, zu führen.*<sup>10</sup> Auch die Teilung der Oktav *as-As* im Baß durch drei große Terzschritte in den Takten 65—87, auf die ebenfalls Adele T. Katz und Ernst Oster hinweisen, kommt in F. Salzers Beispielen zum Ausdruck<sup>11</sup>. Hinsichtlich des *C-Dur*-Akkords (Takt 122) schließt Salzer — im Gegensatz zu A. T. Katz — allerdings an die ältere *Stimmführungsanalyse* Schenkers an, indem er *Des* (Takt 109) mit *des'* (Takt 123) verbindet und erst letztere Nebennote nach *c'* einmünden läßt, ohne jedoch Schenkers jüngere Analyse zu erwähnen. In solchem Zusammenhang muß aber auch auf dessen Kapitel *Von scheinbaren Zügen* hingewiesen werden. Hier heißt es, daß „eine auch in Durchgängen — beliebig gegliederte — Tonfolge noch keinen Zug, wenn sie als Endergebnis nur einen Sekundschritt zeitigt, mag die Sekund höher oder tiefer liegen“<sup>12</sup>, bedeute. Eben eine solche Bewegung liegt vor: „eine steigende Sept“ steht „für eine fallende Sekund“<sup>13</sup>, nämlich die um eine Oktav erweiterte steigende Septim *Des-c'* anstelle der erst darnach nachgeholtten fallenden Sekund *Des-C*. Weder kann hier von einem Septzug *Des-c'* noch von einem Oktavzug *Des-des'* gesprochen werden. „Wo immer ein Oktavzug gebraucht wird, kommt für ihn als Einheit eine geschlossene Kadenz in Betracht.“<sup>14</sup> Auch eine solche liegt in den betreffenden Takten (109—123) nicht vor. Daher ist deren Deutung in der älteren *Stimmführungsanalyse* Schenkers, an die Salzer anschließt, die jüngere im *Freien Satz* vorzuziehen.

Salzer geht nicht nur in diesem, sondern auch in anderem Zusammenhang mehrfach auf Werke des Spätbarocks, der Klassik und Romantik, von denen bereits Stimmführungsdiagramme Schenkers vorliegen, näher ein. Nicht immer bietet sich Gelegenheit zu einem sinnvollen beiderseitigen Vergleich, teils, weil hier und dort verschiedene Abschnitte, teils, da nur Details, die hingegen in der anderen Analyse fehlen, behandelt werden. Immerhin aber verbleibt rund ein Dutzend

<sup>10</sup> FELIX SALZER, *Strukturelles Hören* 1. Wilhelmshaven 1960, 177.

<sup>11</sup> ADELE T. KATZ, *Challenge to musical tradition*. New York 1945; republ. ebenda 1972, 156, example 53b. — ERNST OSTER, *A new concept of tonality* (?). *Journal of Music Theory* 4 (1960) 94. — F. SALZER, op. cit., 2, Beispiel 464.

<sup>12</sup> H. SCHENKER, *Der Freie Satz*, op. cit., 121.

<sup>13</sup> Ebenda.

<sup>14</sup> a. O. 126.

solcher Beispiele, die einen Vergleich gestatten. Übereinstimmungen, die auch dann vorliegen können, wenn voneinander abweichende graphische Hilfsmittel Verwendung finden, vor allem aber entscheidende Abweichungen, werden im folgenden erörtert<sup>15</sup>.

Wenn von teilweise verschiedener Problemstellung und geringerer oder stärkerer Bezugnahme auf Details abgesehen wird, herrscht im wesentlichen Übereinstimmung zwischen beider *Stimmführungsanalysen* hinsichtlich des *Präludiums C-Dur* aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* von J. S. Bach (BWV 846), der *Klaviersonaten* Joseph Haydns C-Dur (Hob. XVI:35), L. van Beethovens G-Dur (op. 14, Nr. 2); Es-Dur (op. 81 a); e-Moll (op. 90), jeweils 1. Satz; Frédéric Chopins *Polonaise A-Dur* (op. 40<sup>I</sup>) und *Nocturne Es-Dur* (op. 9<sup>II</sup>)<sup>16</sup>. Allerdings bestehen meist nur für Teilabschnitte Vergleichsmöglichkeiten. Unterschiedliche Auffassungen dagegen lassen sich in anderen Analysen nachweisen. Sie betreffen in der Regel die Einstufung von Klängen, also die Frage, ob innerhalb eines größeren Zusammenhangs ein Klang als Zielklang, daher als Strukturklang, oder nur als Stimmführungsklang zu verstehen ist, sowie Kopftöne und Kernlinienzüge der Oberstimme.

Schenker und Salzer betrachten die Durchführung von Beethovens *Klaviersonate c-Moll* (op. 10<sup>I</sup>), 1. Satz, als einen von Durchgangsbewegungen beherrschten Weg von der III. zur V. Stufe<sup>17</sup>. Sowohl hinsichtlich der *Urlinie-Töne*  $\hat{3}$  und  $\hat{2}$  als auch des Basses, nämlich einer Prolongation der abwärts führenden Sept *f-G*, besteht Übereinstimmung. Hingegen nimmt Schenker letzteres *G* als Zielpunkt, nämlich als  $V^{\sharp 3}$ , schon für den *G-Dur-Septimenakkord* (Takte 148—149) in Anspruch und verbindet diesen Ton daher mittels eines strichlierten Bogens mit *G* im Baß (Takt 158), wo die Durchführung tatsächlich erst zu Ende geht und die Rückleitung zur Reprise beginnt, während Salzer letzterem Umstand insofern gerecht wird, als er die Gewinnung der V

<sup>15</sup> So verzichtet F. Salzer auf H. Schenkers charakteristische Kennzeichnung von *Urlinie-Tönen* durch Ziffern mit darübergesetzten winkelförmigen Klammern; strukturelle Wertunterschiede deutet er durch verschiedene Notenwerte mit und ohne Notenhäse unterschiedlicher Länge an. Vgl. F. SALZER, op. cit., 2, XIII f.

<sup>16</sup> Vgl. die betreffenden Analysebilder bei H. SCHENKER (*Der Tonwille; Der Freie Satz; Fünf Urlinie-Tafeln*) und F. SALZER (*Das Wesen der abendländischen Mehrstimmigkeit*. Wien 1935, *Notenbeilage*, Beispiel 28; *Strukturelles Hören* 2).

<sup>17</sup> H. SCHENKER, *Der Freie Satz*, op. cit., *Figurentafeln*, Figur 154, 7. — F. SALZER, *Strukturelles Hören* 2, op. cit., Beispiel 463.

erst mit dem Ende der Durchführung (Takte 158ff.) als gegeben ansieht. Dafür spricht auch, daß der *G*-Klang (Takte 148—149) keinen Zielcharakter aufweist, sondern — inmitten eines weder von rhythmischen, dynamischen noch sonstigen Zäsuren unterbrochenen Verlaufs — als Septakkord nur der vorübergehenden Tonikalisierung des *c*-Moll-Akkords (Takt 150) dient, der in den folgenden Takten auskomponiert wird und schließlich in die *V* (Takt 158) mündet. Ist aber jener *c*-Moll-Akkord und dessen anschließende Auskomponierung noch nicht die bereits wiedererreichte I. Stufe, die ja auch nach Schenker erst mit der Reprise (Takt 168) eintritt, sondern selbst ein Durchgang zwischen dem *f*-Moll-Akkord (Takt 146) und dem *G*-Dur-Akkord (Takt 158) — die Stimmführungsdiagramme Nr. 463a-d Salzers weisen ihn zu Recht als solchen aus —, so kommt dem *G*-Dur-Septakkord (Takte 148—149) als tonikalisiertem Hilfsklang jenes *c*-Moll-Akkords um so weniger der Charakter einer bereits erreichten *V*. Stufe zu, wie Schenker glaubt, ihn annehmen zu müssen. Verräterisch genug, daß in dessen Diagramm die  $\hat{2}$  tatsächlich erst in Takt 158, also am Ende der Reprise, jedoch nicht schon in den Takten 148—149 erscheint. Wer jedoch einwenden wollte, daß man nach herkömmlicher Auffassung ja doch die I. Stufe schon in Takt 150 annehmen müsse und daher dessen vorangegangene Dominante die *V*. Stufe sei, könnte nicht glaubhaft machen, wie sich beide von der *V*. Stufe (Takte 158—167), wo die Durchführung erst zu Ende geht, und der I. Stufe zu Beginn der Reprise unterscheiden. Als Parallellfall, wo ebenfalls scheinbar die I. Stufe schon am Ende der Durchführung erreicht wird, obwohl der betreffende Akkord nur als Stimmführungsklang zu werten ist, während erst die Reprise die I. Stufe einbringt, kann auf W. A. Mozarts *Klaviersonate a*-Moll (KV 310) verwiesen werden. Von diesem Satz liegen Stimmführungsanalysen von Schenker, O. Jonas (*Durchführung*), Federhofer (nach Jonas) und Salzer vor<sup>18</sup>. Dem Wesen nach stimmen sie miteinander überein, wenngleich Schenkers sehr frühe Analyse erst das Anfangsstadium eines differenzierten *Stufenbegriffs* erkennen läßt. Aus diesem

---

<sup>18</sup> H. SCHENKER, *Der Tonwille* 1, Heft 2, 7ff. — OSWALD JONAS, *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*. Wien 1972, 85, Beispiel 162. — HELLMUT FEDERHOFER, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*. Graz—Innsbruck—Wien 1950, 39ff. — F. SALZER, *Strukturelles Hören* 2, op. cit., 5, Beispiel VIII. — Vgl. auch OSWALD JONAS, Diskussionsbeitrag zur Arbeitsgruppe I: *Tonartenplan und Motivstruktur (Leitmotivik) in Mozarts Musik*. *Mozart-Jahrbuch* 1973/74 (1975) 109f.

Grund wird der *a*-Moll-Akkord (Takt 73) noch als I. Stufe bezeichnet, obwohl er nur Stimmführungsakkord innerhalb des Wegs vom *d*-Moll- (Takt 70) zum *E*-Dur-Akkord (Takt 74) ist.

Schenkers und Salzers Stimmführungsdiagramme von F. Chopins *Polonaise Des-Dur* (op. 26<sup>1</sup>, *Meno mosso*) lassen übereinstimmend erkennen, daß die Oberstimme — ausgehend von *f'* — nach einem Oktavzug, der sie zu *f'* führt, durch Übergreifen von Mittelstimmentönen *ges''*, also wiederum die zweigestrichene Lage erreicht und darnach zu *f''* zurückkehrt<sup>19</sup>. Der Verlauf der Oberstimme erweist sich daher (Takte 1—9) als eine durch die Nebennote *ges''* prolongierte  $\bar{3}$ . Schenker und Salzer weichen nur hinsichtlich der Deutung des Basses voneinander ab. Nach Schenker wird das Übergreifen vom Oktavzug *des'-des* (Takte 4—9) kontrapunktiert, während Salzer I—V-(Takt 8 mit der Nebennote *ges''*)-I als harmonisches Gerüst annimmt. Die von Salzer bezeichnete V ist jedoch als Septakkord selbst nur Hilfsklang zwischen den stimmführungsmäßigen Positionen *es-g''* (*ges''*) (Takt 7) als einer II. Stufe des *Vordergrunds* und *des-f''* als I. Stufe, was den Oktavzug Schenkers rechtfertigt. Erläuternd sei darauf hingewiesen, daß in einem Terzen- oder Dezimensatz, der an dieser Stelle vorliegt, eine Tonikalisierung stattfinden kann, wie etwa in J. S. Bachs bereits erwähntem *Präludium C-Dur* (BWV 846)<sup>20</sup>.



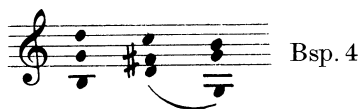
Fehlt dagegen der ausgeworfene Grundton der Hilfsdominante, wirkt sich die Tonikalisierung nur in schwächerer Form aus, dafür tritt aber der Dezimensatz unverhüllt in Erscheinung:



<sup>19</sup> H. SCHENKER, *Der Freie Satz*, op. cit., *Figurentafeln*, Figur 99, 2. Zu Takt 9 in Schenkers Diagramm fehlt die Stufenbezeichnung *I*. Die Ziffer 7 ist zu entfernen. In der 2. Aufl. Wien 1956, hrsg. von O. JONAS, sind diese Fehler behoben. — F. SALZER, *Strukturelles Hören 2*, op. cit., Beispiel 431.

<sup>20</sup> HEINRICH SCHENKER, *Fünf Urlinie-Tafeln*. Wien 1932.

Die Tonikalisierung verändert jedoch den Satz nicht zu:



Dazu erweist sich der latent wirksam bleibende Sekundschrift — in diesem Fall *a-g* der Unterstimme — als zu stark. Eine ähnliche stimmführungsmäßige Situation liegt in obigem Beispiel aus Chopins erwähneter *Polonaise* (op. 26<sup>1</sup>) vor.

Einige weitere, z. T. geringfügige Abweichungen seien nachstehend erwähnt.

Schenker bietet ein bis zur *Coda* reichendes Stimmführungsdiagramm von Beethovens *Klaviersonate c-Moll* (op. 13), *Adagio*, um den Begriff der *Rondoform* und deren Beziehung zum *Ursatz* zur erläutern. Salzer dagegen beschränkt sich auf den Abschnitt *C* dieses Satzes wegen Anteils der Mischung mit Moll, wie sie in diesem Satzteil erfolgt<sup>21</sup>. In Schenkers Darstellung hat *D* im Baß (Takt 48) als angenommener Strukturton nur didaktischen Wert, um den Chromawechsel zu erläutern. Tatsächlich schreitet *E* (= *Fes*) (Takt 45) nach *F* (Takt 48) und wieder zu *Fes* (Takt 50) zurück, dann nach *Es* in demselben Takt weiter, während in der Oberstimme *e'* (= *fes'*) über *d'* nach *des'* geht, das sich nach *c'* auflöst. Bei Salzer hingegen bleibt der angenommene *Kernlinienzug as'-c'* in der Oberstimme problematisch, weil die den übrigen Tönen untergeordnete Durchgangsnote *dis'* (= *es'*) (Takt 47) als *Strukturton* miteinbezogen wird. Tatsächlich handelt es sich aber um die Brechung *as'* (Takt 37)- *fes'* (Takt 44)- *des'* (Takt 50); letztgenannter Ton mündet nach *c'*.

Schenker bringt von Beethovens *Klaviersonate f-Moll* (op. 2<sup>1</sup>), eine Analyse des ganzen dritten Satzes, Salzer hingegen lediglich die ersten vier Takte, um „die Nebennotentechnik als Hauptprolongation“ darzustellen<sup>22</sup>. „Diese Technik erscheint weiter prolongiert durch die Bewegungen in die Mittelstimme, ein Vorgang, der auf die Tendenz aller Prolongationen hinweist, sich in weitere Diminutionen und Umwege zu verzwei-

<sup>21</sup> DERS., *Der Freie Satz*, op. cit., *Figurentafeln*, Figur 155, 1. — F. SALZER, *Strukturelles Hören* 2, op. cit., Beispiel 383.

<sup>22</sup> H. SCHENKER, *Der Tonwille* 1, Heft 2, 32f. — F. SALZER, *Strukturelles Hören* 1, op. cit., 104; 2, Beispiel 206.

gen.<sup>23</sup> Auch Schenker betrachtet diese vier Takte als Ausdruck der I mit der Oberstimmenlinie  $as'-b'-as'-g'-as'$ , die  $as'$  als Hauptton erkennen läßt. Während Salzer jedoch diese Folge so gliedert:  $as'-b'$  (= Nebennote)  $-as'-g'$  (= Nebennote)  $-as'$ , symbolisiert Schenker die „*doppelschlagartige Figur um  $as'$  in den T. 1—4 sowie die um  $c^2$  in den T. 5—8*“ durch folgende Bögen:  $as'-\underline{b'-as'-g'-as'}$ , bzw.  $c''-\underline{des''-c''}-b'-c''$ <sup>24</sup>. Salzer deutet die  $f$ -Moll-Akkorde graphisch unterschiedslos, so, als ob je einmal von der oberen und unteren Nebennote aus der  $f$ -Moll-Dreiklang erreicht wird. Die Analyse Schenkers hingegen verleiht dem verschiedenen Gewicht der  $f$ -Moll-Akkorde Ausdruck. Es darf nämlich im melodischen Zusammenhang dieser Stelle das Tempo nicht übersehen werden, das den Viertakter zur Einheit bindet und die Deutung als doppelschlagartige Figur rechtfertigt.

Auch vom 2. Satz derselben *Sonate* Beethovens liegt eine vollständige Analyse Schenkers vor, während Salzer an den ersten acht Takten lediglich das Problem des höchsten Tons einer Melodie behandelt<sup>25</sup>. In dieser Hinsicht und auch bezüglich des fallenden Terzzugs  $a'-f'$  in der Oberstimme herrscht zwischen beiden Übereinstimmung. Schenker nimmt jedoch bereits den  $B$ -Dur-Akkord (Takt 6) als IV. Stufe in Anspruch, den Salzer dagegen als Stimmführungsakkord innerhalb der I. Stufe deutet, während in dessen Diagramm erst der  $B$ -Dur-Akkord (Takt 7) als IV. Stufe erscheint. Der Sinn der Diminution, die sich auf eine von  $d''$  (Takt 6) ab fallende Linie stützt und „*zwei Terzringe*“ aufweist<sup>26</sup>, wird dadurch aber verfehlt. Zum Vergleich sind auch die von Salzer nicht besprochenen Parallelstellen (Takte 13 ff. und 24 ff.) heranzuziehen.

<sup>23</sup> F. SALZER, ebenda 1, 104.

<sup>24</sup> H. SCHENKER, *Der Tonwille* 1, Heft 2, 32.

<sup>25</sup> a. O. 30 ff. — F. SALZER, op. cit. 2, Beispiel 442. — Vgl. auch L. van Beethovens *Klaviersonate E-Dur* (op. 109), 1. Satz, Takte 1 ff., die unterschiedlichen Diagramme von H. SCHENKER, *Der Freie Satz*, op. cit., *Figurentafeln*, Figur 90, 1. — F. SALZER, *Strukturelles Hören* 2, op. cit., Beispiel 221. Salzer läßt das ungleiche Gewicht der  $E$ -Dur-Akkorde (Auftakt, Takt 3) unberücksichtigt, unterdrückt daher die IV. Stufe (Takt 2), die in Schenkers Oktavzug mitenthaltend ist.

<sup>26</sup> H. SCHENKER, *Der Tonwille* 1, Heft 2, 31.



Unterschiedlich stellen Schenker und Salzer auch die Oberstimme in F. Schuberts *Valses nobles* (op. 77, Nr. 10; Takte 1—8) dar<sup>27</sup>. Beide bringen eigentlich diese Stelle nur als Beispiel einer Umwandlung von steigenden Quinten in fallende Quartan und der Mischung von Umkehrungstypen in späteren Schichten, worin sie ebenfalls miteinander übereinstimmen. Was Salzer jedoch als Terzzug der Oberstimme liest, ist ein Mittelstimmenzug bei Schenker, der die Oberstimme vielmehr als fallenden Sextzug *f''-a'* auffaßt, wodurch erst das Spiel der Diminutionen graphisch einsichtig gemacht wird.

Eine Vernachlässigung der Motivik liegt ferner in Salzers Darstellung von J. Haydns *Klaviersonate Es-Dur* (Hob XVI:52; 3. Satz, Takte 1—28) vor. Schenker versteht das auftaktig mit *B* im Baß einsetzende Motiv (Takt 17) als Fortsetzung der Kernlinie *g* (Takt 1) -*as* (Takt 9): „Nach der zweiten Fermate, T. 16, ergreift nun der Baß das Motiv, als fühlte er sich berufen, mit *b-as-g* (T. 16—18) sowohl die motivischen Forderungen der Wiederholung endgültig auszutragen, als insbesondere die *5* an der Spitze der fallenden Linie aufzupflanzen.“<sup>28</sup> Salzer dagegen möchte die Oberstimme als Terzzug *g'-es'* mit Einschluß der Nebennote *as'* verstanden wissen<sup>29</sup>.

Außerdem liegen Felix Eberhard von Cubes *Konstitutionsaufklärungen* zu Kompositionen vor, mit denen sich Schenker ebenfalls befaßte<sup>30</sup>. Teilweise bieten nur jene F. E. v. Cubes auch den *Vordergrund*, während Schenker — von speziellen Fragestellungen geleitet — sich auf *Hinter-* und *Mittelgrund* oder nur auf einzelne Details beschränkt. Die nur geringe Vergleichsmöglichkeit läßt immerhin eine weitgehende Übereinstimmung der Auffassungen erkennen, und zwar auch dort, wo die graphischen Darstellungen voneinander abweichen. Im Fall von J. S. Bachs *Inventio* Nr. 1 (BWV 772) und Nr. 8 (BWV 779) sowie von Mozarts *Klaviersonate* (KV 331), 1. Satz, Thema, beruft sich v. Cube ausdrücklich auf Schenker, der in mehreren Beispielen des

<sup>27</sup> DERS., *Der Freie Satz*, op. cit., *Figurentafeln*, Figur 68. — F. SALZER, *Strukturelles Hören* 2, op. cit., Beispiel 333.

<sup>28</sup> H. SCHENKER, *Der Tonwille* 1, Heft 3, 14.

<sup>29</sup> F. SALZER, *Strukturelles Hören* 2, Beispiel 272.

<sup>30</sup> FELIX EBERHARD VON CUBE, *Lehrbuch der musikalischen Kunstgesetze* 1. Hamburg 1953, *Anhang*. Dieses Werk erschien zwar nicht im Druck, befindet sich aber photokopiert in mehreren Bibliotheken und Instituten.

*Freien Satzes* auf das Thema dieser Sonate eingeht. Ebenso wie Salzer bringt auch v. Cube eine Darstellung des mehrfach erwähnten *Präludiums C-Dur* (BWV 846) von J. S. Bach. Sie entspricht zwar nicht graphisch, jedoch sinngemäß jener in Schenkers *Urfinie-Tafeln*. Übereinstimmung zwischen beiden besteht auch bezüglich der Diagramme von Beethovens *Klaviersonate cis-Moll* (op. 27<sup>II</sup>), 1. Satz, und von Chopins *Prélude a-Moll* (op. 28<sup>II</sup>), das Schenker als Beispiel für die unvollständige Übertragung einer *Ursatzform* — das Werk beinhaltet nur den Weg V-I, die I zu Beginn fehlt — heranzieht<sup>31</sup>. Er bezeichnet erst *c'* (Takt 17) als  $\hat{4}$ , v. Cube dagegen bereits das in Takt 12 erreichte *c'*, was insofern richtig ist, als an demselben Ton (Takte 12—17) latent festgehalten wird, was Schenker übrigens durch einen strichlierten Bogen zwischen beiden *c'* ohnehin andeutet. In der Darstellung von Mozarts *Klaviersonate C-Dur* (KV 545), 1. Satz, schließt v. Cube an Schenkers frühe Analyse zwar an<sup>32</sup>, gründet jedoch die Oberstimme — wie Schenker später ebenfalls selbst — auf einen Terzzug  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ .

Darüber hinaus gestatten weitere Stimmführungsdiagramme aus dem Schenker-Kreis Vergleiche, z. B. von Beethovens *Klaviersonate C-Dur* (op. 53), *Introduzione*, mit der sich Jonas, Salzer und D. Beach beschäftigen<sup>33</sup>. Alle diesbezüglichen Diagramme zeigen grundsätzliche Übereinstimmung. Bezeichnend jedoch, daß noch in einer neueren deutschsprachigen Dissertation ausschließlich eine *funktionsharmonisch* orientierte Analyse dieser *Introduzione* zitiert wird<sup>34</sup>. Zu J. S. Bachs *Präludium D-Dur* aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 850) liegen Darstellungen v. Cubes und Federhofers

<sup>31</sup> H. SCHENKER, *Der Freie Satz*, op. cit., *Figurentafeln*, Figuren 7a; 110, 3. — F. E. VON CUBE, op. cit., 20, 38.

<sup>32</sup> H. SCHENKER, *Der Tonwille* 2, Heft 4, 19. — F. E. VON CUBE, op. cit., 29.

<sup>33</sup> O. JONAS, op. cit., 103. — F. SALZER, *Strukturelles Hören* 2, op. cit., Beispiel 430. — DAVID BEACH, *Analysis Symposium. Journal of Music Theory* 13 (1969) 191.

<sup>34</sup> BERND WEGENER, *César Francks Harmonik* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 92). Regensburg 1976, 22ff. — Dazu HELLMUT FEDERHOFER, *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und die Schichtenlehre Heinrich Schenkers. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien. Mozartjahr 1956*. Graz—Köln 1958, 186f.

vor; zu der dazugehörigen *Fuge* solche durch v. Cube, Federhofer und Salzer<sup>35</sup>. Übereinstimmungen überwiegen auch hier bei weitem. Lediglich auf bemerkenswertere Unterschiede sei im folgenden eingegangen: Im *Präludium* ist davon vor allem die Position des *G*-Dur-Akkords (Takt 20) betroffen, in dem thematisch auf den Anfang zurückgegriffen wird, so daß hier der Beginn des 2. Teils anzusetzen ist. In Übereinstimmung dazu läßt v. Cube den Formteil  $a^2$  mit diesem Takt beginnen, ohne jedoch daraus Konsequenzen für sein Stimmführungsdiagramm zu ziehen. Er faßt vielmehr den *G*-Dur-Akkord (Takt 20) nur als Unterquintteiler auf, so daß die I. Stufe bis zum *D*-Dur-Akkord (Takt 25) angenommen wird. Das Gewicht dieser beiden Akkorde erscheint dadurch jedoch verzerrt. Der *G*-Dur-Akkord (Takt 20) — von mir als IV. Stufe bezeichnet, die zur V. Stufe (Takt 27) strebt — ist unterbewertet; der *D*-Dur-Akkord (Takt 25), lediglich Stimmführungsakkord innerhalb der Baßbrechung *G* (Takt 20) -*D* (Takt 25) -*G* (Takt 26), dagegen überbewertet. Der *G*-Dur-Akkord (Takt 26) kommt daher im *Mittelgrund* v. Cubes nicht vor. Die beiden *G*-Dur-Akkorde (Takte 20, 26) korrespondieren jedoch miteinander und prägen gemeinsam die IV. Stufe aus. Als Horizontalisierung des *G*-Dur-Klangs ist daher der Verlauf der Takte 20—26 zu verstehen; gleichzeitig findet der unterdominante Bereich — entsprechend der Formgestaltung — Berücksichtigung.

Bei Darstellung der *Fuge* besteht in allen drei Diagrammen Übereinstimmung hinsichtlich des Terzzugs der *Urlinie* und der auf die II. Stufe gestellten Nebennote in der Oberstimme (Takt 17). Sie kommt von *fis''* (Takt 7) und kehrt zu *fis'* (Takt 21) zurück. Salzer und

<sup>35</sup> F. E. VON CUBE, op. cit., 57f. — H. FEDERHOFER, *Beiträge*, op. cit., 45ff. — F. Salzer, *Strukturelles Hören 2*, op. cit., Beispiel 474. — Zur Analyse von W. A. Mozarts *Klavierfantasie d-Moll* (KV 385g/397), *Adagio*, Takte 1ff., durch O. JONAS, op. cit., 6, und F. SALZER, ebenda, Beispiel 207, bemerkt E. NARMOUR, op. cit., 95: „In contrast to Salzer, Jonas does see the higher-level *F-G-A* melodic relationship — though he omits in his discussion an analysis of how he derives the pattern in terms of the harmonic structure and the bass line.“ — Hier sei auch auf die anregende Diskussion zwischen CARL SCHACHTER und JOHN ROTHGEB hingewiesen, die sich auf stimmführungsanalytische Probleme, dargestellt an Franz Schuberts *Moment musical* (op. 94, 1), beziehen. *Journal of Music Theory* 12 (1968) 222ff.; 13 (1969) 128ff., 218ff. Vgl. auch EDWARD LAUFER, ebenda, 15 (1971) 34ff.

v. Cube nehmen die Nebennote definitiv schon in Takt 14 an, obwohl hier der *e*-Moll-Akkord vorerst nur trugschlüssig inmitten eines Oktavzugs im Baß (*G*, Takt 11 -*g*, Takt 15) erreicht wird. Im Baß (Takt 16) kehrt *g* wieder zu *G* zurück; es fällt auf den Taktbeginn und leitet die Kadenz nach *e*-Moll ein. Erst in Takt 17 endet der zum *e*-Moll-Akkord führende Bewegungszug. Diesem Umstand trug ich in meiner Skizze dadurch Rechnung, daß ich — in Abweichung zu Salzer und v. Cube — die Nebennote *g'* bzw. *g''* der Oberstimme erst in Takt 17 als endgültig erreicht annahm. Ferner wird bei beiden bereits in Takt 23 der Schlußton des Terzzugs erreicht; die noch nachfolgenden vier Takte bezeichnet v. Cube als *Appendix*. Es wäre jedoch nur gewaltsam möglich, das Stück tatsächlich mit Takt 23 enden zu lassen. Der wahre Schluß folgt erst später. Die knappe Kadenz (Takte 22—23) weist ihn nämlich als solchen nicht aus. Erst Takt 25 bringt eine auskomponierte IV. Stufe, die v. Cubes *Vorderer Mittelgrund* bezeichnenderweise nicht enthält; erst anschließend folgt eine Kadenz mit Quartsextakkord in der eingestrichenen Lage. Von ihr aus war ja die zweigestrichene Lage gewonnen worden und daher eine solche Rückkehr geboten. Der Oberstimmenverlauf *fis''-e''-d''* (Takte 21—23) — von Salzer und v. Cube für den endgültigen Abstieg zum Zielton gehalten —, erscheint daher in meiner Skizze als Weg zu einer Mittelstimme, während erst die nachfolgende Kadenz den eigentlichen Abschluß in der eingestrichenen Lage bringt.

Nach Schenker weist die *Urlinie* als Oberstimme des *Ursatzes* „gemäß der Brechung, von der sie stammt, einen Terz-, Quint- oder Oktavraum auf“<sup>36</sup>. Sie „fällt durch den Abwärtsleitton  $\hat{2}$  zu  $\hat{1}$ “<sup>37</sup>. Daß sie „ihre Brechung schon im Ursatz mit Sekundschritten melodisch“ füllt, „der Baß dagegen seine Brechung noch nackt“ zeigt, hängt „mit dem Unterschied zwischen Höhe und Tiefe überhaupt zusammen“, denn die „Diminution des Basses bleibt wegen der Tiefe immer zurückhaltender als die der Oberstimme“<sup>38</sup>. Lediglich die  $\hat{2}$  der *Urlinie* erscheint — obwohl Durchgang — mittels Baßbrechung durch die Quint — auch im *Ursatz* stets in konsonanter Gestalt. Bei den Durchgängen, die sich erst durch einen Quint- oder Oktavzug der *Urlinie* ergeben, trifft dieser Umstand nicht zu. Schenker spricht daher von einer „im *Urliniezug*  $\hat{5}-\hat{1}$  dissonant

<sup>36</sup> H. SCHENKER, *Der Freie Satz*, op. cit., 32.

<sup>37</sup> a. O. IX.: „Von der *Urlinie* im Allgemeinen“.

<sup>38</sup> a. O. 37.

durchgehenden  $\hat{4}$ <sup>39</sup>. Er war sich allerdings über diese Ungleichartigkeit der  $\hat{2}$  einerseits, der  $\hat{7}$ ,  $\hat{6}$  und  $\hat{4}$  als Durchgänge des *Ursatzes* andererseits durchaus bewußt. So schreibt er über den Widerschein der Gliederung  $\hat{5}-\hat{3}-\hat{1}$  eines Quintzugs, daß „das erste *Urlinie-Stück*  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$  mehr wie ein flüchtig gefüllter Terzraum denn als ein mit Hilfe eines kontrapunktierenden Baßganges durchgearbeiteter Terzzug“ wirke: „das erzeugt schon zu Beginn des *Urlinie-Quintzuges* einen gewissen *Leerlauf*, unter Umständen den Zweifel, ob nicht überhaupt die *Ursatzform*  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  vorliegt“<sup>40</sup>. Tatsächlich aber erfolgt erst im *Mittelgrund* die „*Verbindung einer unprolongierten Urlinie mit einer kontrapunktisch melodisch prolongierten Fassung der Aufwärts-Baß-Brechung I-V*“<sup>41</sup>. Erst im *Vorder-* oder *Mittelgrund* können die *Urlinietöne*  $\hat{7}$  und  $\hat{4}$  zu Konsonanzen werden. Jedoch ist zu klären, ob nicht ein „*Leerlauf*“ vorliegt. Als einen derartig strittigen Fall betrachtet Allen Forte den Quintzug Schenkers in Georg Friedrich Händels *Aria*, die Johannes Brahms als Thema für seine *Variationen und Fuge B-Dur* (op. 24) benutzte<sup>42</sup>. A. Forte liest nämlich anstelle des Quintzugs einen Terzzug; es liege eine Ausfaltung der V. Stufe (Takte 5—6) vor, das von Schenker als  $\hat{4}$  bezeichnete *es'* (Takt 6) sei nur „an upper adjacent tone to the restated  $\hat{3}$  which follows“. Schenkers Folge  $\hat{5}-\hat{4}$  als ausgeworfene Mittelstimme dagegen gehöre „conceptually, in the register an octave lower“<sup>43</sup>. Die Form dieses Stückes sei daher „two-part ( $\hat{3}-\hat{2}$   $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ ), not one-part as Schenker maintained“<sup>44</sup>. Inwieweit Schenker dieser Kritik zugestimmt hätte, bleibt fraglich. Er selbst bezeichnet dieses Thema als dreiteilig:  $a^1$  (Takte 1—4) -  $b$  (Takte 5—6) -  $a^2$  (Takte 7—8). Über die harmonische Parallele zwischen den Takten 1—2, 5—6 vermerkt er: so wie „der Gang der Klänge in T. 1 und 2 den im Sinne der I. Stufe geschlossenen Stufenkreis I-IV-V-I“ wiedergibt, so „rundet sich dann ebenso, im Zeichen der V. Stufe der Kreis V-I-IV-V in den T. 5 und 6“<sup>45</sup>. Dementsprechend zeigt auch das von Schenker im *Freien Satz*

<sup>39</sup> a. O. 43.

<sup>40</sup> a. O. 44.

<sup>41</sup> a. O. 54.

<sup>42</sup> H. SCHENKER, *Der Tonwille* 3, Hefte 8/9, 3ff. — Ders., *Der Freie Satz*, op. cit., *Figurentafeln*, Figur 103, 6. — Vgl. dazu auch Figur 16, 5, 3. Beispiel. — ALLEN FORTE, *Schenker's Conception of Musical Structure. Journal of Music Theory* 3 (1959) 19.

<sup>43</sup> A. FORTE, op. cit., 19.

<sup>44</sup> Ebenda.

<sup>45</sup> H. SCHENKER, *Der Tonwille* 3, Hefte 8/9, 4f.

wiedergegebene Diagramm dieses Themas (Figur 103, 6) die  $\hat{4}$  als dissonanten Durchgang über der V. Stufe. Nicht im *Mittelgrund*, sondern erst in der Schicht des *Vordergrunds* (Takt 6) wird eine IV. Stufe realisiert, was Schenker übrigens selbst durch eine eingeklammerte IV in seiner *Urlinientafel* andeutet<sup>46</sup>. Dem widerspricht aber die Annahme eines *Urlinie*-Quintzugs nicht, muß es doch „*Aufgabe des Mittel- und Vordergrundes sein, den Leerlauf der durchgehenden  $\hat{4}$  durch Konsonantmachung, Auskomponierung zu beheben*“<sup>47</sup>. Eine Beschränkung auf den *Mittelgrund*, die Forte dagegen offenbar für erforderlich hält, lag jedenfalls nicht im Sinn Schenkers. Inkonsequenz ist ihm daher nicht vorzuwerfen. Ihm genügte die hörmäßig evidente *Fernbeziehung* zwischen den Tönen der Oberstimme *f*'' (Takt 3) und *es*'' (Takt 6), das sich zu *d*'' (Takt 7) senkt, um einen Quintzug anzunehmen. War es doch immer sein Bestreben, die Diminution der Melodik nicht abstrakt, sondern deren natürlichen, d. h. wahrnehmbaren Zusammenhang graphisch möglichst einsichtig nachzuzeichnen. Dennoch darf Fortes Einwand nicht unterschätzt werden. Schenker selbst äußerte sich nämlich über die Möglichkeiten zur Behebung eines „*Leerlaufs*“ nur in Andeutungen<sup>48</sup>. Die Entscheidung über die zugrunde liegende *Ursatzform* hat aber nicht nur methodischen Wert, sondern ist auch vom Verständnis der Melodik und deren Verhältnis zur Stufe nicht zu trennen, daher wird künftig der Frage, wo die *Urlinie* als Oktav-, Quint- oder Terzzug aufzufassen ist, in der *Stimmführungsanalytik* erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken sein. Eine von der Harmonik losgelöste und verabsolutierte Melodik, an die Eugene Narmour denkt<sup>49</sup>, schied als Unding für Schenker allerdings aus. Sein *ganzheitliches* Hören und Denken bewahrte ihn stets vor einem *stückhaften* Analysieren aus dem Sinnzusammenhang abgesplittelter Details.

Diese obigen Ausführungen dienten dem Zweck, die verbreitete Meinung zu widerlegen, daß *Stimmführungsanalyse* willkürlich erfolgt und sich einer Begründung ihrer Methode widersetzt, auch wenn diese innerhalb der Schenker-Schule noch kaum zum Gegenstand der Reflexion gemacht worden ist. John Rothgeb bemerkt gewiß zu Recht, „*it is surprising that there have been so few attempts to specify procedures for*

<sup>46</sup> Ebenda, *Urlinientafeln* zu J. Brahms, *Variationen und Fuge B-Dur* (op. 24).

<sup>47</sup> H. SCHENKER, *Der Freie Satz*, op. cit., 44.

<sup>48</sup> a. O. 44f.

<sup>49</sup> E. NARMOUR, op. cit., 58ff.

*the derivation of musical analyses. There is still no textbook in which pedagogically satisfactory techniques of analysis are presented.*<sup>50</sup>

Offensichtlich macht die Vielfalt von Beziehungen, auf die eine *Stimmführungsanalyse* Rücksicht zu nehmen hat, es schwierig, generelle Regeln zu formulieren. Dieser Umstand jedoch sollte keine Ermunterung für jene sein, die Schenkers Theorien prinzipiell ablehnen. Denn: wie für keinen anderen Theoretiker erwies sich für ihn, der sich selbst als solcher gar nicht verstand, die Richtigkeit einer Analyse nur im *Hörvollzug* — ein Umstand, auf den auch Forte hinweist<sup>51</sup>. Aber es dürfte dennoch möglich geworden sein, aus der Fülle der von Schenker und seinen Nachfolgern erstellten Analysen *Rahmenregeln* abzuleiten, die als *descriptive Syntax* Entscheidungen über Phänomene, wie *Auskomponierung, Prolongation, Zug, Kopftön, Stimmtausch, Über- und Untergreifen, Ausfaltung, Höher- und Tieferlegung, Kopplung, Stimmführungsschichten, Stimmführungsverwandlung, Urlinie* und *Ursatz* gestatten, ohne sich allein auf die Intuition berufen zu müssen. Nicht unbeachtet darf in solch einem Zusammenhang die Möglichkeit echter Zweideutigkeit bleiben. Karl-Otto Plum, der erstmals auf sie hinwies, macht fünf Gründe (*Protention-Retention, Tempo, Lage, Zeichenrepertoire, Proportionen*) für ihr Entstehen geltend; er skizziert einen *Freiraum*, „in dem zwischen 2 Höralternativen frei gewählt werden kann“<sup>52</sup>. Daß diese Wahl und die Möglichkeit zu ihr wiederum keinen Willkürakt bedeuten, erläutert Plum an praktischen Beispielen, auf die hier verwiesen sei.

Wie immer eine *Stimmführungsanalyse* ausfällt, ob sie als richtig oder als falsch beurteilt wird, es dürfte sich kaum leugnen lassen, daß *Stimmführung* ein integrierender Bestandteil der Tonalität ist, eine *einseitige* Bezugnahme auf die Harmonik daher ihr Wesen nicht erschöpfend erfassen kann. Auch die Horizontale verwirklicht Tonalität. Bevor das *Tonalitätsproblem* aus solcher Sicht Behandlung findet, muß jedoch noch das Verhältnis der *Stimmführungsanalyse* zur Methode, *Substanzgemeinschaft* nachzuweisen, und jenes zum Prozeßcharakter von Musik geprüft werden. Diesem Fragenkomplex ist das folgende Kapitel gewidmet.

<sup>50</sup> JOHN ROTHGEB, *Design as a key to structure in tonal music. Journal of Music Theory* 15 (1971) 230.

<sup>51</sup> A. FORTE, op. cit., 5.

<sup>52</sup> KARL-OTTO PLUM, *Untersuchungen zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 102). Regensburg 1979, 120ff.





## V. Kapitel

### STIMMFÜHRUNGSANALYSE, SUBSTANZGEMEINSCHAFT UND DER PROZESSCHARAKTER VON MUSIK

Sofern die Formenlehre mit keinem höheren Anspruch auftritt, als ein Werk in seine Teile zu zergliedern, es im wahrsten Sinn des Wortes zu analysieren, unterbleibt ein allfälliger Nachweis der Einheit in der Mannigfaltigkeit, die im besonderen für *Meisterwerke* als charakteristisch gilt. Die Frage, worin diese Einheit beruht, betrifft jedoch nicht nur den Inhalt, sondern auch die Form eines Werkes, damit zugleich auch die Formenlehre. Werkeinheit im motivisch-thematischen Bereich nachzuweisen, der in der Musik der Klassik und Romantik zentrale Bedeutung gewonnen hatte, ist seit Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Rezension der *Symphonie* Nr. 5 c-Moll (op. 67) Ludwig van Beethovens bis in die Gegenwart — sowohl in Hinblick auf den Einzelsatz, als auch auf die zyklische Form — in vielfältiger Weise versucht worden. In der Gemeinsamkeit von Themen, Motiven und ihren variativen Ableitungen schien sich solche Einheit am eindrucksvollsten zu verwirklichen. Ihrem Nachweis dienen Bestrebungen, das gemeinte Phänomen unter dem — vermutlich von Hans Mersmann eingeführten — Terminus *Substanzgemeinschaft* präziser zu erfassen. Mersmann unterscheidet zwischen *Gestalt* und *Substanz* bzw. zwischen *Entwicklungswerten* des *Themas* oder *Motivs* und den *substanziellen Bindungen*, die unterhalb jener den *Zusammenhang* des Formverlaufs sicherstellen; was damit gemeint ist, ergibt sich aus dem Bezug auf Arnold Schönbergs und Joseph Matthias Hauers *Zwölftontheorien*, durch welche „die Substanz von ihrer Wurzel aus gefaßt und zum unmittelbaren Träger aller Beziehungen gemacht wurde“<sup>1</sup>. *Substanzgemeinschaft* ist demnach von Beziehungen, welche die Tonalität stiftet, unabhängig.

---

<sup>1</sup> Zitiert nach GEORG FEDER, Diskussionsbeitrag zur Arbeitsgruppe I: *Tonartenplan und Motivstruktur (Leitmotivik) in Mozarts Musik. Mozart-Jahrbuch 1973/74 (1975) 123*. — Feder bietet im Rahmen seines Beitrags einen bibliographisch-historischen Literaturüberblick zum Thema *Substanzgemeinschaft und -analyse*.

Während *Substananalyse* dodekaphoner Werke mit dem Nachweis der Reihenstruktur zusammenfällt, daher kaum problematisch ist, fehlt es vorläufig an Kriterien, die erfüllt sein müssen, um die Wirksamkeit einheitsstiftender Substanz in tonalen Werken annehmen zu dürfen. Jedenfalls fällt ihr eine umfassendere Bedeutung als der *Themen-* und *Motivgemeinschaft* zu, die nur ihren vordergründig erkennbaren Teil ausmacht. Dieser ist im Prinzip ohnehin niemals gelegnet worden und rechtfertigt daher nicht die Einführung eines neuen Begriffs.

Rudolph Réti beschäftigte sich in neuerer Zeit am umfassendsten mit diesem Problem. Er unterscheidet unter dem Oberbegriff des thematischen Prozesses vier Stufen substanzialer Gemeinschaft in Hinsicht auf ihren diastematischen Aspekt:

*Imitation* als „literal repetition of shapes, either directly or by inversion, reversion, and so forth“; *Variation* als „Changing of shapes in a slight, well traceable manner“; *Transformation* als „creating essentially new shapes, though preserving the original substance“ und indirekte Verwandtschaft, „that is, producing an affinity between independent shapes through contributory features“<sup>2</sup>.

Zwischen „imitation and nonrelationship“ liegt demnach „a whole complex of features comprising all degrees of structural relationship“, jedoch mit Schwerpunkt auf der dritten Kategorie; denn *Variation*, „that is, altered repetition, is gradually intensified until it becomes transformation, which forms the central, the most concentrated expression of the thematic phenomenon“<sup>3</sup>. Daß „Verwandlung oder Transformation der thematischen Substanz ein tiefer greifender Vorgang“ sei, der „mehr im Verborgenen“ wirke als thematische Arbeit, die sich auf *Imitation* und *Variation* stützt, bekennt auch Karl Marx, der unter *Transformation* ungefähr dasselbe wie R. Réti meint<sup>4</sup>. Ziel von Nachweisen thematisch-struktureller Beziehung ist es, „ohne Bezug auf traditionelle Formbegriffe“<sup>5</sup> die Einheit des Kunstwerkes in einem *Urmotiv* oder *common kernel* aufzufinden, das allen thematischen Bildungen in offener oder versteckter Weise zugrunde liege. Die aus solcher Sicht

<sup>2</sup> RUDOLPH RÉTI, *The thematic process in music*. London 1961, 240.

<sup>3</sup> Ebenda.

<sup>4</sup> KARL MARX, *Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart*. Stuttgart 1971, 9f.

<sup>5</sup> Ebenda.

gewonnenen Ergebnisse lassen in Anspruch und Methode „an Heinrich Schenker und seine Begriffe des ‚Ursatzes‘ und der ‚Urlinie‘ denken“<sup>6</sup>. Karl Heinrich Wörner, maßgeblicher Substanzanalytiker, weist auf die ausführliche Studie über L. van Beethovens *Symphonie* Nr. 5 von H. Schenker hin und daß „diesem in manchem“ Réti folgte<sup>7</sup>, in dessen Analyse derselben *Symphonie* der Name Schenkers allerdings nicht begegnet. Es erhebt sich daher die Frage, ob zwischen den *Stimmführungsanalysen* Schenkers und dem Nachweis von *Substanzgemeinschaft* mehr als ein äußerlicher Zusammenhang besteht, der sich methodisch durch Anwendung der *Reduktion* ergibt.

Anknüpfend an das soeben erwähnte Beispiel, scheint Schenkers „Überblick über das Hauptmotiv in seinen Hauptwandlungen“<sup>8</sup> des ersten Satzes von Beethovens *Symphonie* Nr. 5 den Eindruck zu bestätigen, daß die Substanzanalytiker in eine Entwicklungslinie mit Schenker zu stellen sind. In einer synoptischen Tabelle werden die Verwandlungen, aus denen auch das zweite Thema hervorgeht, aufgezeigt und — ebenso wie auch von Réti — die Gemeinschaft der Töne in den Takten 1—5 als Hauptmotiv angesehen. Réti unterscheidet an ihm das „beat-motif“ mit den repetierenden Achtelnoten und den durch die beiden Fermaten erzielten „hook“. „Both motifs, the beat-motif and the hook, are immediately taken over from the opening shape, the motto, into the first Allegro theme“, so daß es „begins with the hook idea in the beat-motif figuration“<sup>9</sup>. Schenker allerdings trennt das *Motto* nicht von einem ersten Thema, sondern begreift die Takte 1—21 als *Vordersatz* und die Takte 22—59 als *Nachsatz* des ersten Gedankens mit anschließender Modulation. Zwar betont auch Réti die Korrespondenz zwischen den Halbnoten *es'-d'* im *Motto* und der Beziehung zwischen den Achtelnoten *es'* und *d'* in den Takten 7 und 11. Wird man sich der Bedeutung der absteigenden Sekund *es'-d'*, die — wie Schenkers Analyse ausweist — im Verlauf dieses Satzes auf verschiedenen Stufen und in mannigfacher Umwandlung wiederkehrt, bewußt, muß jedoch Rétis Darstellung der thematischen Linie des von ihm so genannten ersten Allegro-Themas, Takte 6—21, zurückgewiesen werden. Réti teilt es auf drei Segmente auf, deren Kontur er folgendermaßen liest:

<sup>6</sup> G. FEDER, op. cit., 122. Jedoch nimmt Feder davon Abstand, „auf Schenkers für die Substanzanalyse relevanten Ergebnisse einzugehen“.

<sup>7</sup> KARL H. WÖRNER, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 18). Regensburg 1969, 28.

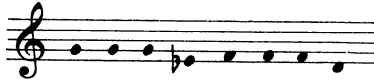
<sup>8</sup> H. SCHENKER, *Der Tonwille* 1, Heft 1. Wien—Leipzig 1921, 27.

<sup>9</sup> R. RÉTI, op. cit., 172.



Bsp. 1

Aus der Konfrontation mit dem *Motto* der Takte 1—5



Bsp. 2

wird gefolgert: „it becomes apparent that the idea of the first *Allegro* theme is derived from a pattern expressing an inversion (or contrary motion) of the motto, now expanded and enriched by figuration to a full thematic line“<sup>10</sup>. Es fehlt jedoch ein sachlicher Grund dafür, aus den Takten 6—21 die fallende Tonfolge *es'-d'* bzw. *es''-d''*, die die Melodik eindrucksvoll in Beziehung zum *Motto* setzt, als Strukturelement zu eliminieren, die drei Segmente zu separieren und das erste Segment sogar als Umkehrung oder Gegenbewegung des *Mottos* aufzufassen. Die Addition der fallenden Oberstimmenlinie *g''-es''* in den Takten 14—15 mit der von Réti in die nächsthöhere Oktav versetzten Gegenstimme *es'-g'* erinnert an Methoden der Zwölftontechnik, trägt aber zur Erklärung des vorliegenden Satzverlaufs nichts bei. Auch ist die untere Begrenzung der Oberstimmenlinie im Segment II durch die Terz *es''* willkürlich. Das *Motto* wirkt sich auch hier strukturell aus, in dem *es''* zu *d''* in Takt 16 weiterschreitet<sup>11</sup>. Der Grund, weshalb Réti die leicht erkennbare und von ihm selbst erkannte Beziehung zwischen der Tonfolge *es'-d'* im *Motto* und in den entsprechenden Takten 6ff. im obigen Beispiel Nr. 1 leugnet, ist darin zu suchen, daß sein Anliegen nicht nur der Nachweis gemeinsamer Themensubstanz innerhalb eines Satzes, sondern eines ganzen Zyklus ist. So repräsentiert folgende Skizze Réti's das Gerüst des Hauptgedankens zu Beginn des zweiten Satzes<sup>12</sup>:

<sup>10</sup> a. O. 166. Entnommen sind die Notenbeispiele 1—8 und 10—15 dieses Kapitels mit Erlaubnis des Verlages dem Buche von R. RÉTI, *The thematic process in music*. London, Copyright 1961 by Faber and Faber.

<sup>11</sup> H. SCHENKER, op. cit., *Urfolgentafel*.

<sup>12</sup> R. RÉTI, op. cit., 167. Er notiert zwecks besserer Vergleichsmöglichkeit mit Beispiel 1 den Verlauf um eine Oktav höher, was hinsichtlich der im obigen Text mitgenannten Oktavmarken zu beachten ist.



Bsp. 3a



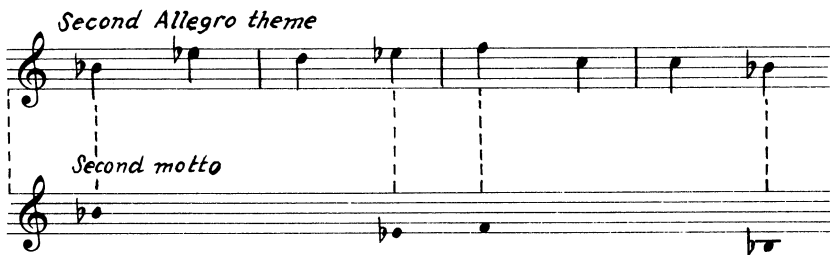
Bsp. 3b

Die Übereinstimmung zwischen den Beispielen Nr. 1 und Nr. 3 ist augenscheinlich. Aber ebenso wie in Beispiel Nr. 1, das die Substanz der Takte 6—21 darstellen soll, die Unterdrückung von *es'-d'* fragwürdig ist, wird in Beispiel Nr. 3 dem wiederholten Ton *es'* zu Unrecht eine Analogie zum wiederholten Ton *g'* des Beispiels Nr. 1 zugeschrieben; *es'* kehrt im Andante-Thema erst in Takt 6 wieder, erhebt sich von dort aber nicht zur Septime *des''*, um dann zu *b'* weiterzuschreiten, wie in Beispiel Nr. 3a dargestellt, sondern schreitet zu *as'* und *c''* fort. Selbst als Umkehrung läßt sich die Folge *es'-des''-b'* des Beispiels Nr. 3a nicht rechtfertigen, denn die originalen Töne an der Wende von Takt 5/6 lauten *des''-g'-es'*. Auch wenn die Skizze in Beispiel Nr. 1 dem tatsächlichen Verlauf entspräche, scheidet der Vergleich an der Unzulänglichkeit der Skizze in Beispiel Nr. 3. Ein Zusammenhang mit Schenkers Analyse, der im Gegensatz zu Réti den motivischen Parallelismus zwischen den auftaktigen Bildungen zu Takt 1 (*es-as-c'*) und zu Takt 9 (*as-c'-es'*) hervorhebt<sup>13</sup>, scheidet aus.

Wie konträr Methode und Ergebnis von Analysen Schenkers und Rétis sind, wird selbst dort deutlich, wo beide die Ableitung eines neuen Gedankens aus einem bereits vorhandenen bejahen. Dies trifft auf den Leitspruch des zweiten Gedankens, Takte 59—62, des ersten

<sup>13</sup> H. SCHENKER, op. cit., 2, Heft 5. 1923. *Urlinientafel*.

Satzes der *Symphonie* Nr. 5 Beethovens zu, den Schenker in seiner synoptischen Tabelle nach den Takten 228—232, 398—402, 406—408 als eine weitergehende Variierung des Hauptmotivs anführt<sup>14</sup>. Er bemerkt, daß „*im Leitspruch des zweiten Gedankens*“, den er ebenso wie den ersten als Einheit auffaßt, „*der Ton b des T. 62 eigentlich für d' steht*“<sup>15</sup>. Der Ton *d'* wäre als wörtliche Entsprechung zum Hauptmotiv, Takte 1—5, zu erwarten gewesen; jedoch provoziert der Quintfall *b'-es'* in den Takten 59—60 den folgenden von *f'* aus, so daß *b* als Zielton im Leitspruch erscheint. Réti sagt scheinbar mit folgenden Worten dasselbe: „*This shape, this 'second motto', is a variant of the work's opening, formed by a pair of interlocking intervals which now are fifths instead of thirds.*“<sup>16</sup> Schenker warnt jedoch davor, „*das Motiv der Vl. I in T. 63—66 als eine genaue Variation des Leitspruchs zu hören, als was es bei oberflächlicher Betrachtung wegen der Ausbiegung nach f<sup>2</sup> (T. 65) und des Sinkens zu b<sup>1</sup> (T. 66) erscheinen könnte*“<sup>17</sup>. Vielmehr liegt nach Schenker dem Verlauf der fraglichen Takte 63—66 der Quartzug *es'-d'-c'-b'* zugrunde, so daß der im Leitspruch des zweiten Gedankens verborgene Sekundschrift *es'-d'*, den Réti nicht beachtet, in der nächsthöheren Oktav als *es'-d'* in den Takten 63—64 in Erscheinung tritt und die folgende Abwärtsbewegung initiiert. Réti hingegen deutet die Übereinstimmung gerade in der von Schenker als oberflächlich kritisierten Art, wie folgendes Beispiel beweist<sup>18</sup>:



Bsp. 4

Hier kommt jene von Substanzanalytikern gerne verwendete Methode zur Geltung, durch strichlierte Linien zwischen entsprechend unterein-

<sup>14</sup> DERS., op. cit., 1, Heft 1, 27.

<sup>15</sup> a. O. 32.

<sup>16</sup> R. RÉTI, op. cit., 175.

<sup>17</sup> H. SCHENKER, op. cit. 1, Heft 1, 33.

<sup>18</sup> R. RÉTI, op. cit., 175.

ander geschriebenen, gleichlautenden Tönen die Gemeinsamkeit der Themensubstanz darzustellen. Wie ersichtlich, ist für Réti in Takt 64 nicht der für Schenker maßgebliche und durch die zugrunde liegende Harmonie ausgewiesene Melodieton  $d''$ , sondern der ihm folgende Durchgangston  $es''$  für den Nachweis der *Substanzgemeinschaft* wichtig. Wenn Réti nicht  $es''$  im vorangegangenen Takt 63 dazu ausersieht, obwohl dieser Melodieton hier zugleich als Grundton der III. Stufe ausgewiesen ist, so deshalb, weil es ihm um den Nachweis einer Identität der Melodieschritte  $es-f$  ging, der anders nicht zu erzielen war. In ähnlicher Weise versucht Réti, eine Übereinstimmung zwischen der berühmten Oboenphrase in der Reprise, Takt 285, mit dem Hauptmotiv nachzuweisen<sup>19</sup>:



Bsp. 5

Selbstverständlich ist  $d''$ , das in Réti's Reduktion nicht erscheint, als Ziel einer von  $g''$  stufenweise fallenden Linie, die jene der Takte 260 ff. nachzeichnet, Strukturton,  $es''$  hingegen Durchgang zu ihm.

Schon in den bisherigen Beispielen Réti's läßt sich ein analytischer Ansatz beobachten, der Schenker durchaus fremd ist. Erstens wird Einheit nur in motivisch-thematischer Übereinstimmung verschiedenen Grades gesucht. Réti begnügt sich zu solchem Zweck in der Regel mit Ausschnitten aus dem melodischen Verlauf, die miteinander hinsichtlich der Tonfolgen verglichen werden, ohne nach deren jeweils verschiedenem Sinn zu fragen und ohne die Verbindung dieser meist kurzen Abschnitte, bzw. den Satzverlauf insgesamt zu beachten, der jene Tonfolgen trägt. Daher genügt es ihm, die Mehrzahl seiner Beispiele einstimmig wiederzugeben. Ist ein solcher Ansatz schon fragwürdig, weil aus der ganzheitlichen Erscheinung des Werks ein Element, nämlich das motivisch-thematische, herausgegriffen und als deren Begründung angesehen wird, so ist zweitens die Durchführung

<sup>19</sup> a. O. 182.

der aus solchem Ansatz entwickelten Methode nicht weniger fragwürdig. Beispielsweise werden in Beispiel Nr. 1 die für die Struktur wesentlichen Töne, nämlich *es* und *d*, unterdrückt und in anderen — wie in Beispiel Nr. 5 — Durchgangstöne aufgewertet, um eine Gemeinschaft melodischer Substanz behaupten zu können.

Schenker leugnet die vereinheitlichende Funktion von Motivik und Thematik nicht, erblickt jedoch erst in der mit ihrer Hilfe erzielten Horizontalisierung des Tonikaklangs das entscheidende Kriterium für die Einheit eines Werks. Alles Melodische steht in unlösbarer Verbindung mit der Harmonik, weshalb motivisch-thematische Übereinstimmungen hilflos ins Leere greifen, wenn sie sich nicht eines Tonsystems versichern können. Es stellt das Allgemeine dar, das erst die Entfaltung des Besonderen ermöglicht. Réti hält sich nur an dieses, weshalb bei ihm die Harmonik entweder außer Betracht bleibt oder einen untergeordneten Stellenwert einnimmt. Nun fällt Schenkers Darstellung der *Symphonie* Nr. 5 Beethovens in das Anfangsstadium seiner allmählich entwickelten Analysetechnik, graphisch den Satzverlauf in seiner schichtenmäßigen Gliederung nachzuzeichnen. Die Herausgeber der Neuauflage seiner diesbezüglichen Studie weisen darauf hin, daß im ersten Satz noch die „*sinnfällige Hervorhebung der Urlinie-Töne*“ fehle<sup>20</sup>. Im Vergleich zu späteren Analysen Schenkers wird daher die unterschiedliche Zielsetzung und Methode noch deutlicher.

Sowohl von Schenker als auch von Réti liegt eine ausführliche Darstellung der *Symphonie* in *g*-Moll (KV 550) von Wolfgang Amadeus Mozart vor. Schenker zielt auf den Nachweis der Stimmführungswege in den einzelnen Schichten, die von einem *Ursatz* getragen werden. Sein Gegenstand sind die im Tonsystem verankerten tonräumlichen Beziehungen, zu deren Verwirklichung Thematik und Motivik zwar beitragen, ohne sie jedoch von sich aus allein schaffen zu können. Réti hingegen versucht, aus dem Nachweis der *Substanzgemeinschaft* die *Einheit* des Werks abzuleiten. Zwar weist auch Schenker darauf hin, daß zu Beginn des ersten Satzes in „*die Füllstimmen... wie in eine Scholle der Same eines Sextsprunges geworfen*“ wird, der bei der Oberstimme in den Takten 3, 7 usw. aufgehe, welche Vorankündigung des Sextsprunges in der Viola auch Réti vermerkt<sup>21</sup>. Aber schon in der

<sup>20</sup> HEINRICH SCHENKER, *Beethoven, Fünfte Sinfonie*. 2. Aufl. Hrsg. von KARL HEINZ FÜSSL, H. C. ROBBINS LANDON (= *Wiener Urtext Ausgabe*). o. O. 1969, 3.

<sup>21</sup> DERS., *Das Meisterwerk in der Musik*. 3 Teile in einem Band. Nachdruck Hildesheim—New York 1974, Teil 2, 118. — R. RÉTI, op. cit., 116.



Deutung des *Hauptgedankens* weichen beide prinzipiell voneinander ab. Réti unterscheidet an ihm zwei Motive:



Bsp. 6

„A summation of these two brings about the first rise (a in the following example). The descending scale which follows (b):



Bsp. 7 a



Bsp. 7 b

is a kind of contrary motion of the same shape, prolonged to the C in order to reach a basis for a transposed reiteration of the opening bars.“<sup>22</sup> Niemand dürfte diese Feststellungen als tiefschürfend bezeichnen. Weit entfernt, von einer „summation“ zu sprechen, bezieht Schenker d<sup>2</sup> in Takt 4 auf c<sup>1</sup> in Takt 5: „Von d<sup>2</sup> in T. 3 sollte durch vier Terzen abwärts eigentlich zu c<sup>1</sup> gesprungen werden, die Umbiegung des ersten Terzsprunges in einen Sextsprung verhilft nun dazu, die Lage zusammenzuhalten (um ein glückliches Wort Em. Bachs zu gebrauchen) und dadurch die Folge d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup> zu gewinnen.“<sup>23</sup>

Ein ähnlicher Vorgang kennzeichnet den Verlauf der Takte 7—9, in denen sich c<sup>1</sup> zu b<sup>1</sup> senkt. Anschließend an b<sup>1</sup> in Takt 9 wäre die stufenweise Fortsetzung der abwärts gerichteten Linie in der eingestrichenen Oktav zu erwarten. Aber die „weitere Folge a<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>, die sich mit der vorangegangenen d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-b<sup>1</sup> zu einem Sextzug zusammenschließt, wird in die höhere Oktave gebracht, T. 10—16, wohin nach dem Gesetz der obligaten Tonlage die Linie der von den Sextsprüngen stammenden b<sup>2</sup> und a<sup>2</sup> weist, die in T. 3 und 7 den führenden Tönen d<sup>2</sup> und c<sup>2</sup> wie

<sup>22</sup> R. RÉTI, a. O. und example 171 a, b.

<sup>23</sup> H. SCHENKER, *Das Meisterwerk in der Musik*, op. cit., 118.





Dazu erfolgt die Bemerkung: „*In numerous examples from Beethoven, Schumann, Brahms, and others, we observed how this same idea of inner identity and outer variety presented itself in many forms.*“<sup>28</sup> Im weiteren Verlauf wird auch von „*that great law of thematic coherence*“ gesprochen. Worin besteht die „*inner identity*“ der „*outer variety*“? In nichts anderem als in der Übereinstimmung von Tonwiederholungen in den Takten 2—3 (transponiert) und Takt 46 sowie der absteigenden Linie, Takte 3—5, (transponiert) und Takt 48ff. Bei solcher Großzügigkeit, Zusammenhänge zu behaupten, verwundert es nicht, daß auch die Einheit der zyklischen Form auf ähnliche Weise sich verhältnismäßig leicht begründen läßt. Es wird jedoch nirgends gesagt, welche Kriterien erfüllt sein müssen, um — trotz der oft tiefgreifenden Verwandlungen, die offen einbekannt werden — ein gemeinsames „*kernel*“ annehmen zu dürfen, bzw. welche fehlen müssen, um es leugnen zu können. Gemeinsamkeiten im diastematischen Bereich zu entdecken dürfte nicht schwer fallen, wenn sie sogar in ungefährer Entsprechung und teils transponiert sinnstiftende Bezüge ermöglichen sollen. Eine solche fragwürdige Methode läßt eher befürchten, daß die erwünschten Nachweise ohnehin wahrscheinlicher als das Gegenteil sind. Schenkers Leitspruch „*Semper idem, sed non eodem modo*“<sup>29</sup> läßt sich auf Réti's Beweisführung nicht anwenden. „*Immer dasselbe*“ bezieht Schenker auf die horizontale Klangentfaltung mittels der Stimmführungszüge des *Vorder-, Mittel- und Hintergrundes*. Sie sind zwar unveränderlich, werden aber immer wieder anders realisiert. Schenker gelangt von der Totalität eines Werks zum *Ursatz*, Réti hingegen von Werkausschnitten motivisch-thematischen Charakters zu einer Tonreihe als „*kernel*“. Die naheliegende Frage, wie dann die Partien zwischen den herangezogenen Zitaten, auch wenn ihre Übereinstimmung oder Ähnlichkeit unbestritten sein sollten, zu deuten sind, bleibt unbeantwortet. Nun ist die einheitsschaffende Funktion von *Imitation* und *Variation*, die Réti als die beiden ersten „*stages of structural formation*“ bezeichnet, niemals gelehrt worden. Niemand wird z. B. die Beziehungen zwischen den Sätzen der *Wanderer-Phantasie* (op. 15; D 760) Franz Schuberts zufolge der ihnen gemeinsam zugrunde liegenden thematischen Grundidee, die eine übereinstimmende Färbung der Gedanken hervorruft,

<sup>28</sup> Ebenda.

<sup>29</sup> Als Motto in *Der Tonwille* 1—3. Wien—Leipzig 1921—1924, verwendet.



Die Skizze wird folgendermaßen kommentiert: „Comparing this theme to the *Finale* theme [Beispiel Nr. 14a], it becomes obvious that the former is in essence an inversion of the *Finale* theme's idea, though its figuration makes it a different utterance.“<sup>32</sup> Die Addition von Baß und Oberstimme sowie die Inversion in der Analyse erinnert an Kompositions-methoden der Zwölftontechnik, deren Affinität zur *Substanzanalyse* bereits betont worden ist. Wie der *Vordersatz* des Hauptgedankens des ersten Satzes im Sinn von Schenker zu hören und lesen ist, kommt im folgenden noch zur Sprache<sup>33</sup>.

Noch weiter als Réti, jedoch mit Bezug auf ihn, geht Rudolf Klein, der nicht nur die *Inversion* zum Nachweis von *Substanzgemeinschaft* heranzieht, sondern zu diesem Zweck auch einzelne Töne aus einem Motiv herauslöst und sie derart aneinanderreihet, daß dadurch zwangsläufig eine Übereinstimmung mit einer im weiteren Verlauf nachgewiesenen *Tonhöhenlinie* entsteht. Als Demonstrationsobjekt dient der Anfang des ersten Satzes der *Klaviersonate* in C-Dur (KV 545) von W. A. Mozart<sup>34</sup>. Heinrich Schenker und Oswald Jonas decken an demselben Beispiel ein *Wiederholungsprinzip* auf, das sich nicht in bloßer Motivik erschöpft:

**Mozart, Sonate C-Dur, KV 545**

a) Allegro

Bsp. 16a

<sup>32</sup> a. O. 100.

<sup>33</sup> Vgl. S. 142ff. vorliegender Abhandlung.

<sup>34</sup> RUDOLF KLEIN, *Zur Entwicklungsgeschichte des Strukturdenkens. Acta Mozartiana* 24 (1977) 45.



Bsp. 16b

Dazu bemerkt O. Jonas: „Die vergrößerte Wiederholung in den Takten 5—8 (a-g-f-e) ist durch die Beibehaltung desselben Laufwerks gekennzeichnet; Mozart ändert es erst in T. 9, wenn der für den Ablauf neue Ton D eintritt.“<sup>35</sup> R. Klein gelangt scheinbar zu einer ähnlichen Deutung, ohne allerdings Jonas oder die Analyse dieses Satzes von H. Schenker zu erwähnen, wie auch jeder Hinweis auf kritische Einwände gegen die Methode, *Substanzgemeinschaft* nachzuweisen, fehlt. Klein möchte aber die Linie der fallenden Quarte auch den ersten beiden Takten unterlegen, was nur mittels Durcheinanderwürfeln einiger ausgesuchter Töne und Hinweglassung anderer möglich ist. Seine Analyse sieht demnach so aus:

Bsp. 17

Einwände werden durch rhetorische Fragen, deren sich auch Réti gelegentlich bedient, beschwichtigt. Habe Mozart nicht „alle drei Perioden symmetrisch aus derselben melodischen Grundsubstanz aufgebaut? Die Einheit, die in dem Werk herrscht und die aufgrund der Identität der Stütztöne auch die tiefe Zäsur zwischen Takt 4 und 5 mühelos überwindet, läßt die Annahme zu, daß sie jedenfalls ein Wirkungselement darstellt, auch dort, wo sie vom Hörer nicht ‚erkannt‘ wird“; es

<sup>35</sup> OSWALD JONAS, *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*. Wien 1972, 4.

werde von Mozart „auf motivischer Basis eine ‚subkutane‘ Relation zwischen benachbarten Formteilen“ hergestellt<sup>36</sup>. Schenker hingegen deutet die beiden ersten Takte so, wie sie vom Hörer auch erkannt werden können<sup>37</sup>:

**Allegro**                      **5**                      **10**

The musical score shows two staves (treble and bass clef) with notes and rests. Above the staff, a dashed line indicates a phrase structure with notes 5, 6, 5, 4, 3, 2, (1 7). Below the staff, Roman numerals indicate the harmonic structure: C I, IV, II V I, II<sup>3</sup>, #<sup>3</sup>, V, I. The key signature has one sharp (F#).

Bsp. 18

Maßgebend für den tonräumlichen Zusammenhang sind der von Klein unterdrückte Stützton *g''*, den Schenker als *Urlinieton* (*5*) bezeichnet, sowie die Terzzüge *e''-c''* in den Takten 1—2 und *g''-e''* in den Takten 3—4, überhöht durch die Nebennote *a''*; die Nebennote *h'* in Takt 2, mit der Klein seine erste fallende Quartlinie beschließt, kommt von *c''* in Takt 1, während das für ihn maßgebliche *c''* (vgl. die Pfeile im Beispiel Nr. 17) nur Durchgangsnote im Raum *h'-d''* ist.

Versuche, das Prinzip der *Substanzgemeinschaft* historisch zu fundieren, führen zu keinem weiteren Aufschluß über das gegenständliche Problem. So wurden am *Parodieverfahren* des 16. Jahrhunderts verschiedene Stadien variativer Umgestaltung der Modellvorlage festgestellt. Bezieht man *Transformation* und *indirekte Verwandtschaft* im Sinn Rétis auf sie, könnten diese in Zusammenhang zu mehr verborgenen motivischen Bearbeitungsverfahren der Renaissancezeit gebracht werden. Nun haben alle bisherigen Untersuchungen ergeben, daß *Parodietechnik* auf Erkennbarkeit des Modells abzielt, was schon aus Überschriften der Parodiemessen und -magnificat hervorgeht. Wo solche Hinweise auf die Vorlage verschwiegen werden, dürften ausschließlich außermusikalische Gründe vorliegen. Aber wenn man auch bereit ist, Komponisten die Absicht auf Verschleierung von Zusam-

<sup>36</sup> R. KLEIN, op. cit., 45f.

<sup>37</sup> H. SCHENKER, *Der Tonwille* 2. Heft 4. 1923, 19 und Tafel.



menhängen durch *Variationstechnik* in noch so hohem Maß zuzubilligen, so läßt sich nicht leugnen, daß „bei einer zunehmend tiefergreifenden *Variation der Bezug zu etwas Vorgegebenem unkenntlich wird und sich diese radikale Variation als Variation selbst auflöst*“<sup>38</sup>. So schreibt Paul Amadeus Pisk hinsichtlich der *Parodietechnik* von Jacobus Gallus, daß bei starker Veränderung der Motive und deren Teile die Agnoszierung sehr erschwert sei, „und es können leicht *Motive mit ähnlichem melodischen Bau oder gleicher Satzweise verwechselt werden*“<sup>39</sup>. Ebenso stellt Johannes Klassen über Giovanni Pierluigi da Palestrinas *Parodietechnik* fest: „Wenn jedoch nur mehr allgemeine Konturen der thematischen Modellinie vorhanden sind, kann man kaum mehr von erkennbarer Verwandtschaft reden.“<sup>40</sup> Nun muß berücksichtigt werden, daß das *Charakterthema*, an das sich der Begriff *Substanzgemeinschaft* heftet, erst eine Schöpfung der Neuzeit, dem 16. Jahrhundert hingegen noch unbekannt gewesen ist. Das *Parodieverfahren* betrifft Themen und Stimmgefüge von noch stark modellhaftem Charakter, die Eingriffen geringeren Widerstand entgegensetzen als Themen von individueller Prägung. Diese lassen sich nicht — wie jene — auf Typen zurückführen, ohne das einzubüßen, was ihre Einmaligkeit ausmacht. Daher bietet das *Parodieverfahren* des 16. Jahrhunderts auch von dieser Seite her kaum eine methodische Stütze für die *Substananalyse*.

Ihr hauptsächlicher Mangel — zugleich eine beständige Quelle analytischer Unsicherheit — ist die Vernachlässigung tonaler Beziehungen, mit denen Motivik und Thematik verknüpft sind. Es ist ein Irrtum, als Allgemeines eine geheimnisvoll im Verborgenen wirksame *Ursubstanz* zu interpretieren, die ganz von der jeweiligen Motivik und Thematik abhängig bleibt. Auch wenn *Urmotiv* oder *Tonformel* nur formlose, diastematische Gerippe darstellen, so wechseln sie von Werk zu Werk. Sie können daher nicht jenes Allgemeine sein, das in fruchtbarer Beziehung zum Besonderen tritt, wie Schenkers *Ursatz* zu den jeweiligen *Diminutionen*. Die positiven Leistungen der Substananalytiker sind nur dort zu suchen, wo *Substananalyse* eigentlich überflüssig ist, nämlich im Bereich der *Imitation* und *Variation*. Hingegen vermag Zuflucht zur *Transformation* und *indirekten Verwandtschaft*

<sup>38</sup> GERNOT GRUBER, Diskussionsbeitrag zur Arbeitsgruppe I: *Tonartenplan und Motivstruktur*, op. cit., 129.

<sup>39</sup> PAUL AMADEUS PISK, *Das Parodieverfahren in den Messen von Jacobus Gallus*. *StMw* 5 (1918) 47.

<sup>40</sup> JOHANNES KLASSEN, *Das Parodieverfahren in der Messe Palestrinas*. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 38 (1954) 52.

um so weniger Motiv- und Themengemeinschaft zu beweisen, als sich deren Verfahrensweise einer methodisch ungesicherten und teilweise willkürlichen Übereinstimmung von Tongerippen bedient, die aus der tatsächlichen Themensubstanz auf eine dem Hörakt unzugängliche Weise herausdestilliert werden. Hierin liegt ein entscheidender Unterschied zum *Ursatz* Schenkers, der das Endstadium eines vom *Vorder-* zum *Hintergrund* fortschreitenden Analyseprozesses darstellt, der auditiv begreifbare Beziehungen bloßlegen will.

Obige Ausführungen dürften zum Beweis dafür ausreichen, daß Substanztanalytiker sich nicht auf Schenker berufen können, wie umgekehrt er von ihnen unabhängig ist. Auch ältere, ähnliche Versuche, mit Hilfe von extrahierten Kerntönen den Verlauf eines Stückes nachzuzeichnen, decken sich weder in der Methode noch im Ergebnis mit der Analyse Schenkers. Dies läßt ein Vergleich von Analysen Hugo Riemanns und Schenkers des *Präludiums es-Moll* aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 853) von Johann Sebastian Bach erkennen. Eine teilweise äußere Ähnlichkeit der Methode täuscht nicht über den grundsätzlichen Unterschied im Ergebnis beider hinweg, der im folgenden zur Sprache kommt.

Auch H. Riemann bedient sich scheinbar einer *Stimmführungsanalyse*, die sich allerdings nur auf die melodieführende Stimme beschränkt unter Hinzufügung von Phrasierungsbögen und Angaben zur Metrik und Harmonik<sup>41</sup>:

I.

°b es VII b7 (4) °b ges7 ces+ es7 (8) °es

b7 °b f7 (4) °f bVII f7 °f bVII f4> f7 (8) °f

<sup>41</sup> HUGO RIEMANN, *Katechismus der Fugen-Komposition (Analyse von J. S. Bachs ‚Wohltemperiertem Klavier‘ und ‚Kunst der Fuge‘)*. 1. Leipzig 1890, 59. Ein Wiederabdruck bei H. SCHENKER, *Der Tonwille* 1. Heft 1. 1921, 45. Bei besonders kraß-gegensätzlicher Deutung fügte Schenker mehrere Ausrufungszeichen zu Riemanns Skizze hinzu.

<sup>42</sup> H. SCHENKER, op. cit., 38.



jede Gemeinschaft von *Urlinie* und *Substanzgemeinschaft* von sich. Aber gerade die später aufgegebene Bezeichnung der *Urlinie* als Motiv zeigt, wie sehr Schenker — vom *Vordergrund* ausgehend — vorsichtig tastend den Weg zum *Hintergrund* suchte, der zuletzt gefundene *Ursatz* daher nicht Anfang, sondern Ergebnis der Analyse ist. Trotz zunächst gemeinsamer Bezeichnung decken sich *Urlinie* und *Motivik* des *Vordergrunds* nicht, was Schenkers im folgenden wiedergegebene *Stimmführungsanalyse* und seine anschließenden Erläuterungen erkennen lassen<sup>44</sup>:

5

Es m I III b7 VI I h3 IV

10 15

hVII (v) I/B m IV V I IV II V I IV V I/As m II

20

hVII (v) I IV I/Es m IV V 7 I3-h3 IV hVII (v)

25 30

I bII V IV hVII (v)

<sup>44</sup> a. O. 38ff.



*Diminutionen hätten ausführen lassen, vom rein klanglichen Nachteil abgesehen, der durch das Brachliegen der höheren Oktaven entstanden wäre.*“ Mittels des angeführten *Motivs* wird daher die *Urlinie* „in die Höhe der zweigestrichenen Oktave hinaufgerückt. Kehrt nun in der Folge dieselbe Gefahr und Not wieder und wird ihr dann allemal auch in gleicher Weise begegnet, so erscheint dadurch auch dieser Griff zu einem selbständigen *Motiv* emporgesteigert, das nun auch seinerseits mit zur Vermehrung der Täuschung beiträgt, als hätte man hier mit einer völlig unabhängigen Welt zu tun, in der nur freieste Entfaltung von *Motiven* zum alleinigen Gesetz erhoben wird.“ Schenker weist in diesem Zusammenhang auf „das Gesetz einer gleichsam obligaten Führung auch der *Tonlagen*“ hin. Als Besonderes fügt sich die *Motivik* des *Vordergrundes* in ein Ordnungsnetz tonräumlicher Beziehungen, die das Allgemeine darstellt, während Riemann dieses allein in die Rhythmik, Metrik und Harmonik verweist. Ein Vergleich zwischen den Analysen Riemanns und Schenkers des bis Takt 16 reichenden ersten Teils genügt, um die unterschiedliche Position beider aufzuzeigen. Nur scheinbar herrscht hinsichtlich der Beurteilung der ersten vier Takte Übereinstimmung. Wird *ces''* in Takt 2 nämlich nicht als Nebennote im Terzzug *b'-ges'*, Takte 1—4, begriffen — Schenker setzt diese Note entgegen Riemann in Klammern —, fehlt eine Begründung dafür, *as'* und nicht *d''* als Strukturton anzunehmen. In Takt 4 begnügt sich Riemann mit *ges'*, während dessen höhere Oktave *ges''*, tonräumlich schon durch den melodischen Aufstieg über *d''* und *f''* vorbereitet, noch in Takt 5 festgehalten und Ausgangspunkt einer fallenden Tonlinie wird, die Riemann fälschlich mit *fes''* in Takt 5 einsetzen läßt. Dadurch wird der Parallelismus der Takte 5—6, *ges''-fes''-es''*, und 7—8, *es''-des''-ces''*, den Schenker durch Klammern kennzeichnet, unterdrückt. In den Takten 9 und 11 reduziert Riemann das melodische Geschehen auf je einen Ton, nämlich auf *as''* bzw. *es''*, die beide in Wahrheit nur den Raum der dritten Halbnote beanspruchen. Es fehlt nicht nur der mittels *b''* in Takt 7 angedeutete Anstieg zu *ces'''* — in Analogie zum Aufstieg von *f''* zu *ges''* in den Takten 3—4 —, sondern auch die von *ces'''* fallende Tonlinie. Obwohl Schenkers Analyse erst das Anfangsstadium graphisch-exakter Darstellung des Stimmführungsverlaufs zeigt, erfolgt bereits eine sorgfältige Trennung der durch die *Diminutionen* miteinander verwobenen Stimmbahnen. Entgegen Riemann, aus dessen Skizze eine solche Trennung nicht zu entnehmen ist, stellt Schenker das latente Stimmführungsgerüst dar. Besonders aufschlußreich sind seine Erläuterungen zu Takt 27.

25

Bsp. 22

Riemann berücksichtigt in den Takten 25—27 nur die Melodietöne am Taktbeginn, in den Takten 28—29 hingegen lediglich den Verlauf einer Mittelstimme. Ihm zufolge springt *ges'* in Takt 25 zu *fes''* in Takt 26, *fes''* wieder zurück zu *d'* in Takt 27, während dieser Ton mit den Mittelstimmen *b'* in Takt 28 und *as'* in Takt 29 verbunden wird. Harmonisch deutet Riemann Takt 27 als „*b<sup>7</sup>*“. Dagegen vermerkt Schenker: „Wie die Skizze zeigt, ist zwischen *fes<sup>2</sup>* und *es<sup>2</sup>* der Urlinie (T. 26 und 28) noch eine Nebennote, *d<sup>2</sup>*, hineingeschoben, der sich eine tiefere von *fes* kommende Mittelstimme anschließt, um nun gemeinsam in Sexten  $\begin{pmatrix} d & - & es \\ f & - & ges \end{pmatrix}$  fortzugehen, während die höhere Mittelstimme von *as* in T. 26 zu *b* in T. 27 fortgeht und von hier noch im selben Takte bei der zweiten Halben zu *ces*, nur daß dieser Ton im Laufe der Brechung von der rechten Hand als *ces<sup>2</sup>* übernommen wird. In diesem Sinne ist aber der Klang in T. 27 nicht schon etwa als die erwartete Dominante (in Sekundakkord-Umkehrung) aufzufassen, vielmehr ist er durch ein bloß zufälliges Zusammentreffen einer Nebennote mit zwei Durchgängen über einem liegendebliebenen Baßton zustande gekommen. Es läßt sich wohl kaum ein wirkungsvollerer und kühnerer Durchgang denken, als den wir

hier sehen. *Welch ein überirdisches Wissen um Töne, welches Tongewissen gehört dazu, gerade in demselben Augenblick, in dem Kadenzlogik und Urlinie nur mehr auf einem Zug, eben einem letzten zur V. Stufe, unerbittlich bestehen, sich inzwischen von den Stimmen scheinbar unfreiwillig noch zu einem Klang verführen zu lassen, der sich uns als die eben erwartete Dominante aufdrängt, gleichwohl aber nichts weiter als erst einen bloß verlängernden Umweg zu ihr bedeuten will.*<sup>45</sup> Schenker macht hier beispielhaft die Stimmführungswege klar, ohne deren Kenntnis der Vordergrund einer Mißdeutung verfallen muß. Riemann übersieht, daß der Baßton *As* in Takt 27 sich nicht nach *Ges* auflöst, daher keine Dissonanz ist, sondern zu *B* in Takt 28 fortschreitet. Vergleicht man beider Analysen, so läßt sich das harte Urteil, das Schenker in diesem Zusammenhang über Riemann fällt, begreifen: *„Welch ein Barbar in der Darstellung des Inhalts! Brauche ich da etwa zu beweisen, daß diese ‚Grundzüge‘ (‚Melodiespitzen‘ nennt er sie andernorts) mit meiner Urlinie nichts zu schaffen haben?“*<sup>46</sup> Wenn er im weiteren Verlauf Riemann als „*Un-Ohr*“ anprangert, um wieviel mehr würde dieselbe Kritik zeitgenössische Substanzanalytiker betreffen, die fälschlich in eine Linie mit Schenker gestellt worden sind. Mit den vorangegangenen Ausführungen wurde der Versuch unternommen, diesem Irrtum zu begegnen.

Im Zusammenhang mit der *Stimmführungsanalyse* und der Frage nach der *Substanzgemeinschaft* sowie *Gestaltwahrnehmung* steht der Prozeßcharakter von Musik. Carl Dahlhaus möchte mit einem *teleologischen Vorurteil* aufräumen, Musik unwillkürlich als einen Verlauf vorzustellen, *„der auf ein Ergebnis, die vollendete Anschauung des Werkes“* ziele, ohne jedoch leugnen zu wollen, daß die musikalische Phantasie das tönende Ganze, *„nachdem es sukzessiv auseinandergelegt worden ist, in einer Art imaginärer Simultaneität“* ergreift, *„in der die Musik als Form zu sich selbst kommt“*<sup>47</sup>. Aber die Trennung von Prozeß und Ergebnis erscheine fragwürdig. Der Vorgang selbst sei das Resultat, das phänomenologisch an der Exposition der Grundtonart *C-Dur* zu Beginn des ersten Satzes von Beethovens *Waldstein-Sonate* (op. 53) skizziert wird:

<sup>45</sup> a. O. 42.

<sup>46</sup> a. O. 45.

<sup>47</sup> CARL DAHLHAUS, *Musikalische Form als Transformation. Beethoven-Jahrbuch* 9, 1973/77 (1977) 27f.



*Allegro con brio*

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a treble clef, a common time signature, and a piano (*pp*) dynamic. The second system begins with a key signature change to one sharp (F#) and a *pp* dynamic. The third system starts with a measure number of 7 and includes a *cresc.* marking. The fourth system begins with a measure number of 10 and features a *cresc.* marking, followed by *f* and *sf* dynamics. The fifth system starts with a measure number of 12 and includes a *decresc.* marking, followed by *p* and *pp* dynamics. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines.

Denselben Ausschnitt aus diesem Satz hatte ich gewählt, um Analysen Riemanns und Arnold Schönbergs, die beide den harmonischen Verlauf dieser Stelle als Aneinanderreihung von Akkorden ohne Berücksichtigung der Stimmführung deuten, zurückzuweisen; ich machte auf die von *C* bis *G*<sub>1</sub> *chromatisch absteigende Baßlinie* aufmerksam, die für die Einheit des *Vordersatzes* der Takte 1—13 bürgt<sup>48</sup>. Auch C. Dahlhaus betont die tragende Bedeutung dieses Quartgangs für deren inneren Zusammenhang, jedoch zugleich die Differenz der verschiedenen Aspekte, die das anfängliche *C*-Dur in den Takten 3 und 14 gewinnt. Der Hörer ist zunächst geneigt, den *C*-Dur-Dreiklang als Tonika aufzufassen. Diese Meinung gerät jedoch durch die in den Takten 2—4 erfolgende vorübergehende Tonikalisierung des *G*-Dur-Akkordes ins Wanken. Der Hörer bleibt im Ungewissen, ob sich nicht der *G*-Dur-Dreiklang als Tonika entpuppt, was den anfänglichen *C*-Dur-Akkord als Subdominante einer *G*-Dur-Tonalität ausweisen würde. Dem wird jedoch in Takt 5 durch den Einsatz des *B*-Dur-Akkords widersprochen, von dem aus sich der Vorgang der Takte 1—4 in den Takten 5—8 um eine Ganztonstufe tiefer mit ähnlich ungewissem harmonischen Ziel wiederholt. Die Deutung dieser Stelle bereitet Stufen- und Funktionstheoretikern die größte Schwierigkeit. Riemann deutet den *B*-Dur-Akkord als doppelte Subdominante, Schönberg als Dominante der erniedrigten Dur-Mediante (Sigel *b* MD)<sup>49</sup>, obwohl eine solche Bezeichnung nicht im geringsten klären kann, weshalb dieser tonartlich abseits liegende Akkord — wenn man an *C*-Dur als Haupttonart festhält — schon im fünften Takt vorkommt, wo doch selbst „*the most progressive composers after Brahms were carefully avoiding remote deviation from the tonic region in the beginning of a piece*“<sup>50</sup>. Wird aber der Quartzug *C*-*G*<sub>1</sub> im Baß als konstitutiv für das Entstehen der Akkordfolgen aufgefaßt, entfällt die Notwendigkeit einer funktionellen Deutung der den *C*-Dur-Akkord (Takt 1) mit dem *G*-Dur-Akkord (Takt 13) verbindenden Akkorde, weil sie sich primär der Stimmführung verdanken, auch wenn einzelne Akkordfolgen funktionell deutbar sind. Es ist dann auch verkehrt, mit Dahlhaus anzunehmen, daß die

<sup>48</sup> HELLMUT FEDERHOFER, *Arnold Schönbergs theoretisches Verständnis der Wiener Klassik*, in: *Musicæ Scientiæ Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag*. Köln 1973, 105f.

<sup>49</sup> HUGO RIEMANN, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten* 3. Aufl. Teil 3. Berlin 1919, 13. — ARNOLD SCHÖNBERG, *Structural Functions of Harmony*. London 1954, 70.

<sup>50</sup> DERS., *Style and Idea*. New York 1950, 58.

Chiffrierung  $(S D) D (S D) S D T$  als Formel für die harmonisch-tonale Bedeutung des Anfangs der *Waldstein-Sonate* „einen einzigen Augenblick der musikalischen Erfahrung [spiegelt], nämlich die Situation in Takt 14, die einen zusammenfassenden Rückblick auf die Konstituierung der Grundtonart erlaubt“<sup>51</sup>. Vielmehr wird der *C*-Dur-Akkord in Takt 14 zufolge der Baßbrechung *C* (Takte 1—2)-*G*<sub>1</sub> (Takte 9—13)-*C* (Takt 14) sowie des mit ihr verbundenen Kadenzvorgangs auf den *C*-Dur-Akkord in Takt 1 zurückbezogen und dieser dadurch als Tonika, nicht als  $(S) D$  ausgewiesen. Eine funktionelle Deutung sieht sich außerdem der Schwierigkeit einer Erklärung der kadenzwidrigen Folge  $D S D T$  ausgesetzt und läßt das verschiedene Gewicht, das der *G*-Dur-Akkord in den Takten 2—3 (als Sextakkord im Durchgang) und in den Takten 9ff. (in Grundstellung als Rahmenakkord) einnimmt, unberücksichtigt. Die Unterdrückung dieser Differenz ließe sich nicht damit entschuldigen, daß nicht das Objekt, sondern „das Subjekt, das Bedeutung ‚konstituiert‘“, akzentuiert werden sollte<sup>52</sup>. Auch das Subjekt erkennt diese Differenz an, die ähnlich auch zwischen den *C*-Dur-Akkorden in den Takten 1, 14 und dem *c*-Moll-Akkord in Takt 12 besteht. Letzterer gewinnt durch den Zusammenhang den Charakter eines Quartsextakkords, weil — wie Dahlhaus selbst einbekennt — der Schlußton *G* des Quartgangs in Takt 9 „prononciert genug [ist], um sich noch in Takt 12 als latenter Grundton zu behaupten“<sup>53</sup>.

Niemand dürfte leugnen, daß der *C*-Dur-Akkord, Takt 1, als Tonika bloße Setzung und erst durch den *C*-Dur-Akkord, Takt 14, bzw. den auf ihn hinzielenden Verlauf in dieser Funktion Bestätigung findet, auch wenn *C*-Dur neuerlich in Frage gestellt wird. Jedoch inwiefern sollte das damit verbundene Phänomen des Hörens unbekannt sein und eine umständliche Deutung musikalischer Form als *Transformation* rechtfertigen, wo doch bekanntlich jede noch so einfache Modulation neue Aspekte des Vorangegangenen und neue Erwartungen in der musikalischen Wahrnehmung eröffnet? Ungewißheit des Vorgangs, Fehleinschätzungen und dergleichen, die im weiteren Verlauf korrigiert werden müssen, umschreibt die Umgangssprache mit bekannten Redewendungen, wie „überraschende Modulation“, „unerwartete Harmoniefolgen“, „unvermutete dynamische Kontraste“ u. a. Auch der Begriff *Trugschluß*, der den Eintritt eines nicht Erwarteten um-

<sup>51</sup> C. DAHLHAUS, op. cit., 29.

<sup>52</sup> a. O. 31.

<sup>53</sup> a. O. 29.

schließt, bezieht sich auf diesen Sachverhalt. Eine besondere Würze liegt in der bewußten Irreführung des Hörers durch den Komponisten. Sie ist aber nur dann ästhetisch fruchtbar, wenn die Irreführung berichtigt wird, der Hörer sich also nicht *verführt*, sondern sich letztlich doch sicher geführt fühlt. Auch kann sich die in der Sache begründete, graduell unterschiedliche Ungewißheit des Hörers nach mehrmaligem Hören ein- und desselben Werks verflüchtigen, weil dann die Teilziele und das Endziel des Verlaufs schon bekannt sind. Dennoch ist festzuhalten, daß über Sinn und Bedeutung eines Werks nicht die wie immer geartete Ungewißheit des Hörers, sondern die Gewißheit des Komponisten entscheidet, die sich in der Struktur niederschlägt. Oder wie Schenker formuliert: mit dem Anfang habe der Komponist „*auch schon die Fortsetzung und damit eine Folge von Auskomponierungen im Ohr, die als Ganzes eine weit höhere und notwendigere Melodie vorstellen als die eine Melodie oder der eine Einfall im üblichen Sinne ergeben kann*“<sup>54</sup>. Zwar nicht der Hörer, wohl aber der Komponist — falls er nicht bruchstückhaft schafft — weiß über den Verlauf im voraus Bescheid. Anders wäre z. B. der erwähnte Quartzug im Baß zu Beginn der *Waldstein-Sonate* nur ein Summenergebnis, das sich auf stückhaftes Hören gründete. Lehnt man aber diese Deutung ab, die sich schwerlich verteidigen ließe, muß man annehmen, daß in Beethovens harmonischer Konzeption der *G-Dur-Akkord* als vorläufiges Teilziel, Takt 13, bereits mitenthalten war. Die Aussage: „*Der Weg, nicht dessen Ende, ist das Ziel*“<sup>55</sup> ist daher richtig und falsch zugleich. Sie rekuriert auf eine zweifache Bedeutung des Begriffs *Ziel*: Einerseits kann Musik ihren Sinn nur in zeitlicher Entfaltung offenbaren; daher erscheint der Weg samt überraschenden Umwegen, die Musik beschreitet, als ihr Ziel, als ihr Zweck. Andererseits ist ihr Verlauf auf Teilziele und auf ein Endziel gerichtet. Die Differenz zwischen dem Komponisten, der im vorhinein, und dem Hörer, der erst im nachhinein um diese Ziele weiß, kann aber an der Tatsache nichts ändern, daß erst derjenige den Sinn des Weges erkennt, der das Werk ganz kennt, also bis zum Ende verfolgt. Würde man das *Ziel* nicht auch in solchem Sinn verstehen, bliebe von der imaginären Simultaneität, die auch Dahlhaus nicht leugnet, nichts übrig. In dessen Denkansatz scheint einerseits die Idee der *open-art*, des *work in progress*, die die Aktivität des Hörers

<sup>54</sup> HEINRICH SCHENKER, *Der Freie Satz* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 3). Wien 1935, 51.

<sup>55</sup> C. DAHLHAUS, op. cit., 34.

gleichrangig neben oder sogar über jene des Komponisten stellt, andererseits ein theoretisches Vorurteil mitenthaltend zu sein, das dem Vollzug des musikalischen Hörens unterschoben wird. Die behauptete „*G-Dur-Kadenz*“ zu Beginn der *Waldstein-Sonate* ist nämlich auch vom Standpunkt des Hörers aus nicht „*scheinbar fest umrissen*“<sup>56</sup>. Der Hörer nimmt nur eine Tonalisierung des *G-Dur*-Akkordes in Sextakkordlage wahr, die ihn dazu veranlaßt, das Gehörte eben nicht als *G-Dur-Kadenz*, sondern als Beginn eines noch nicht vorhersehbaren Verlaufs aufzufassen und seine Aufmerksamkeit auf die Baßfortschreitung zu konzentrieren. Sie bietet ihm durch den Sekundanschluß denn auch den Zusammenhang zwischen *G-Dur-Sextakkord* und dem *B-Dur-Dreiklang* in Takt 5, wie auch nicht übersehen werden sollte, daß der *F-Dur-Sextakkord* nur in Takt 7 festgehalten wird und *A<sub>1</sub>* schon im folgenden Takt zu *As<sub>1</sub>* fortschreitet. Daß sich „*aus dem Nebeneinander von G-Dur und F-Dur ein C-Dur als Bezugszentrum erschließen*“ lasse<sup>57</sup>, verrät eine abstrakte Vorstellung von Tonalität. Ist es schon prekär, von einem *G-Dur* und einem *F-Dur* in den ersten sieben Takten zu sprechen, da beiden eine kadenzuelle Bestätigung fehlt, so bleibt erst recht unverständlich, wie eine verkehrte Folge von Kadenzakkorden eine Tonart begründen könnte.

Das meist in Überleitungsteilen und Durchführungen beheimatete improvisatorische Element kann gelegentlich auch schon zu Beginn eines Satzes wirksam sein und dadurch Tonart und Formbedeutung in Schweben halten. Während in den ersten Sätzen von Beethovens *Klaviersonaten E- und As-Dur* (op. 109 und 110) ein liedmäßiger Gedanke am Anfang steht, der von einem improvisatorischen abgelöst wird, bestimmt ein improvisatorischer Gedanke den Beginn des ersten Satzes der *Klaviersonate d-Moll* (op. 31, Nr. 2). Dahlhaus hält dieses Beispiel für besonders geeignet, um zu zeigen, daß sich die Struktur von Musik während des Hörens anders konstituiert, als wenn sie nur als Ergebnis der vollendeten Anschauung eines Werks begriffen wird. Mit dem Verhältnis des Besonderen dieses Satzes zum Allgemeinen beschäftigte ich mich anlässlich eines Beethoven-Vortrags im Jubiläumsjahr 1970, auf den ich in diesem Zusammenhang zurückkomme, weil einige dort angedeutete Beziehungen auf den Wahrnehmungsprozeß unmittelbar Bezug nehmen<sup>58</sup>. Der Hörer bleibt zunächst im unklaren

<sup>56</sup> a. O. 29.

<sup>57</sup> Ebenda.

<sup>58</sup> HELLMUT FEDERHOFER, *Das Verhältnis des Besonderen zum Allgemeinen in Beethovens Klaviersonaten*. *Musikerziehung* 24 (1970/71) 6.

ren über die gemeinte Tonart. Zwar umschreiben die Takte 1—6 unmißverständlich die Tonart *d*-Moll, sie enden aber — wie sie beginnen — auf der Dominante, ohne daß ihr die Tonika folgen würde. Vielmehr wird der in den Takten 1—2 gleichsam präladierend im Arpeggio hingeworfene Sextakkord des *A*-Dur-Dreiklangs in den Takten 7—8 um eine kleine Terz höher als Sextakkord des *C*-Dur-Dreiklangs wiederholt, so daß die Tonart *d*-Moll zunächst wieder in Frage gestellt wird und *Cis* als tiefster Ton des Arpeggios in Takt 1 zu *E* als jenem des Arpeggios in Takt 7 in Beziehung tritt. Sie ergibt sich aus der analogen Position und Gestaltung der *Largo*-Takte 1—2 und 7—8. Wird der weitere Baßweg verfolgt, so zeigt sich, daß *E* in der nächsthöheren Oktav über *f-fis-g-gis* bis zu *a* vorwärts drängt, das zunächst 4 Takte und dann ebenso lang in der großen Oktav als Baßton des *d*-Moll-Quartsextakkords festgehalten wird. Dieser löst sich in Takt 20 in die Dominante auf. Erst in Takt 21 erscheint endgültig die Tonika verbunden mit einem scharf zupackenden Thema, dessen Kopf in den Takten 1 und 7 als Dreiklangsbrechung wie zufällig aus der Improvisation erwächst, in metrisch straffer Gliederung. Das harmonische Gerüst der Takte 1—20 stützt sich auf die Baßtöne *Cis* (Takt 1) -*E* (Takt 7) -*A* (Takt 17), die in ihrer Gesamtheit eben jenen Sextakkord des *A*-Dur-Dreiklangs verkörpern, der im ersten Takt arpeggierend die Sonate eröffnet.

War es im ersten Satz der *Waldstein-Sonate* ein von *C* abwärts nach *G<sub>1</sub>* zielender Quartzug, über den sich die Tonart *C*-Dur konstituierte, so ist es hier der Sextakkord *cis-e-a*, der als *Quintteiler* (in der Terminologie Schenkers) des *d*-Moll-Akkords als thematische und harmonische Devise bereits am Anfang erklingt und dessen anschließende Auskomponierung in den Takten 1—20 als Tonart *d*-Moll offenbart. Außer der allmählichen Konstituierung der Tonart besteht eine Besonderheit der Exposition darin, daß die Takte 21—40 nicht in *Vordersatz* und mit modulatorischer Überleitungspartie verbundenem *Nachsatz* gegliedert sind, sondern die Modulation zur Dominanttonart (ab Takt 31) ohne Unterbrechung in einheitlichem Zug bei zunehmender Verkürzung des Themas verläuft. Welchen Wert Beethoven auf den einleitend-improvisatorischen Teil dieses Satzes legte, geht daraus hervor, daß er ihn in der Reprise nicht unterdrückte, sondern im Gegenteil durch Einfügung rezitativer, mit „*con espressione e semplice*“ näher charakterisierter Einschübe von 20 auf 28 Takte erweiterte, ohne das harmonische Gerüst zu verändern. Wie in der Exposition stützt es sich auf die Baßtöne *cis* (Takt 143) -*e* (Takt 153) -*a* (Takt 171), die in ihrer

Gesamtheit den horizontal aufgerollten Sextakkord *cis-e-a* ergeben. Die bedeutendste Veränderung erfährt der Weg vom zweiten zum dritten Baßton, nämlich von *e* zu *a*. Er wird zwar ebenso wie in der Exposition stufenweise aufwärts chromatisch beschritten, aber mit anderen Durchgangsakkorden besetzt, wozu eine enharmonische Verwechslung von *f* zu *eis* in den Takten 158—159 den Anstoß gibt. Ferner tritt dort, wo der Zielton *a* im Baß erreicht wird (Takt 171), bereits der zweite Gedanke ein. Dadurch entfällt die Wiederkehr jenes Teils der Exposition, nämlich der Takte 21—40, „*die wir geradezu als Kernsatz des ersten Themas definieren zu müssen glaubten, weil sie das Kopfmotiv in imponanter Weise verarbeitet*“<sup>59</sup>. Dennoch vermißt der Hörer die Wiederholung in der Reprise nicht, wohl deshalb nicht, weil der erste Gedanke die Durchführung praktisch bestreitet und die Haupttonart in der Reprise ohnehin durch den Seitengedanken verwirklicht wird.

Die individuelle Gestaltung des Sonatensatzes bietet jedoch keinen Anlaß, dem Hörer neben der letzten Gestalt, „*zu der sich die Ereignisse zusammenfügen*“, auch „*die Gesamtheit der vorläufigen Strukturen — der vermuteten, widerrufenen, sich ergänzenden oder durchkreuzenden Ordnungen*“ als Formsinn des Werks zu unterstellen<sup>60</sup>. Dahlhaus deutet sie „*als Zugang zur Einsicht in eine paradoxe Struktur, die gerade in ihrer Widersprüchlichkeit den Kunstcharakter der Form ausmacht*“<sup>61</sup>. Aber weder ist die Struktur paradox noch widersprüchlich. Sie ist es nur in Bezug auf die schulmäßige Formenlehre. Der Hörer fühlt sich vielmehr sicher geführt, so daß er annehmen darf, sich im Einklang mit den Intentionen des Komponisten zu befinden. Daß sich ihm im Rückblick neue Sinnbezüge erschließen, liegt im Wesen der Sache. Der Umstand, daß die Takte 21—40 mit einer Überleitung zur Dominante, nämlich der Modulation zum Seitensatz, verbunden sind, bietet keinen Anlaß, den Anfang nachträglich als „*Exposition des Themas*“ aufzufassen und eine ursprüngliche Sinndeutung zu widerrufen. Der Hörer begreift rückhörend den Anfang als visionäre Andeutung des Themas, ohne daß der Rückbezug als „*Korrektur*“ zu verstehen ist. Das Hören des Anfangs allein führt nämlich zu keiner fertigen Sinnfigur, die später „*berichtigt*“ werden müßte. Sie bleibt vielmehr zum Fortgang hin offen und der improvisatorische Charakter des

<sup>59</sup> H. RIEMANN, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, op. cit., Teil 2, 384.

<sup>60</sup> C. DAHLHAUS, op. cit., 33.

<sup>61</sup> a. O. 32.

Anfangsteils, der die Tonart konstituiert, auch in der letzten Gestalt als vollständige Sinnaneignung erhalten. Ein Vorstellungsüberschuß oder Fehlerwartungen und -deutungen, die begreiflicherweise vorkommen können, wirken sich ästhetisch entweder negativ aus oder bleiben belanglos. Ist man sich darüber einig, daß der Komponist dem Werk seinen Sinn verleiht und der Hörer diesen zu erkennen hat, kann im Idealfall ein Widerspruch zwischen der objektiv feststehenden Bedeutung eines Werks und dem subjektiven Bewußtsein auch dann nicht bestehen, wenn „*sich musikalische Form emphatisch als Entstehungsvorgang*“<sup>62</sup> präsentiert. Die Annahme wäre absurd, daß der Hörer ästhetisch mehr Relevantes als der Komponist hört, der das Werk planvoll erschafft.

---

<sup>62</sup> a. O. 31.



## VI. Kapitel

### DAS TONALITÄTSPROBLEM

Von der Deutung der Akkorde und ihrer Verbindungen ist der seit François-Joseph Fétis immer wieder diskutierte und neu definierte *Tonalitätsbegriff* unmittelbar betroffen. Werden Akkorde lediglich mittels Ordnungszahlen, die sich auf die Tonleiter beziehen, rubriziert oder mittels Funktionszeichen als Sigel für Erscheinungsformen der Tonika und ihrer beiden Dominanten gedeutet, bleibt Stimmführung vernachlässigt oder nur ein Hilfsmittel vertikaler Deutung, z. B. eine Möglichkeit der Ableitung von Hugo Riemanns sogenannten *Leittonwechselklängen*. Auch sonst so unterschiedliche Theorien, wie jene von Jean-Philippe Rameau, Simon Sechter oder Arnold Schönberg beschränken sich darauf, Akkordfolgen als Aneinanderreihung vertikaler Ereignisse zu deuten. Sie stimmen in dieser Hinsicht sowohl untereinander als auch mit der *Funktionstheorie* H. Riemanns und deren Ablegern überein. Den Bezugspol solcher Tonalitätserklärungen bildet die Kadenz. Wird der *Tonalitätsbegriff* jedoch nicht allein von der vertikalen Dimension abgeleitet, sondern im Sinn Heinrich Schenkers auf den *Ursatz* bezogen, der sich seinem Wesen nach von der Kadenz unterscheidet, umfaßt er sowohl den Akkord als Stufe als auch die Stimmführung. H. Schenker erkannte, daß letztere im harmonisch-tonal bestimmten Stufensatz eine Kategorie eigenen Rechts bleibt und nur um den Preis einer Sinnverminderung und -entleerung in funktionsharmonisch gedeutete Akkordfolgen aufgelöst werden kann. Die mit dem *Ursatz* und seinen Verwandlungen verbundene tonräumliche Ordnung läßt sich weder dem Begriff *Funktionsharmonik* gleichsetzen noch ihm subsumieren, wie irrtümlich behauptet wird<sup>1</sup>.

Stimmführung und klanglich-vertikales Prinzip sind eine *conditio sine qua non* jeder Mehrstimmigkeit. „*Linie und Logos gehören zusammen*.“<sup>2</sup> Bestimmte ehemals das Konsonanzprinzip die Intervallverhält-

---

<sup>1</sup> HARTMUT FLECHSIG, *Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse* (= *Beiträge zur Musikforschung* 2). München—Salzburg 1977, 21.

<sup>2</sup> WALTER WIORA, *Der tonale Logos*. *Mf* 4 (1951) 167.

nisse des Satzes, so regeln — auf ihm fußend — später Akkorde und Stufen die Stimmführung. Deren Beachtung erfordert die Abkehr von einer einseitig vertikalen Betrachtungsweise, die mit J.-Ph. Rameaus Konstruktion der *basse fondamentale* einsetzte. Ohne eine neue Stimme unter dem realen Baß zu sein, der als Generalbaß, wie ihn Rameau vorfand, ein Phänomen der Stimmführung war und es auch weiterhin blieb, zerstückelte ihn die *basse fondamentale* zugunsten von vertikal gedeuteten Akkordfolgen<sup>3</sup>. Dadurch opferte die Theorie das horizontale Prinzip, das der reale Baß verkörperte, dem zur *basse fondamentale* schematisierten vertikalen, statt beide miteinander zu verbinden. Die Möglichkeit, daß auch das horizontale Prinzip zur Verwirklichung der Tonalität beitragen konnte, wurde nicht bedacht, sondern diese allein vom vertikalen abgeleitet. Bekannt ist die Ablehnung, die Rameaus Theorie nach dem Zeugnis von Carl Philipp Emanuel Bach durch dessen Vater Johann Sebastian fand<sup>4</sup>. Für beide bildete der Generalbaß ein unantastbares Fundament des Satzes und die Grundlage einer Stimmführungslehre. Ihre Vermischung mit der von Rameau abgeleiteten Harmonielehre, die durch Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann

---

<sup>3</sup> Sehr deutlich spricht dies FRIEDRICH WILHELM MARPURG, *Versuch über die musikalische Temperatur nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Generalbaß*. Breslau 1776, 232, aus: „Der Hr. Rameau bezeichnet durch das Wort Grundbaß einen Baß, welcher nichts weiter als die rohen Grundaccorde der in dem Generalbaß eines Tonstücks enthaltenen vermischten Accorde ohne die geringste Connexion unter sich darlegt. Ich sage ohne die geringste Connexion, weil bey der Darlegung der Grundaccorde nicht auf die Art ihrer Fortschreitung unter sich Bedacht genommen, sondern jeder einzelne Accord des Generalbasses bloß in seine Grundaccorde aufgelöset wird. Es ist daher einerley, ob ein Grundaccord mit einem vorhergehenden oder folgenden Grundaccord in regulären oder irregulären Zusammenhange steht, so wie es einerley ist, ob die Grundbaßtöne gegen die ausgearbeiteten Stimmen ein reguläres oder irreguläres Verhältniß machen. Es kommen nemlich, weder in dem einen noch dem andern Falle, die Regeln der Harmonie, sie mögen die Fortschreitung der Con- oder Dissonanzen betreffen, in Betracht, indem wenn solche beobachtet werden sollten, der Grundbaß eine ausgearbeitete oder sogenannte obligate Stimme ausmachen würde. Es soll aber der Grundbaß keine ausgearbeitete Stimme machen, weil er weder zum Singen noch zum Spielen, sondern bloß zur Erleichterung der Lehre von der Harmonie dienen soll.“

<sup>4</sup> „Daß meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen.“ JOHANN PHILIPP KIRNBERGER, *Die Kunst des reinen Satzes*. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin und Königsberg 1776—1779. Teil 2. Hildesheim 1968, 188.

Philipp Kirnberger<sup>5</sup> rasch in den deutschsprachigen Raum übergriff — beider Differenzen über die Bestimmung der Grundbässe können über diese Gemeinsamkeit zwischen ihnen nicht hinwegtäuschen —, führte bei Riemann schließlich zur Eliminierung der Baßstimme durch den Begriff der harmonischen Funktion, der die Einsicht in den Zusammenhang zwischen Akkord und Stimmführung vollends versperrte.

Obwohl in jüngster Zeit für den Bereich der Generalbaß-Musik die Angemessenheit einer funktionell-harmonischen Betrachtungsweise verneint worden ist, blieb deren angebliche Gültigkeit für Klassik und Romantik zumindest innerhalb der deutschen Musikwissenschaft bisher im wesentlichen unangezweifelt. Der *Generalbaß-Satz*, dessen Begriff auf Thrasybulos G. Georgiades zurückgeht, wurde zwischen Kontrapunkt und Harmonielehre angesiedelt und neben beiden als ein „*Satzprinzip mit eigener Gesetzmäßigkeit*“ definiert, dem neuen Begriff aus diesem Grund sogar ein eigener Lexikon-Artikel eingeräumt<sup>6</sup>. Dadurch erhärtet sich erst recht die irrige Ansicht, daß anstelle eines fundamentbezogenen Satzes später ein von der Kadenz abzuleitender harmonischer Verlauf getreten wäre, in dem die Stimmführung theoretisch vernachlässigt und der tonale Zusammenhang als Logik des Akkordsystems allein in Akkordfunktionen ausgedrückt werden konnte. In Wahrheit bildet auch in älterer, stufenloser oder Stufen nur fallweise andeutender Mehrstimmigkeit die Harmonik eine ebenso unentbehrliche Komponente des mehrstimmigen Satzes wie in Klassik und Romantik der Kontrapunkt als Stimmführungsprinzip. Verwirrung entstand ferner dadurch, daß innerhalb des Generalbasses der Intervall- vom Akkordsatz abgegrenzt wurde, obwohl beide sich auf den Dreiklang als Klangnorm mit der tiefsten Stimme als Fundament beziehen. Nur im generalbaß-bezogenen *Intervallsatz* sollte der *motettische*, nämlich stimmführungsmäßig verankerte und erklärbare Satz des 16. Jahrhunderts — mit verschiedenen *licentiae* ausgestattet — fortle-

<sup>5</sup> „*Kirnbergers Unterricht im Generalbaß vermittelt nun aber keineswegs die Einstellung, daß, um Bedeutung und Zusammenhang zu schaffen, als Bezugspol eine Baßlinie dienen müsse, sondern lehrt, ‚Bedeutung, Verstand und Zusammenhang durch Accorde zu erhalten‘.*“ WALTER HEIMANN, *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz* (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 5). München 1973, 130.

<sup>6</sup> Artikel *Generalbaß-Satz*. *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Wiesbaden—Mainz 1978, 461. — Auch der Th. Georgiades-Schüler H. Haack vertritt die Meinung, daß der Generalbaß-Satz „*zwischen der Kontrapunktlehre und der Harmonielehre steht*“. HELMUT HAACK, *Anfänge des Generalbaß-Satzes* (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 22). Tutzing 1974, 69.

ben, während der *Akkordsatz* als kompakter Klangsatz die Reste des *stylus antiquus* abgestreift habe und nur die Klangfolge als Bezugspol anerkenne<sup>7</sup>. Die Differenz betrifft satztechnisch die Unterscheidung zwischen Intervall- und Akkorddissonanz. Der Akkord als Intervallkomplex kenne nur eine entsprechend vorbereitete und weitergeführte Intervalldissonanz, er sei daher im linearen Stimmgeflecht noch verankert; hingegen unterscheide sich der Akkord als Akkordkomplex von ihm durch Einbeziehung der als vertikales Ereignis gewerteten Akkorddissonanz, während gleichzeitig die Intervalldissonanz zum harmoniefremden Ton herabsank. Dadurch werden jedoch die unleugbar vorhandenen graduellen Abstufungen und Unterschiede satztechnischer Anwendungsmöglichkeiten der Dissonanzen in den einzelnen Stilperioden und -bereichen einseitig überspitzt. Obwohl akkordische Verfestigung des Satzes eine zunehmend freiere Dissonanzbehandlung begünstigt, bleiben auch die Akkorddissonanzen — schon zufolge ihres Auflösungszwanges — stets noch ein Phänomen der Stimmführung, wovon die von J. Ph. Kirnberger so genannte *wesentliche* Dissonanz des Dominantseptimenakkords, die der *zufälligen* Dissonanz gegenübergestellt wird, keine Ausnahme macht. Insofern konnte H. Schenker die Dissonanz schlechthin als ein Ereignis der Stimmführung definieren. Die Akkorddissonanz, die sich als Zusammenziehung eines Dreiklangs mit einem diatonischen oder chromatischen Durchgang verstehen läßt, führt zu keiner Emanzipation vom Kontrapunkt. Es ist daher irrig, sie als *fundierendes* Element der Harmonik zu definieren und zu behaupten: „Als Akkorddissonanz erzwingt die Septime den Fundamentschritt V—I, und daß sie ihn erzwingt, ist das Kriterium ihrer Geltung als Akkorddissonanz.“<sup>8</sup> Carl Dahlhaus widerspricht sich andernorts zu Recht: „Zwischen Akkorden mit Subdominant- und Dominantfunktion besteht eine Spannung, die zur Auflösung in die Tonika drängt. Sie kann durch Dissonanzen, durch die Sexte über dem Subdominant- und die Septime über dem Dominantdreiklang, deutlicher ausgeprägt werden, ist aber nicht in ihnen begründet.“<sup>9</sup> Alle Dissonanzen kommen darin überein, daß ihr Auflösungsbedürfnis die Bezugstimme(n) in ihrer

<sup>7</sup> HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*. *AfMw* 14 (1957) 61 ff. Vgl. dazu die Kritik von FRITZ OBERDÖRFFER, *Neuere Generalbaßstudien*. *AMl* 39 (1967) 187 f.

<sup>8</sup> CARL DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* 2). Kassel etc. 1968, 247.

<sup>9</sup> a. O. 215.

Bewegungsfreiheit im Prinzip nicht tangiert, der übliche Begriff *dissonanter Akkord* daher insofern mißverständlich ist, als die Erhöhung des Spannungsgehalts der Dissonanz nicht den ganzen Akkord dissonant macht. Im tonalen Bereich dissonieren akkordische Gebilde nicht in ihrer Gesamtheit, sondern nur mit einer oder mehreren Stimmen. Nur sie unterliegen dem Auflösungszwang, der umgangen, unterdrückt, aber nicht ausgelöscht werden kann. Ausgeprägtes Stufenbewußtsein verstärkt die Zielstrebigkeit der Dissonanz. Die Meinung, daß die Dominantseptime den Quintschritt des Basses erzwingt, ist jedoch ein Irrtum, der auf der häufigen Verbindung beider in der Kadenz beruht, die aber ebensogut auch in konsonanter Gestalt erscheinen kann.

Daß Messen und Motetten des 16. Jahrhunderts sowie Bicinien und anderen mehrstimmigen Sätzen des 17. Jahrhunderts ein Generalbaß unterlegt werden konnte, wo er vom Komponisten nicht vorgesehen oder bloß geduldet wurde, bestätigt nur, daß der Dreiklang nicht (mehr) als Summe konsonanter Intervalle aufgefaßt worden ist, sondern sich als normierte, baßbezogene Klangeinheit durchgesetzt hatte. Dagegen spricht nicht das Zeugnis von Heinrich Schütz, der in solch einem Fall die Intabulierung dem Generalbaß vorzog<sup>10</sup>, weil dieser die Stimmführung des Satzes vergrößerte oder verunklarte, was ebenso noch auf Joseph Haydns oder Wolfgang Amadeus Mozarts Kirchenmusik zutrifft, wo sie polyphone Führung aufweist. Ist der Generalbaß hier nur entbehrliche Zutat, so wird er zur Voraussetzung und Begründung einer im *stylus luxurians* des 17. Jahrhunderts freieren Schreibweise, die sich in veränderter Rhythmik, Harmonik und Dissonanzbehandlung äußert. Christoph Bernhard versteht unter *stylus luxurians* sowohl den *stylus communis* als auch den *stylus theatralis*, der Oper und Rezitativ — also die damals neuesten und modernsten Figuren — einschließt. Er selbst sagt, daß er nicht alle wegen ihrer großen Anzahl aufführen könne, was der hervorragenden Systematik, die seinem Werk zugrunde liegt, keinen Abbruch tut, jedoch darauf schließen läßt, daß er noch weitere Verwendungsarten der Dissonanz kannte, ohne sie eigens zu erwähnen. Von den Vertretern des *stylus theatralis* nennt er namentlich auch Claudio Monteverdi, dessen Werke ihm z. T. sicher bekannt waren, hielt er sich doch selbst — gleich H. Schütz — studienhalber in Italien auf. Cl. Monteverdis *seconda pratica* darf daher mit Chr. Bernhards *stylus luxurians* — speziell mit seiner Unterart, dem *stylus theatralis* — identifiziert werden. Bernhard erwähnt zwar die frei

<sup>10</sup> GERHARD KIRCHNER, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz* (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten* 18). Kassel etc. 1960, 15f.

eintretende Septime in Gestalt des Dominantseptimenakkords der späteren Harmonielehre als Dissonanzfigur nicht, als solche aber immerhin den frei eintretenden Vorhalt am Taktbeginn im Rezitativbeispiel des *transitus inversus*. Er wird auf den im *stylus antiquus* beheimateten Durchgang des motettischen Satzes zurückgeführt und durch ihn satztechnisch gerechtfertigt. Es sollte nicht übersehen werden, daß der *stylus antiquus* während der ganzen Barockzeit — und keineswegs nur im protestantischen Bereich — eine maßgebliche Bedeutung neben dem *stylus luxurians* vor allem innerhalb der Kirchenmusik einnahm<sup>11</sup>, was nur möglich war, weil die Zweiheit der Stile auf einer gemeinsamen satztechnischen Basis beruhte, die Bernhard klar erkannte. Eine gattungsbedingte Grenzziehung innerhalb der Harmonik der Barockmusik zwischen Intervall- und Akkordsatz, den erst das Rezitativ verwirklicht habe, ist jedoch abzulehnen. Sie übersieht die von Bernhard betonten Gemeinsamkeiten zwischen dem tradierten *stylus antiquus* und dem *stylus luxurians* zugunsten beider Unterschiede. Weder läßt sich Monteverdis *seconda prattica*, der wohl auch H. Schützens verschollene Oper *Dafne* angehörte, als *Akkordsatz* noch J.S.Bachs Kontrapunkt als *Intervallsatz* befriedigend deuten. Beide haben Anteil sowohl an der Stimmführung als auch am Akkord, der mehr als die Summe baßbezogener Intervalle ist. Dazu zwei Beispiele.

C. Dahlhaus beschreibt folgenden Ausschnitt aus Monteverdis *Canti amorosi* als *Akkordsatz* von teilweise kadenziellem Charakter:

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The vocal line has the lyrics: "nei sos - pir che dal cor". The basso continuo line has the lyrics: "nei sos - pir che dal cor si do-len-". The music is in 3/4 time. The vocal line starts with a quarter note on 'nei', followed by a quarter note on 'sos', a quarter note on 'pir', and then a quarter note on 'che' followed by an eighth note on 'dal' and a quarter note on 'cor'. The basso continuo line starts with a quarter note on 'nei', followed by a quarter note on 'sos', a quarter note on 'pir', and then a quarter note on 'che', followed by an eighth note on 'dal' and a quarter note on 'cor'. The final measure of the basso continuo line shows a quarter note on 'si' and a quarter note on 'do-len-'. The score is in a key with one flat (F major or D minor).

<sup>11</sup> Noch 1733 wurde Matteo Palotta als kaiserlicher Hofkomponist in Wien angestellt, um „in einer Gattung Composition, welche ohne Orgel und Instrumenten pflegen abgesungen zu werden“, geistliche Musik für die Hofkapelle zu liefern. RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, Artikel *Matteo Palotta*. MGG 10. Kassel etc. 1962, 715f.

120

nei sos-pir che dal cor  
 nei sos-pir che dal cor non vo-ci  
 ti es-cono si do-len-ti es-cono non

125

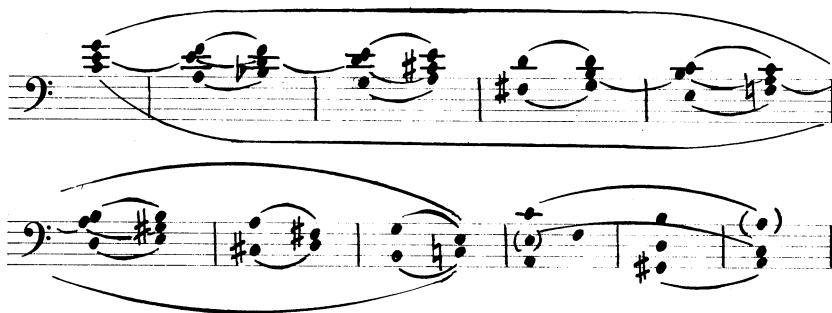
non vo-ci o prie-ghi  
 non vo-ci o prie-ghi  
 vo-ci o prie-ghi

Bsp. 1

„Die Sequenzen in dem Zitat aus Monteverdis 8. Madrigalbuch scheinen in Takt 116—122 eine tonale Interpretation wenn nicht zu fordern, so doch zuzulassen: *d*-moll: VII-III-VI-II-V-I und *a*-moll: VII-III-VI-II-V-I. Doch wird die tonale Auffassung in den Takten 122—24 von einer ‚Dominantkette‘ — ADGCF — durchkreuzt, die auf dem Prinzip der Nebenordnung“ anstelle der vorangegangenen Subordination der Akkorde beruhe; die modulierende Sequenz zeige die Merkmale des Übergangs zur tonalen Harmonik und stehe zwischen einer früheren ziellos „offenen“ und einer tonal geschlossenen Sequenz des späteren 17. Jahrhunderts<sup>12</sup>. Wie ersichtlich, bezieht sich die Deutung auf die

<sup>12</sup> C. DAHLHAUS, op. cit., 133f.

abstrakte Akkordfolge, nämlich auf zwei zusammengefügte Kadenzschemata und eine an diese anschließende „Dominantkette“. Sie läßt jedoch den hörmäßigen Eindruck eines ungeteilten, ganzheitlichen Ablaufs der zitierten Takte beiseite. Wird hingegen die Stimmführung mitberücksichtigt, die durch die Akkordvorstellung weder beeinträchtigt wird noch sich aus dem Zusammenhang ausklammern läßt, verändert sich das Verhältnis von Subordination und Nebenordnung der Akkorde, und die Analyse führt zu einem anderen Ergebnis, das die folgende Skizze festhält:



Bsp. 2

Die Unterstimme durchschreitet vom *C*-Dur-Akkord ausgehend unter Einschaltung von Quintsextakkorden, dann von Hilfsdominanten in Sextakkordstellung, die beide der Vermeidung von Quintparallelen zwischen den Außenstimmen dienen, stufenweise den Raum der Oktave *c-C* in den Takten 116—123. Ähnlich fällt die zuerst aus *Alto*, dann *Tenore* bestehende obere Außenstimme von *g'* bis *g*, durchmißt also ebenfalls den Raum einer Oktav im genauen Quintabstand zum Baß, d. h. eine Kette stufenweise fallender Dur-Akkorde versetzt den *C*-Dur-Akkord von einer höheren in die nächst tiefere Oktavlage. Der Einwand, daß dies zufällig sei, läßt sich leicht widerlegen. Denn gerade erst dort, wo der *C*-Dur-Akkord in Takt 123 wieder erreicht wird, ändert sich auch der Außenstimmensatz. Bis dahin herrscht im ContinuoBaß, der hier unentbehrlicher Bestandteil des Satzgefüges ist, eine Bewegung in Minimien, an deren Stelle in Takt 124 eine Semibrevis tritt, die in den nächstfolgenden Takt übergebunden und zur Synkopen-Dissonanz wird. Ebenfalls verlangsamten *Alto* und *Tenore* mittels des rhythmisch vergrößerten Terzmotivs ihre Bewegung und befestigen gemeinsam mit dem *Basso* kadenziell den *a*-Moll-Akkord. Der Harmoniewechsel ist von diesem Prozeß mitbetroffen.



Man könnte dagegen einwenden, daß die im Sinn der *C*-Dur-Diatonie nicht leitereigenen Töne der Rolle, die hier dem *C*-Dur-Akkord beigemessen wird, widersprechen. Dem wäre zu entgegen, daß die chromatischen Veränderungen in der Mittelstimme den Stimmführungszug keineswegs zerstören, sondern ihn vielmehr intensivieren, und daß das Gerüst des Außenstimmensatzes als einzige Abweichung von der *C*-Dur-Diatonie im Continuobaß, Takt 117, ein *b* enthält, um die betreffende Position mit einem großen Dreiklang anstatt eines verminderten zu besetzen. Die zitierte Stelle ist also keine Aneinanderreihung von Kadenzschemata und einander nebengeordneten *Dominanten*, sondern läßt sich als Bewegung des kontrapunktisch prolongierten *C*-Klanges zum *a*-Klang verstehen, ohne eine bestimmte Tonart auszuprägen. Nur insofern trifft zu, daß die Kadenz in den Takten 125—126 „ein äußerer Abschluß, nicht das ‚Ziel der Sequenz‘“ ist<sup>13</sup>. Von dem in Takt 123 wiedererreichten *C*-Klang wäre im Prinzip auch ein anderer Bewegungsverlauf denkbar und möglich. Jedoch darf tonale Unbestimmtheit nicht mit Ziellosigkeit verwechselt werden. So können z. B. Baßformeln in der Zeit Monteverdis tonartlich unbestimmt sein. Einer Akkordfolge über dem absteigenden Quartgang *c-H-A-G* ist nicht anzusehen, ob *C*-Dur oder *G*-Dur gemeint ist. Aber nicht ungewiß ist der Weg von *c* als Träger eines *C*-Dur-Akkords zu *G* als Träger eines *G*-Dur-Akkords. Den Rahmen der gesamten Akkordprogression bilden Anfangs- und Endklang. Ihrer Beziehung zueinander fügen sich die im Durchgang zwischen beiden entstehenden Akkorde, mögen sie funktionsharmonisch oder nur kontrapunktisch deutbar sein, ein. Eine Baßformel ist keine Summe von Tönen in beliebiger Menge und Anordnung, sondern eine Einheit und als solche begrenzt, nämlich ein Stimmführungsweg mit einem bestimmten Anfang und Ende, was übersehen wird, wenn der Baß in eine Folge von Akkordprogressionen zerlegt wird.

Während Dahlhaus in dem benannten Beispiel Monteverdis nur die Akkordfolge beachtet, möchte hingegen Hans Heinrich Eggebrecht den Anfang von J. S. Bachs *Sinfonia* in *f*-Moll (BWV 795) als Folge musikalisch-rhetorischer Figuren deuten<sup>14</sup>, was von „der Grenze, die

<sup>13</sup> a. O., 134.

<sup>14</sup> HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Über Bachs geschichtlichen Ort. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 31 (1957) 534.

man in Bachs Kontrapunkt zwischen ‚Intervallsatz‘ und ‚funktionaler Harmonik‘ zieht, ... abzuhängen“ schein<sup>15</sup>.



Bsp. 3

Jedoch ist einerseits eine solche Grenzziehung unberechtigt, weil sie dem einheitlich linear-vertikalen Vorgang, der sich in diesem Zitat kundgibt, widerspricht, andererseits eine alleinige Beziehung musikalisch-rhetorischer Figuren auf den ‚Intervallsatz‘ willkürlich. Bernhards *Passus duriusculus* liegt als absteigender Quartgang in Halbtonschritten wie dem Anfang dieser *Sinfonia* auch zahlreichen anderen Sätzen der Barockmusik zugrunde. Er bestimmt als lineares Ereignis noch Ausdruck und Satzcharakter der *Schreckensszene* in W. A. Mozarts *Idomeneo* (2. Akt, 7. Szene, Nr. 14) — hier als chromatischer Quartgang in der Oberstimme<sup>16</sup>. Seine Bestandteile hängen melodisch zusammen und bleiben unmittelbar aufeinander bezogen, auch wenn mit ihnen zugleich ein harmonisch-tonal verständlicher Satz entsteht. Daß spe-

<sup>15</sup> CARL DAHLHAUS, *Bach und der ‚lineare Kontrapunkt‘*. *Bach-Jahrbuch* 49 (1962) 67. — H. H. EGGBRECHT, op. cit., 532f., lehnt zwar HEINRICH BESSELEERS *Bach-Interpretation* ab, denkt aber immerhin an eine Synthese zwischen *Figur* und *Harmonik*, die „nicht im Widerspruch zu den traditionellen Figuren“ steht. — Vgl. auch WERNER BREIG, *Zur Harmonik von Bachs f-moll Sinfonia*. *Erich Doflein. Festschrift zum 70. Geburtstag*. Mainz 1972, 17ff. W. Breig geht auf die Ausführungen von H. H. Eggebrecht und C. Dahlhaus nicht ein, hingegen auf zwei divergierende Resultate, zu denen Paul Hindemith und Siegfried Borris in Analysen desselben Stückes gelangen. Breig bezieht sich auf eine funktionsharmonische Deutung, ohne auf eine figürliche einzugehen, jedoch ist ihm im Prinzip zuzustimmen, daß ein tonales Verständnis polyphon geführter Geringstimmigkeit nicht aus einzelnen Partikeln der Stimmführung und Harmonik gewonnen werden kann und eine zu analytischen Zwecken hinzugefügte Generalbaßaussetzung häufig nur eine einzige harmonische Realisierung des Details unter mehreren möglichen darstellt.

<sup>16</sup> HELLMUT FEDERHOFER, *Winfried Zilligs Einführung in die Zwölftontechnik*. *Festschrift zum zehnjährigen Bestehen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz*. Wien 1974, 77.

ziell mehrere Dissonanzfiguren des *stylus luxurians* der Präexistenz des Akkords bedürfen, wurde bereits erwähnt. Eine funktionsharmonische Analyse hingegen würde — wenn man sie in obigem Beispiel zur Anwendung brächte — zusammengehörige Töne, z. B. „*es und e voneinander trennen: e als Dominanterz zu f, es als Septime einer Zwischendominante zu B*“<sup>17</sup>. Wie schon mehrfach dargelegt, würde in solchem Fall nur das Akkordverhältnis auf engstem Raum beachtet, vernachlässigt hingegen die Stimmführung, die der *Passus duriusculus* als Figur hingegen bewahrt. Er bildet eine zielstrebige Einheit, die von *f* als Träger der I. Stufe über die Durchgänge *e, es, d, des* bis zum *c* als Träger der V. Stufe reicht; diese kehrt im folgenden Takt wieder zur I. Stufe zurück. Der dadurch verwirklichte Zug des Basses würde zerstört werden, wenn die auf den Durchgängen des Basses errichteten Akkorde unabhängig von ihrer Position im Zusammenhang allein nach dem Verhältnis ihrer Grundtöne gedeutet werden. Daß sie sich als isolierte Akkordprogressionen so deuten lassen — im Gegensatz zu den Durchgangsbildern, bei denen dies nicht möglich erscheint —, verwirkt nicht ihre Funktion im Dienst der Stimmführung. Die abwärts steigende chromatische Tonfolge des Basses stützt sich im Sinn der *f*-Moll-Diatonie auf die Töne *f-es-des-c*, die in der Oberstimme des zweiten Taktes übrigens auch deren Abstieg zu *as'* im dritten Takt initiieren, so daß dem Zitat folgendes Modell zugrunde liegt:



Bsp. 4

Das Fortschreiten im Baß von *e* zu *es* läßt sich als Ellipse deuten; *e* sollte nach *f* und die Oberstimme *g'* nach *as'* zurückkehren, um dann erst zur Position *es-a'* weiterzuschreiten. Im zweiten Takt wird die Dominantseptime auf dem starken Taktteil konsonant vorbereitet, entgegen dem Betonungsgesetz des *stylus antiquus*, der die Vorbereitungskonsonanz auf dem schwachen, die Synkopen-Dissonanz auf dem starken Taktteil fordert. Erst der Einfluß der Stufe auf die Stimmführung ermöglicht die Umkehrung der Betonungsverhältnisse. Das Einsetzen der Oberstimme mit der frei eingeführten dissonanten Nebenno-

<sup>17</sup> C. DAHLHAUS, *Bach und der ‚lineare Kontrapunkt‘*, op. cit., 68.

te  $e''$  auf dem zweiten Viertel des zweiten Taktes wäre nach Bernhard als *Heterolepsis*, nämlich als Ergreifen einer neuen Stimme in der zweigestrichenen Oktav zu deuten. Der melodische Tritonus  $b'-e''$  gehört zwei verschiedenen Stimmbahnen an:  $e''$  als scheinbar frei einsetzender Vorhalt von unten schließt an ein in der Harmonik mitenthaltene latentes  $f''$  der oberen Stimmbahn stufenweise an.

Bernhard bezog den *Figurenbegriff* zwar nicht ausschließlich, aber in der Hauptsache auf Anwendungsmöglichkeiten der Dissonanz. Figur wird im Rahmen seiner Kompositionslehre weniger vom Text und Ausdruck her als vielmehr satztechnisch motiviert. Daher werden bereits Durchgangs- und Synkopensdissonanzen als *Figuren* bezeichnet, obwohl sie keine *licentiae*, sondern satztechnische Selbstverständlichkeiten des *stylus antiquus* sind. Dadurch war es möglich, die Dissonanz einheitlich als *Figur* zu definieren. Andere Theoretiker gehen mehr von inhaltlichen Bezügen und von der Rhetorik aus, ohne mit ihren zwar ausdrucksmäßig relevanten, aber satztechnisch oft indifferenten Figuren wie *Suspiratio*, *Antitheton* u. a. eine Scheidung in jene beiden Stilbereiche zu bezwecken, die das Barockzeitalter kannte und deren Einheit Bernhard — trotz der scheinbar gänzlich verschiedenen Art der Dissonanzbehandlung — satztechnisch zu begründen versuchte. Hierin liegen die Originalität seines Werkes, der Grund für dessen überraschend weite Verbreitung und des langen Nachwirkens, das bis in den katholischen Süden reichte, wie die z. T. sehr ausführlichen Traktate von Johann Jacob Prinner, Alessandro Poglietti, Johann Kaspar Kerll und Johann Baptist Samber beweisen<sup>18</sup>. Bernhards Interesse richtet sich vor allem auf jene Figuren, die den alten *Regelkanon* überschreiten. Sie lassen sich — stets vom satztechnischen Gesichtspunkt aus betrachtet — in zwei Gruppen einteilen. Die eine umfaßt alle aus ornamentaler Praxis entstandenen Figuren, die nach dem Zeugnis Bernhards und der Diminutionsschulen aus der Zeit um 1600 schon die sängerische und instrumentale Improvisationspraxis des 16. Jahrhunderts beherrschten und im *stylus luxurians* nunmehr lediglich schriftliche Fixierung fanden. Die andere setzt den Akkord als Klangfundament voraus. Es erscheint notwendig, dies zu betonen, weil einerseits die dadurch ermöglichten irregulären Auflösungen der Synkopensdissonanz, die Bernhard als Figuren des *stylus luxurians* begrifflich erfaßt, zwar in Beziehung zu Monteverdis *seconda pratica* gebracht worden sind, andererseits „die Zweistimmigkeit der Monodie als Reduktionsform eines dreistimmigen Kontrapunkts, nicht eines Akkordsatzes“ bezeichnet worden ist<sup>19</sup>. Eine solche Erklärung läßt die Frage offen, inwiefern der Kontrapunkt allein in der Lage sein sollte, satztechnische Lizenzen und

<sup>18</sup> HELLMUT FEDERHOFER, *Eine Musiklehre von Johann Jakob Prinner. Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag*. Wien—Wiesbaden 1960, 50. — DERS., *Ein Salzburger Theoretikerkreis*. *AML* 36 (1964) 66ff.

<sup>19</sup> C. DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, op. cit., 117.

latente Stimmen, z. B. Bernhards „Ergreifung einer anderen Stimme“<sup>20</sup>, die — wie häufig in der Monodie — vorher real nicht erklingt, sondern erst durch einen irregulären Sprung erreicht wird, zu rechtfertigen. Ferner wäre zu fragen, weshalb satztechnische Freiheiten nach anfänglichem vereinzelt Vorkommen in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts gerade erst mit dem Generalbaß auf breiter Front in Erscheinung treten. Überzeugender erscheint die Bezugnahme auf ihn. Wenn Bernhard Dissonanzfiguren des *stylus luxurians* in anschaulicher Weise auf Satzelemente des *stylus antiquus* zurückführen konnte, so deshalb, weil unregelmäßig ein- oder weitergeführte Dissonanzen im Netz der realen oder latenten Stimmbahnen, die mit der Generalbaßakkordik vorgegeben sind, dem erforderlichen Sekundanschluß des *stylus antiquus* entsprechen.

Zweifellos verblaßt die Ausdrucksbedeutung älterer, noch im Bereich des *stylus antiquus* beheimateter Figuren unter dem Einfluß des harmonisch-tonal bestimmten Stufensatzes. Daher dürfte H. H. Eggebrechts Interpretation des Tritonus *es-a'* als *Parrhesia* im obigen Beispiel von J. S. Bach fragwürdig sein. Aber keineswegs ist deshalb der Tritonus allein „funktionsharmonisch und nicht kontrapunktisch begründet“, weil der Ton *b'* „nicht — wie im älteren Kontrapunkt — Vorbereitungskonsonanz der Dissonanz *a'*, sondern ‚harmoniefremder‘ Vorhalt vor dem Akkordton *a'*“ ist<sup>21</sup>. Auch Durchgangsakkorde, die den nachfolgenden Akkord tonikalisieren, daher funktionsharmonisch deubar sind, wie der mittlere Akkord der folgenden Skizze, in der sich die obige Situation widerspiegelt, sind kontrapunktisch begründet:



Bsp. 5

*Kontrapunkt* und *Funktionsharmonik* sind schiefe Gegensätze, welche die musikalische Wirklichkeit verzerren. Bachs Satz soll einesteils in sich stimmig sein und eine Akkordbedeutung offen lassen, andernteils

<sup>20</sup> *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Eingeleitet und hrsg. von JOSEPH MÜLLER-BLATTAU. 2. Aufl. Kassel etc. 1963, 87. — Über Chr. Bernhards *Heterolepsis* vgl. in vorliegender Veröffentlichung S. 41 ff. Der Wechsel zwischen zwei Bezugstönen einer Dissonanz ist jedoch kein Sonderfall der *Heterolepsis*. C. DAHLHAUS, *Bach und der ‚lineare Kontrapunkt‘*, op. cit., 66.

<sup>21</sup> a. O. 68.

soll diese das entscheidende Merkmal sein. Eine solche Auffassung setzt jedoch die Zergliederung des Satzes in einzelne Takte oder Taktgruppen voraus. Der Einwand richtet sich daher primär gegen den Anspruch, aus der isolierten Betrachtung von Takten und aus dem Zusammenhang gelösten Teilen Einsicht in das Verhältnis von Akkord und Stimmführung auch dort zu gewinnen, wo die Gestaltung ein ganzheitliches Erscheinungsbild bedingt. Soll es nicht gelegnet werden, muß es eine satztechnische Untersuchung berücksichtigen. Einige Überlegungen an Hand von J. S. Bachs *Inventio* in *d*-Moll (BWV 775), die sich hauptsächlich auf die Takte 1—18 beschränken, dürften obigen Einwand verständlich machen.



The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, labeled '13', consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat. It features a trill (tr) and a wavy line (w) above the staff. The second system, labeled '17', also consists of two staves with the same key signature. It features a trill (tr) and a wavy line (w) above the staff.

Bsp. 6

Als harmonische Teilziele des von Sechzehnteln beherrschten Verlaufs lassen sich der *F*-Dur-Dreiklang in Takt 18 und der *a*-Moll-Dreiklang in Takt 38 erkennen, die beide kadenziell umschrieben werden. Nach üblicher Terminologie wird in die Tonarten, deren jeweils I. Stufe die genannten Dreiklänge repräsentieren, moduliert. Schenker würde hingegen von Tonikalisierung der III. und V. Stufe in *d*-Moll sprechen. Als Teilziele sind sie auch durch den Rhythmus ausgewiesen, der vor den genannten Takten eine Stockung durch punktierte Achtel erfährt. Setzt man die Baßtöne der genannten Zielpunkte mit jenen der Tonika am Anfang und Ende des Stückes in Beziehung, ergibt sich eine Baßbrechung *d-f-a-d*, die als Horizontalisierung des *d*-Moll-Dreiklangs — der Tonika dieser Komposition — verstanden werden kann. Der Weg zur Quint wird durch die Terz unterteilt. Ist man bereit, diese Gliederung als tonalen Grundriß anzuerkennen und nicht als Zufall abzutun, kann sich die Analyse nicht auf den Aufweis motivischer Beziehungen, des Stimmentausches und der Untersuchung einzelner Takte beschränken, sondern hat aufzuzeigen, wie die tonale Gesamtdisposition harmonisch und stimmungsmäßig verwirklicht wird. Der Kontrapunkt läßt sich unter solchem Gesichtspunkt auch dann nicht ausschalten, wenn eine unmittelbare Akkordfolge harmonisch deutbar ist, was häufig, aber nicht immer, zutrifft. Vereinigen sich der Kontrapunkt und das Stufenprinzip der Harmonik, was den *freien Satz* auszeichnet, kann sich der *Kontrapunkt* bekanntlich ungehinderter als im *strengen Satz* bewegen, wo eine akkordische Fundierung fehlt oder

nur rudimentär in Erscheinung tritt. Dessenungeachtet finden im *freien Satz* satztechnische Details des *strengen Satzes* weiterhin Verwendung. Betrachtet man sie losgelöst vom Zusammenhang, können sie den Anschein erwecken, als sei allein der Kontrapunkt für ihre Logik maßgebend. So möchte Dahlhaus Takt 11 der genannten *Inventio* als in sich begründeten zweistimmigen Kontrapunkt — gewissermaßen als Element des *strengen Satzes* — verstanden wissen, dessen Akkordbedeutung ungewiß sei, während in Takt 28

[27]

Bsp. 7

der den Regeln des *strengen Satzes* widersprechende Kontrapunkt allein durch den zugrunde liegenden *a*-Moll-Akkord fundiert sei<sup>22</sup>. Aber schon der Septsprung in der Oberstimme zwischen Takt 11—12 läßt erkennen, daß sich das kontrapunktische Gefüge auch hier einem Akkordgerüst einordnet. Es eröffnet die Möglichkeit melodischer Beziehungen zwischen verschiedenen Stimmbahnen und gestattet die Unterscheidung zwischen einem *vorder-* und *hintergründigen*, latenten Stimmenverlauf. Die Feststellung, daß die Oberstimme der Takte 7—10 — in den Takten 11—14 in die Unterquinte transponiert — im Baß erscheint und eine Quintschrittsequenz fortgesetzt wird, beantwortet die Frage nach der Stimmführung nicht. Letztere kann nicht nur dort gesucht werden, wo die Deutung einer Akkordfolge im Sinn der *Fundament-* oder *Funktionstheorie* ausscheidet oder zu albernem Resultat führt, wie etwa bei der *Arie* „*Ach, mein Sinn*“ (Nr. 19 der *Johannespassion* von J.S. Bach, BWV 245), wo der chromatisch abwärts gerichtete Linienzug zur Ursache der funktionell nicht oder nur schwer deutbaren Harmoniebildungen erklärt wird<sup>23</sup>. Überall, wo der Verlauf sich nicht in einer ungegliederten Ton- und Akkordfolge erschöpft, sondern aus Einheiten der Art besteht, daß ihre Begrenzung

<sup>22</sup> a. O. 69.

<sup>23</sup> DERS., *Versuch über Bachs Harmonik*. *Bach-Jahrbuch* 43 (1956) 76f.



durch einen Anfangs- und zumeist kadenziell befestigten Zielklang einen übergeordneten tonalen Rahmen schafft, trägt die Stimmführung dazu bei, die dazwischen liegenden melodischen, motivischen und harmonischen Ereignisse — unbeschadet ihrer möglichen tonalen Beziehungen untereinander — im Sinn jener Einheit zu begreifen. Daß Stimmführung in solchem Fall mehr als ein Mittel ist, unter Vermeidung von Satzfehlern Akkorde miteinander zu verbinden, sondern sich auch in ihr ein tonaler Sinn offenbart, wird in der folgenden Stimmführungsanalyse der *Inventio d-Moll* Bachs, Takte 1—18, also jenes Abschnitts dargestellt, der vom *d-Moll-Klang* des Anfangs zum tonikalisierten *F-Dur-Klang* führt<sup>24</sup>:

Takt: 7

d-moll: I

10 10 10 10 10 10 III

Bsp. 8

Der diese *Inventio* beherrschende zweitaktige Themenkopf in Sechzehntelnoten entfaltet samt seiner Fortspinnung in Achtelnoten, die auch seinen Gegensatz bildet, die Tonika, ausgehend von der Lage der eingestrichenen Oktav bis zur Dezimenstellung *d-f''*, wo auch eine Variierung des Themenkopfs das Wiedererreichen der Grundstellung der Tonika markiert. Während in den Takten 1, 3 und 5 der erste, dritte und fünfte Ton den *d-Moll-Akkord* bilden, sind es in Takt 7 der erste, zweite, vierte und sechste Ton der Oberstimme. Die in diesem Takt einsetzende, abwärts gerichtete Quintschrittsequenz beruht auf einem Gerüstsatz in Dezimen (vgl. Beispiel 8), zwischen welchen jeweils durch Einschaltung dominantischer Hilfsklänge parallele Fortschreitungen vermieden werden. Die mittels des Themas erfolgte Höherlegung der Unterstimme in Takt 11 (*b* anstatt des im Sinn der Sequenz erwarteten *B*) verringert den Abstand der Außenstimmen, unterbricht aber nicht den Dezimensatz. Der Sekundschritt *c* (Takt 9) - *B* (Takt 11) wird in die Septim *c-b* umgelegt. In Takt 14 erfolgt eine Änderung. Einer konsequent fortgesetzten Sequenz, die Monotonie erzeugen und in eine zu tiefe Lage führen würde, begegnet der Meister durch Vorziehung des erst in Takt 15 zu erwartenden Tones *b'* in der Oberstimme auf das dritte Achtel von Takt 14, so daß bereits hier ein Akkordwechsel erfolgt. Durch dieses harmonische Ereignis entsteht metrisch eine Verkürzung, und Takt 16 gewinnt die Stellung eines starken Takts,

<sup>24</sup> Bei Anfertigung obiger Skizze standen mir die Herren Prof. FRANZ EIBNER (Wien) und Dr. KARL-OTTO PLUM (Köln) freundlicherweise beratend zur Seite.

obwohl ihm der zweite Takt des Themenkopfs in der Unterstimme zugrunde liegt. Der Auflösungston von  $b'$  erscheint — thematisch bedingt — zunächst als  $A$  in der Unterstimme und erst auf dem dritten Sechzehntel dieses Taktes als  $a'$  in der Oberstimme, eingebettet in einen Sechzehntellauf, der in den Takten 17—18 über  $g'-f'$  in eine Kadenz auf der III. Stufe mündet. Der Oberstimme der Takte 7—18 liegt daher ein von  $f''$  bis  $f'$  reichender Oktavzug als latentes Gerüst zugrunde. Es wird von jenem der Unterstimme in Dezimenparallelen kontrapunktiert, an die sich die Kadenz anschließt.

Es ist ein Merkmal des *freien Satzes*, daß die Auflösung einer Dissonanz auch in einer anderen Stimme als in jener, welche die Dissonanz bringt, erfolgen oder überhaupt unterbleiben kann, wenn der Akkord, der den Auflösungston erwarten läßt, diesen subintellekt bereits mitenthält. Aus ähnlichem Grund kann eine Dissonanz angesprungen werden, wenn sie stimmführungsmäßig durch eine akkordische Grundlage gedeckt ist. Bedenkt man ferner, daß die *Inventio d-Moll* von Anfang an *harmonisch* fundiert ist, so ist nicht einzusehen, daß dieses Prinzip durch die Takte 11 und 13 unterbrochen werden sollte, was Dahlhaus vermutet, der als Konsequenz des in sich stimmigen Kontrapunkts dieser beiden Takte offen lassen möchte, ob die Takte 11—14 als Fortsetzung der Quintschrittsequenz  $B-e-a-d$  oder als Stufengang einer Analogie  $g-C-F-B$  zu deuten seien<sup>25</sup>. Jedoch kommen die *Fundamenttöne*  $C$  (Takt 12) und  $B$  (Takt 14) überhaupt nicht vor. Nur wer die oben angedeutete Stimmführung, der sich die Akkorde einfügen, außer acht läßt, gerät in das Dilemma dieser Alternative. Quintschritte abwärts anstelle der vorhergehenden Quartschritte aufwärts entstehen durch die bereits erwähnte Höherlegung der Unterstimme. Der dadurch in den Takten 11 und 13 bedingte Akkordwechsel verunklart die Akkordbedeutung nicht, wird diese doch auch durch das Gerüst der beiden Außenstimmen gestützt. Die Spitzentöne  $f''$  und  $e''$  in den Takten 11 und 13 sind analog zu den Spitzentönen der vorhergegangenen Takte verdoppelnde Oberterzen des von  $f''$  fallenden Linienzuges.

Es ist die Meinung geäußert worden, daß es kein Prinzip gäbe, „das den Kontrapunkt, die Harmonik, die motivische Struktur und die Formkategorien ‚Vordersatz‘ und ‚Fortspinnung‘ zusammenhält“, denn was „an der einen Stelle als ‚Grund‘ erscheint, kann an einer anderen

<sup>25</sup> C. DAHLHAUS, *Bach und der ‚lineare Kontrapunkt‘*, op. cit., 70.

„Folge“ sein“<sup>26</sup>. Tonalität wäre — wenn diese Behauptung zuträfe — kein Prinzip, sondern ein Ergebnis, das je und je anders fundiert ist. Jedoch läßt sich das schon von Schenker geäußerte Unbehagen darüber, daß weder der schematische *Stufenbegriff* noch die *Funktions-theorie* harmonische Vorgänge befriedigend erklären können, nicht dadurch beseitigen, daß stellenweise allein dem Kontrapunkt die Last der Tonalität aufgebürdet wird. Wer nur „die Wechselwirkung zwischen *Harmonie und Stimmführung auf engstem Raum*“ untersuchen möchte<sup>27</sup> und einzelne Takte herausgreift, kann leicht dazu veranlaßt werden, ihre Mehrdeutigkeit zu behaupten, obwohl der Zusammenhang, in dem sie stehen, durchaus eindeutig ist. Dazu ein weiteres Beispiel aus der bereits erwähnten *Inventio d-Moll*.

37

40

Bsp. 9

Nach Dahlhaus gestatten die Takte 38—39 formal und harmonisch zwei Interpretationen: „*Einerseits erscheinen sie als ‚Vordersatz‘ in g-Moll, verkürzt um den ersten Ton, andererseits als ‚Fortspinnung‘ mit dem Stufengang a-D*“ in Analogie zu den Takten 40—41<sup>28</sup>. Es stelle

<sup>26</sup> a. O. 69.

<sup>27</sup> a. O. 78.

<sup>28</sup> a. O. 70.

sich aber nicht die Frage, „*was wahrscheinlicher ist: der Subdominant-Einsatz des Themas oder die fundierende Bedeutung der Quintschrittsequenz. Zu fragen wäre, ob es überhaupt sinnvoll ist, eine Entscheidung zu suchen, ob nicht die Mehrdeutigkeit im Werk selbst liegt und vom Komponisten gemeint ist.*“<sup>29</sup>

Jedoch ist die Alternative, der ausgewichen werden soll, falsch gestellt. Sie konfrontiert eine abwegige mit einer überflüssigen theoretischen Erwägung, ohne den Sinn der Stelle zu treffen. Natürlich leugnet niemand, daß einerseits in Takt 38 durch Verwandlung der ersten Note *a* beider Stimmen in *g* ein Subdominant-Einsatz des Themas sich ergeben würde und daß andererseits eine melodische und harmonische Analogie zwischen den Takten 38—39 und 40—41 besteht. Aber erstens ist auf Grund des oben dargelegten tonalen Gesamtplans ein Subdominant-Einsatz in Takt 38 ohnehin unmöglich, so daß die Berufung auf Bachs Verfahren, „*die Wiederkehr der Tonika auf dem Wege über die Subdominante zu erreichen*“<sup>30</sup>, hier fehl am Platz ist. Zweitens erklärt ein Hinweis auf die Quintschrittsequenz in den Takten 38—41, ohne die mit ihr verbundene Stimmführung, die Dahlhaus sonst als so maßgeblich betrachtet, und ohne die Fortsetzung in den anschließenden Takten zu beachten, nichts. Es kann nicht übersehen werden, daß der *a*-Stufe (Takt 38) größeres Gewicht als der *f*-Stufe (Takt 18) zufällt, was allein schon das Festhalten des *e* als Orgelpunkt (Takte 29—33) zur Verwirklichung der Dominante von *a*-Moll erkennen läßt. Die unzweifelhafte Darstellung des *a*-Moll-Akkords als intendiertes Ziel des bisherigen Verlaufs gestattet es Bach, ihn sofort als II. Stufe von *g*-Moll mittels des tonartlich entsprechend geänderten Themenkopfs, der bezeichnenderweise gerade hier wieder einsetzt, umzudeuten, was Dahlhaus zu seiner Fehlinterpretation veranlaßte. Weder die Tonikalisierung des *g*-Moll-Dreiklangs (Takt 40) noch die darauf folgende des *F*-Dur-Dreiklangs (Takt 42) schmälern die zentrale Bedeutung der *a*-Stufe (Takt 38). Die Stufen *a* und *g* konkurrieren nicht. Die theoretische Konstruktion einer *g*-Stufe (Takt 38) ist ein Irrtum.

Wurde oben der versuchte Nachweis widerlegt, daß Tonalität bei J. S. Bach je und je anders fundiert sei, so kann eine auf das Fortschreiten von Element zu Element und von Takt zu Takt beschränkte Analyse *Tonalität* insgesamt in Frage stellen. Aus diesem Grund

<sup>29</sup> Ebenda.

<sup>30</sup> Ebenda.

glaubte Anton von Webern, der — gleich A. Schönberg — Johannes Brahms als progressiven Meister verehrte, daß in der letzten Strophe des Chorwerkes von J. Brahms *Gesang der Parzen* (op. 89; veröffentlicht 1883) nach Johann Wolfgang von Goethes *Iphigenie auf Tauris* (4. Akt, Schluß) die Bahnen der Tonalität bereits verlassen seien: „*Ein Beispiel, das Sie im höchsten Grad frappieren wird, ist der Schluß des ‚Parzenliedes‘ von Brahms. Es ist erstaunlich, was an Kadenzen darin vorkommt, und wie weit es durch seine ganz merkwürdigen Harmonien schon von der Tonalität entfernt ist.*“<sup>31</sup> Jedoch zu Unrecht beansprucht A. v. Webern Brahms als Wegbereiter der Atonalität. Die zitierte Stelle lautet (im Klavierauszug):

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of the 'Parzenlied' by Johannes Brahms. The first system is marked 'pp ma den marc.' and shows a complex harmonic structure with chromaticism. The second system is marked 'dim.' and features a triplet in the right hand and a bass clef in the left hand. The third system is marked 'pp sempre' and continues the intricate harmonic and rhythmic patterns.

<sup>31</sup> ANTON WEBERN, *Der Weg zur Neuen Musik*. Hrsg. von WILLI REICH. Wien 1960, 49.

dim. *ppp*

*Viol.*

*pppp*

*Tutti*

*pp*

*pp*

*pp*

Johannes Brahms,  
Parzenlied, Schluß des Werkes

Bsp. 10

Weder die Folge fahler Mollharmonien noch der Schluß, dem die authentische Kadenz fehlt, lassen einen Mangel an *Tonalitätsbewußtsein* erkennen, das vielmehr entsprechend dem düsteren Inhalt des Textes in sublimierter Form die Gestaltung bestimmt. Sie beruht auf Teilung des Tonika-Oktavraums im Baß durch drei große Terzschritte, die in Umkehrung als drei kleine Sextschritte abwärts (*d<sup>1</sup>*, Takt 1 — *fis* (*ges*), Takt 4 — *B*, Takt 8 — *D*, Takt 13) erscheinen:

T. 1-3 3 4 4 - 7 7 8 8 - 11 11 12 13-15

Bsp. 11

Die Terzteiler sind Träger des tonikalisierten *fis*-Moll-Akkords, der in Takt 4 erreicht wird, bzw. des *b*-Moll-Akkords in Takt 8. Die jeweils vorausgehenden Zwischendominanten gelangen zu den Zielakkorden ihrerseits mittels Terzbrechung im Baß, so daß diese zuerst in Sextak-

kordstellung und darnach erst in Grundstellung erscheinen<sup>32</sup>. In der folgenden Skizze der dreiteiligen musikalischen Form der Schlußstrophe (Takte 1—4, 5—8, 9—15)

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
 - The first system (measures 1-4) shows a treble staff with horizontal lines and dashed arcs connecting notes across measures. The bass staff has a similar structure with horizontal lines and dashed arcs.  
 - The second system (measures 5-8) continues the complex texture, with horizontal lines and dashed arcs indicating voice leading and chord structures.  
 - The third system (measures 9-15) concludes the piece, showing a final cadence with horizontal lines and dashed arcs.

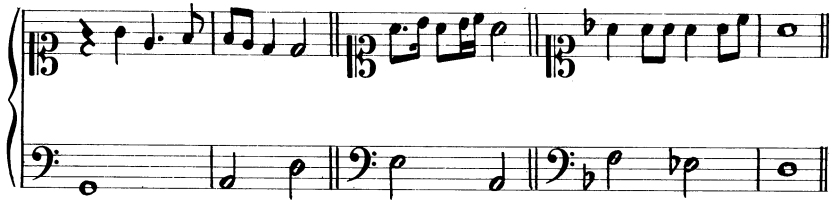
Bsp. 12

werden die Kerntöne der Oberstimme, die den horizontalisierten *d*-Moll-Akkord repräsentieren, und des Basses graphisch durch Halbnoten dargestellt und mit Querbalken versehen.

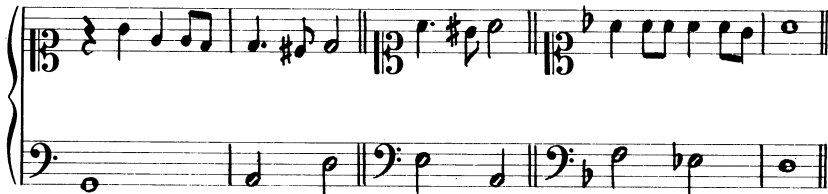
Bereits Schenker machte auf Oktavteilungen durch große Terzen aufmerksam. Ein berühmtes Beispiel bietet die *Durchführung* des

<sup>32</sup> A. Weberns Text (a. O. 49f.) enthält ebenfalls einen Klavierauszug der zitierten Stelle, wo jedoch die dritte Baßbrechung (*B-A-F-D*), Takte 9—15, unterdrückt wird.

ersten Satzes von Ludwig van Beethovens *Klaviersonate f-Moll* (op. 57), hier in abwärtsgehender Brechung<sup>33</sup>; Aufwärtsbrechung dagegen zeigt Hugo Wolfs *Ständchen* (Takte 7—44)<sup>34</sup>. Im Zusammenhang mit dem häufigen Vorkommen von Terzteilungen in Franz Schuberts Werk wies ich darauf hin, daß durch sie die Vorherrschaft der Quintvor der Terzverwandtschaft nicht erschüttert wird<sup>35</sup>. Stets sind es nur einzelne Formteile, die in solcher Weise gegliedert werden. Wenn Brahms sich in der *Schlußstrophe* zu solcher Formung entschließt, so gewiß auch deshalb, weil die *Tonalität* in den vorangegangenen Strophen bereits so eindeutig zum Ausdruck gelangt, daß ein Zweifel an ihr ausscheidet. Die V. Stufe kann daher in der *Schlußstrophe* übergangen werden. Schon Christoph Bernhard weist auf ähnliche *Schlußformeln* als Merkmal des *stylus luxurians* hin und begreift sie als *Ellipse*<sup>36</sup>:



Sollte also stehen:



Bsp. 13

<sup>33</sup> HEINRICH SCHENKER, *Der Freie Satz* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien 3*). Wien 1935. Anhang: *Figurentafeln*. Figur 114, 8.

<sup>34</sup> a. O. Figur 100, 6c. Weitere Beispiele ebenda, Figur 100, 6a, b.

<sup>35</sup> HELLMUT FEDERHOFER, *Terzverwandte Akkorde und ihre Funktion in der Harmonik Franz Schuberts. Schubert-Kongreß Wien 1978. Bericht*. Hrsg. von OTTO BRUSATTI. Graz 1979, 61—70.

<sup>36</sup> *Die Kompositionslehre H. Schützens*, op. cit., 84.



Ihr Ausdruckscharakter ergibt sich aus der Abweichung von der Normalformel, die latent vorauszusetzen ist. Als *Ellipse* ist der Schluß des *Parzenlieds* aber außerdem auch deshalb zu begreifen, weil der Ton *as* (Takte 9—10) zum *gis* umgedeutet wird, ohne daß dieser Leitton, der sich nach *a* (Takt 11) aufzulösen hat, in Erscheinung tritt.

Die *d*-Moll-Tonart des Werks wird in der letzten Strophe dieses Chorwerks weder gesprengt noch verlassen, sondern in einer von den vorhergegangenen Strophen abweichenden, neuen Art bestätigt. *Variation* bedeutet für Brahms nicht nur ein Mittel motivisch-thematischer Gestaltung, sondern zugleich eine Möglichkeit verschiedener Verwirklichung von Tonalität. Eine Entfernung von ihr, die fälschlicherweise Webern bei Brahms zu beobachten glaubt, ist ein Irrtum, der von unzulänglicher musiktheoretischer Konzeption herrührt. Infolge Vernachlässigung tonaler Bedeutung der Stimmführung wird *Tonalität* zu Unrecht in Frage gestellt.

Als weiteres Beispiel für die Mißachtung der Einheit zwischen Akkord und Stimmführung sowie einer daraus entspringenden Unsicherheit in der Beurteilung der Tonalität kann die in vielerlei Hinsicht sonst wertvolle Analyse dienen, die Werner Thomas — gestützt auf Gedankengänge von Th. G. Georgiades — von F. Schuberts dreistrophigem Lied *Der Doppelgänger* (D 957/13) bietet<sup>37</sup>. Die rhythmische Einförmigkeit der fast durchweg ganztaktigen pausenlosen Akkordfolge dieses Liedes steht in stärkstem Kontrast zur pausendurchsetzten Singstimme, die scheinbar unbekümmert um den Instrumentalpart den Text gleichsam rezitiert und nur am Schluß sich zu einem Melisma aufschwingt. „*Der Instrumentalpart ist abtaktig, die Rezitationsglieder sind fast durchweg auftaktig. Beide verwirklichen also einen verschiedenen Sinn.*“<sup>38</sup> W. Thomas spricht daher von einem disparaten Verhältnis zwischen instrumentaler Begleitung sowie Singstimme und stellt die Frage: „*Unter welchen metrischen Bedingungen können diese disparaten Ordnungen gleichzeitig verlaufen?*“<sup>39</sup> Aber sollte diese Frage nicht vielmehr lauten: Unter welchen harmonischen Bedingungen werden die z. T. konträren metrischen Ordnungen von Singstimme und Begleitung zur Einheit gebunden? Denn, daß das Lied eine solche darstellt und nicht eine Summierung von zwei selbständigen Bereichen, dürfte kaum bezweifelt werden. Nach Thomas bildet die klangliche Grundlage

<sup>37</sup> WERNER THOMAS, ‚*Der Doppelgänger*‘ von Franz Schubert. *AfMw* 11 (1954) 252—267.

<sup>38</sup> a. O. 262.

<sup>39</sup> Ebenda.

„ein achttaktiger Ostinato im Dreivierteltakt, der viermal als Ganzes erklingt. Er besteht aus zweimal vier Takten. Die zweite Hälfte steht in Substanzgemeinschaft mit der ersten.“<sup>40</sup> Die ersten vier Takte, die auch als Vorspiel dienen,

**Sehr langsam.** *pp*

Still ist die Nacht, es ru-hen die Gassen,

*pp*

## Bsp. 14

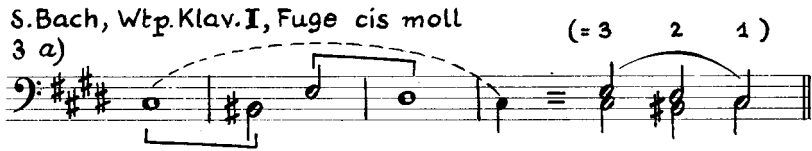
ruhen auf dem Baß *H-Ais-d-cis*, der in den Takten 5—8, 15—18, 25—28, 34—37 wiederkehrt. Er wird zu *H-A-d-cis* (Takte 9—14, 19—24), *H-A-d-c* (Takte 29—33, 38—42), *H-Ais-d-c* (*Nachspiel*) verändert. Da die einzelnen Akkorde „wie in sich geschlossene Wesenheiten“ erscheinen, sei „der Sinn dieser Akkorde mit den Mitteln der klassischen Harmonielehre nicht zu begreifen“. Der primäre Klangwert werde gesteigert, einzelne Töne emanzipieren sich. „Sie werden chromatisiert oder durch Ganztonschritte gegen den Nachbarton bewußt abgesetzt oder sie erstarren auf dem gleichen Ton. Daraus folgt eine fortschreitende Linearisierung. Sie ergreift die Außenstimmen, vor allem den Baß, der damit seine Kadenzfunktion verliert.“<sup>41</sup> Zwar wird als eigenartiger Sachverhalt vermerkt, „daß die Intensivierung des Linearen und die Wendung zum Klanglichen zusammenfallen; beide beruhen auf dem Auskosten der Harmonik“<sup>42</sup>. Jedoch bleibt unklar, worin ihr Bezugspol liegt, wenn die Kadenz ihre Funktion einbüßt, und wie sich der in der Singstimme zum Ausdruck gebrachte harmonische Sinn, über den die Analyse nichts aussagt, zu jenem des Instrumentalparts verhält, liegt doch die Vermutung nahe, daß beider Konsens ihr vordergründig so gegensätzliches Verhältnis zueinander erst ermöglicht.

<sup>40</sup> a. O. 253.

<sup>41</sup> a. O. 254ff.

<sup>42</sup> a. O. 267.

Das ostinato-ähnliche Motiv des Instrumentalparts wird auf den Typus *B-A-C-H* bezogen. Eine wörtliche Übereinstimmung besteht allerdings nicht, wohl aber mit dem Thema von J. S. Bachs *Fuge cis-Moll* (BWV 849), das Schenker als Ausfaltung von zwei kleinen Terzen beschreibt<sup>43</sup>:



Bsp. 15

Schenker beschränkt sich — wie obige Skizze ausweist — jedoch nicht auf deren vier Töne, sondern bezieht *cis* als Schlußton des Themas ein. Mit Recht. Obwohl der *Comes* bereits im vierten Takt einsetzt, offenbart sich der tonale Sinn des von einem Terzzug *e-dis-cis* getragenen Themas erst mit jenem *cis*, mit dem es wie in seinen Ursprung zurückzukehren scheint.

Thomas spricht mit Bezug auf Schuberts *Thema* zwar ebenfalls von „zusammengelegt zwei kleinen Terzen“, nämlich *h-ais-d'-cis'*, betrachtet jedoch die Akkorde an der Zentralton-Oktave *fis-Fis* „gleichsam aufgehängt“, so daß dem Halbschluß auf dem Quartsextakkord der V. Stufe in Takt 4 — zudem ohne Terz — eine funktionale Beziehung zum wieder einsetzenden *h*-Moll-Klang in Takt 5 fehle<sup>44</sup>. Vielmehr schließe sich „die einfache Wiederholung“ an. Allerdings kommt Thomas nicht umhin, kadenzartige Bildungen verschiedener Stufung in den jeweiligen Nachsätzen anzunehmen. Er übersieht jedoch, daß trotz gelegneter oder verschieden stark ausgeprägter Kadenzverläufe die Stimmführung alle Akkordfortschreitungen eint. Abgesehen von den oben erwähnten chromatischen Veränderungen des Ostinato-Motivs, von denen auch die obere Außenstimme des Instrumentalparts betroffen ist, bleibt die Stimmführung an den kritischen Stellen stets dieselbe. Und das Nachspiel, Takte 56—63, beseitigt jeden Zweifel, daß die Beziehung *cis-H* bzw. *c-H* an der Wende der Takte 4—5, 8—9, 14—15, 18—19, 24—25, 28—29, 33—34, 37—38 und 42—43 ebenso existent ist wie in den Schlußtakt 59—60, wo sie überhaupt nicht gelegnet

<sup>43</sup> H. SCHENKER, *Der Freie Satz*, op. cit., 136, und Anhang: Figur 103, 3a.

<sup>44</sup> W. THOMAS, op. cit., 253.

werden kann. Weder die metrische Gliederung noch das Zurückdrängen des Kadenzgefühls können diesen melodischen Zusammenhang unterbinden, und es ist verkehrt, den Fundamentcharakter der Bässe durch Annahme einer tonlichen Mittelachse in Zweifel zu ziehen. Vielmehr erfüllt der lineare Baß ebenso eine harmonische Funktion wie J. S. Bachs *Thema* der *Fuge cis-Moll*. Muß dieses bis zu *cis* in Takt 3 gelesen werden, so das Ostinato-Motiv von Schubert bis zu *H* in Takt 5 und in den analogen Takten. Auch dieses Motiv stützt sich auf einen zum Grundton abwärts führenden Terzzug. *Tonalität* offenbart sich in der *Linearität*.

Thomas nimmt an, daß die gesamte klangliche Grundlage des Liedes auf dem Ostinato-Motiv und dessen Umbildungen beruhe. Daher wird der Baß der dritten Strophe als Umkehrung gedeutet, was den Einfluß der im vorigen Kapitel zurückgewiesenen *Substananalyse* erkennen läßt. Diese Deutung ist jedoch abzulehnen. Umgekehrt wird nämlich nicht das Ostinato-Motiv, sondern nur dessen fallendes Sekundintervall; gleich bleibt nur der Rhythmus der Akkordfolgen. Im übrigen verläuft der Baß gänzlich anders als in den beiden vorangegangenen Strophen. Er wird von *H* chromatisch stufenweise aufwärts bis zu *dis* geführt. Der über *dis* errichtete *dis-Moll*-Dreiklang als III. Stufe von *H-Dur* ermöglicht den Eintritt seiner Dominante *Ais-Dur*. Die Folge *dis-Ais* wird in den Takten 49—50 wiederholt; es bleibt für den Hörer zunächst unklar, wohin Harmonik und Stimmführung zielen. Die Entscheidung darüber erfolgt in den Takten 51—52: nicht an *dis* wird angeschlossen, sondern *Ais* (Takt 50) schreitet zu *G* und *Fis* weiter, so daß sich der *dis-Moll*-Dreiklang (Takte 47 und 49) als Hilfsklang des *Ais-Dur*-Dreiklangs im Rahmen einer vom *h-Moll*-Dreiklang (Takt 43) bis zum Quartsextakkord dieses Klanges (Takt 52) und dessen Auflösung reichenden Einheit der dritten Strophe entpuppt. Damit ist auch eine Beziehung zum Ostinato-Motiv verwirklicht, zwar nicht durch platte Umkehrung, die oben zurückgewiesen wurde, sondern vielmehr durch Wiederaufgreifen und Fortführen des fallenden Sekundschritts: *H* (Takt 43) - *Ais* (Takt 48) - *G* (Takt 51) - *Fis* (Takte 52—55). Es ist zuzugeben, daß der Akkordfolge nur eine geringe Zielstrebigkeit zukommt. Aber leugnen läßt sich eine solche nicht. Das Umhertasten der Bässe um den Zentralton *H* in den beiden ersten Strophen findet in der letzten Strophe durch Auskomponierung des Wegs von der I. zur V. Stufe abwärts mittels eines Quartzuges Ende und Ziel, indem *Fis* wieder zu *H* zurückkehrt. Die Folge der Baßtöne *G-Fis* (Takte 51—52) ist nicht äußerlich dem bisherigen Verlauf angefügt, sondern sie bringt

die Sinnerfüllung des Liedes durch Lösung der bis dahin anhaltenden Spannung. Die dominantische Beziehung ist diesem Lied eingepreßt. Der Schenker-Schüler Felix Eberhard von Cube hat diesen Zusammenhang in folgender Stimmführungsskizze dargestellt<sup>45</sup>:

a)

b)

Takte: 5 27 30 41 43 47 51 52 54 56 60

c)

4 - Zug

Ügf.

4 - Zug

3

2

1

2

1

I

V  $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{\#}$  I

Bsp. 16

Aus ihr ist zu entnehmen, wie der Quartzug des Basses *H-A-G-Fis* im Vordergrund zu *H-Ais-G-Fis* chromatisch überformt wird. Die Skizze erweist ferner die harmonische Fundierung der Singstimme in völligem Einklang mit dem nur scheinbar so disparaten Instrumentalpart. Die horizontale Entfaltung des Tonika-Dreiklangs, in welche der fallende Sekundschritt des Basses verwoben ist, beruht auf dem Terzzug *d'-cis'-h'*. Daß *d''* Kopftone und *fis''* nur ein *Übergreifton* (*Ügf*) mit *g''* als

<sup>45</sup> FELIX EBERHARD VON CUBE, *Lehrbuch der musikalischen Kunstgesetze* 1. Hamburg 1953, Anhang, 33.

dessen *Nebennote* (*NN*) ist, ergibt sich daraus, daß *e''* durch keine Stufe ausgewiesen wird. Daher verbot es sich, hier einen Quintzug anzunehmen; *fis''* ist nur terzüberhöhender Ton des Kopftons *d''*.

Die obigen Beispiele sollten zeigen, daß ein allein von der Kadenz abgeleiteter Tonalitätsbegriff den Zusammenhang des Satzes nicht trifft. Wer daran festhält, daß die Kadenz I-IV-V-I, „*trotz ihres Namens, in der tonalen Harmonik weniger eine Schlußformel als ein Harmoniemodell*“ darstelle, sieht sich spätestens dort, wo nach herkömmlicher Terminologie Modulationen stattfinden, mit der Tatsache konfrontiert, daß die Aufeinanderfolge der Tonarten, in die moduliert wird, vom Harmoniemodell entschieden abweichen kann<sup>46</sup>. Inwiefern sollte daher ein als *tonal* aufgefaßtes und bezeichnetes Werk als Inbegriff einer einzigen Tonart definiert werden können? Dieser Widerspruch kommt im Abschnitt *Durchführungsmodulation* in der *Harmonielehre* von Diether de la Motte unabsichtlich, aber klar zum Ausdruck, wenn — mit einem Fragezeichen versehene — „*undefinierbare Fortschreitungen*“ als der harmonische Höhepunkt der klassischen Durchführung bezeichnet werden, die „*kein Ziel vor Augen*“ habe<sup>47</sup>. Wer jedoch einerseits zur Einsicht gelangt, daß eine „*Analyse der Harmonik, die von den anderen Momenten der Kompositionstechnik absähe, . . . auch als Analyse der Harmonik unvollständig*“ wäre, sollte nicht andererseits behaupten, daß es überflüssig sei, den „*Zusammenhang der Töne in der Dur-Molltonalität zu beschreiben*“, weil er ohnehin bekannt sei<sup>48</sup>. Die Ansicht, daß die Ausprägung einer Tonart als Ausdruck von Tonalität allein durch Akkordbeziehungen erfolgt, ermangelt des Wirklichkeitsbezugs. Es zählt zu den Erkenntnissen von Schenker, daß erst von der Wechselwirkung zwischen Stufe und Stimmführung ein Tonalitätsbegriff abgeleitet werden kann, welcher der ganzheitlichen Erscheinung einer Komposition entspricht. Schenker bemerkte, daß schon „*die Quintfälle des Basses nicht nur die durch die*

<sup>46</sup> C. DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, op. cit., 96, 192f.

<sup>47</sup> DIETHER DE LA MOTTE, *Harmonielehre*. Kassel 1976, 147f. Vgl. dazu H. SCHENKER, *Der Freie Satz*, op. cit., 220: „*Die Theorie schreibt dem Mittelteil der Sonatenform, den sie Durchführung nennt, die Aufgabe vor, bei einer Länge von etwa zwei Dritteln des ersten Hauptteiles das ‚Motiv‘-Material zu ‚verarbeiten‘, Tonarten zu wechseln, sich geschlossener Gedanken zu enthalten usw. Von allen diesen Zumutungen an die Durchführung, die im ‚Motiv‘-Begriff verankert sind, ist keine Rede.*“

<sup>48</sup> C. DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, op. cit., 264, 152.

*Natur beglaubigte Quint hervorkehren, sondern auch die Notwendigkeit der Stimmführung in sich tragen, daß sie somit ein harmonisches und kontrapunktisches Gesetz in sich vereinen*<sup>49</sup>. Tonalität ist nicht entweder harmonisch oder kontrapunktisch fundiert, sondern beides zugleich. Dem entspricht auch der *Ursatz*. Seine Unterstimme schreitet zur Quinte aufwärts und wieder zurück zum Grundton. In diesem harmonischen Rahmen, der stimmungsmäßig in verschiedener Weise untergliedert sein kann, entfalten sich die mannigfaltigsten Formen von Werken des Spätbarocks, der Klassik und Romantik. Die fallende Oberstimme des *Ursatzes* durchmißt den Raum der Terz, Quinte oder Oktave des zur horizontalen Entfaltung gelangenden Dur- oder Moll-dreiklangs. In Verbindung mit den erwähnten Teilungsmöglichkeiten der Unterstimme ergeben sich die verschiedenen *Ursatzformen*, an denen Harmonik und Stimmführung in gleichem Maße Anteil haben.

Felix Salzer ersetzte *Ursatz* durch den Begriff *Struktur*, ohne ihn auf die Quintbeziehung einzuschränken, so daß auch kontrapunktische Strukturen Form und Tonalität allein bestimmen können<sup>50</sup>. Schenker konnte sich zu dieser Erweiterung, die der *Tonalitätsbegriff* dadurch zeitlich nach rück- und vorwärts fand, nicht mehr äußern. Aber die wenigen Erläuterungen und Stimmführungsdiagramme, die er zu älterer und neuerer Musik bot, lassen darauf schließen, daß er ihr nicht oder nur sehr eingeschränkt zugestimmt haben würde. Es dürfte kaum zu leugnen sein, daß auch vor Ausprägung der Stufe und nach deren Verfall in der jeweiligen Musik Ton- und Klanggerüste nachgewiesen werden können. Sie entbehren jedoch der zwingenden Logik der auf dem Stufenprinzip gegründeten Horizontalisierung des konsonanten Dreiklangs. Schon dort, wo harmonische Beziehungen nur im Detail ausgeprägt sind, ohne den Gesamtverlauf zu ordnen, verlieren Gerüstakkorde an zielhafter Bestimmtheit, was zugleich einen Unsicherheitsfaktor der Stimmführungsanalyse mit sich bringt. Noch mehr von diesem Umstand betroffen sind Gerüstakkorde, die unter sich in keinem harmonischen, sondern nur in einem kontrapunktischen Verhältnis stehen, z. B. ein Nebennotenakkord zum vorangehenden oder folgenden Gerüstakkord, und deren Verbindung sich eines den Konsonanz-Dissonanzgegensatz auflockernden Satzes bedient. Nur von Fall zu Fall werden sich hier überzeugende Stimmführungsdiagramme als Analyse-Resultate gewinnen lassen, ohne daß sich aus ihnen auf ein

<sup>49</sup> H. SCHENKER, *Der Freie Satz*, op. cit., 62.

<sup>50</sup> FELIX SALZER, *Strukturelles Hören* 1. Wilhelmshaven 1960, 170f., 184f.

einheitliches Prinzip der Klangauswicklung schließen ließe. F. Salzers *Strukturelles Hören* entstand zu einer Zeit, als der sogenannten *freien* oder *erweiterten Tonalität* große Zukunftschancen eingeräumt wurden, weshalb es nützlich erschien, Schenkers Erkenntnisse auch auf sie anzuwenden<sup>51</sup>. Aber heute, da sich diese Hoffnung ohnehin als trügerisch erwiesen hat, sollte erkannt werden, daß ihre Anwendung vor allem dort zu Einsichten führt, wo harmonische Beziehungen — *Stufen* im Sinn Schenkers — für den Zusammenhang bürgen. Schenkers *Tonalitätsbegriff*, der den *Konsonanz-Dissonanzgegensatz* voraussetzt, fußt — abweichend von jenem anderer Theoretiker — auf dem *Ursatz*, in dem verschiedene, nicht zu gleicher Zeit entstandene Elemente des Kontrapunkts und der Harmonik ein festes System bilden. Es gestattet eine dem ästhetischen Verständnis entsprechende Analyse, welche auf die Individualität des Kunstwerks Bedacht nimmt, und führt zu Einsichten in Akkord- und Stimmführungsphänomene, wo andere Theorien und Systeme versagen.

---

<sup>51</sup> F. Salzer stellte vor rund 25 Jahren die Frage: „*Wird die Musik weiterhin ihren Ausdruck im Rahmen der Tonalität finden, neu belebt durch die Möglichkeiten und Erweiterungen tonalen Ausdrucks, wie sie von Komponisten wie Hindemith, Bartók und Strawinsky entdeckt und durchgeführt wurden, — oder wird das Zwölftonsystem die musikalische Kunstsprache der Zukunft sein?*“ (a. O. 1. 236f.). — Nach einem Vierteljahrhundert fällt es nicht schwer zu erkennen, daß diese Frage falsch gestellt worden ist. Keine der beiden angeführten Richtungen kann für sich das Recht in Anspruch nehmen, die musikalische Sprache der Zukunft geworden zu sein, was sowohl gegen die sogenannte *erweiterte Tonalität* als auch gegen das *Zwölftonsystem* spricht.



## LITERATURVERZEICHNIS

- ABRAHAM, LARS ULRICH, *Harmonielehre. Der homophone Satz* (= *Musik-Taschen-Bücher* 3). Köln 1965.
- DERS. — DAHLHAUS, CARL, *Melodielehre* (= *Musik-Taschen-Bücher* 13). Köln 1972.
- ADORNO, THEODOR W., *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen 1949.
- ALBERSHEIM, GERHARD, *Die Rolle der Konvention für das Musikverständnis. Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 15 (1966).
- Analysis Symposium. Journal of Music Theory* 12 (1968); 13 (1969); 15 (1971).
- APFEL, ERNST, *Wandlungen der Polyphonie von Palestrina zu Bach. AfMw* 21 (1964).
- DERS., *Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik 2: Polyphonie und Monodie, Voraussetzungen und Folgen des Wandels um 1600*. Saarbrücken 1974.
- BEACH, DAVID [W.], *A Schenker Bibliography. Journal of Music Theory* 13 (1969); 23 (1979).
- DERS., *The Origins of harmonic Analysis. Journal of Music Theory* 18 (1974).
- BECKING, GUSTAV, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*. Augsburg 1928.
- BOETTICHER, WOLFGANG, Artikel *Karl August Thimotheus Kahlert. MGG* 7. Kassel etc. 1958.
- BRAHMS, JOHANNES, *Briefe an Fritz Simrock* 3. Hrsg. von MAX KALBECK. Berlin 1919.
- BREIG, WERNER, *Zur Harmonik von Bachs f-moll Sinfonia. Erich Doflein. Festschrift zum 70. Geburtstag*. Mainz 1972.
- CUBE, FELIX EBERHARD VON, *Lehrbuch der musikalischen Kunstgesetze* 1. Hamburg 1953.
- Current Methods of Stylistic Analysis of Music. Report of the 11<sup>th</sup> Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972* 1. Copenhagen 1974.
- DAHLHAUS, CARL, *Versuch über Bachs Harmonik. Bach-Jahrbuch* 43 (1956).
- DERS., Besprechung von H. SCHENKER, *Der freie Satz. Mf* 12 (1959).
- DERS., *Bach und der lineare Kontrapunkt. Bach-Jahrbuch* 49 (1962).
- DERS., *Über den Begriff der tonalen Funktion*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von MARTIN VOGEL (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 4). Regensburg 1966.
- DERS., *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* 2). Kassel etc. 1968.
- DERS., *Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse. Bericht über den 1. Internationalen Kongreß für Musiktheorie Stuttgart 1971*. Stuttgart 1972.
- DERS., *Relationes harmonicae. AfMw* 32 (1975).

- DAHLHAUS, CARL, *Musikalische Form als Transformation. Beethoven-Jahrbuch* 9, 1973/77 (1977).
- DANCKERT, WERNER, *Ursymbole melodischer Gestaltung*. Kassel 1932.
- DERS., *Personale Typen des Melodiestils*. Kassel 1933.
- DE LA MOTTE, DIETHER, *Harmonielehre*. Kassel etc.—München 1976.
- Die Kompositionstheorie Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Eingeleitet und hrsg. von JOSEPH MÜLLER-BLATTAU. 2. Aufl. Kassel etc. 1963.
- DOWER, CATHERINE, Artikel *John Mitchell*. *MGG* 16. Kassel etc. 1979.
- EGGEBRECHT, HANS HEINRICH, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*. *AfMw* 14 (1957).
- DERS., *Über Bachs geschichtlichen Ort*. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 31 (1957).
- EIMERT, HERBERT, *Bekenntnis und Methode. Zur gegenwärtigen Lage der Musikwissenschaft*. *ZfMw* 9 (1926/27).
- FEDER, GEORG, Diskussionsbeitrag zur Arbeitsgruppe I: *Tonartenplan und Motivstruktur (Leitmotivik) in Mozarts Musik*. *Mozart-Jahrbuch* 1973/74 (1975).
- FEDERHOFER, HELLMUT, *Klangfunktionen der Dur-Mollharmonik*, in: H. FEDERHOFER, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*. Graz—Innsbruck—Wien 1950.
- DERS., *Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre von Heinrich Schütz in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Ebenda.
- DERS., *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und die Schichtenlehre Heinrich Schenkers. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien. Mozartjahr 1956*. Graz—Köln 1958.
- DERS., *Eine Musiklehre von Johann Jakob Prinner*. *Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag*. Wien—Wiesbaden 1960.
- DERS., *Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach*. *Festschrift Heinrich Bessler zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1961.
- DERS., *Ein Salzburger Theoretikerkreis*. *AMl* 36 (1964).
- DERS., *Marco Scacchis ‚Cribrum musicum‘ (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*. *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*. Kassel etc. 1964.
- DERS., *Zur neuesten Literatur über Heinrich Schenker. Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1)*. Kassel etc. 1966.
- DERS., *Das Verhältnis des Besonderen zum Allgemeinen in Beethovens Klaviersonaten*. *Musikerziehung* 24 (1970/71).
- DERS., *Arnold Schönbergs theoretisches Verständnis der Wiener Klassik. Musicae Scientiae Collectanea*. *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag*. Köln 1973.
- DERS., *Winfried Zilligs Einführung in die Zwölftontechnik*. *Festschrift zum zehnjährigen Bestehen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz*. Wien 1974.

- FEDERHOFER, HELLMUT, *Terzverwandte Akkorde und ihre Funktion in der Harmonik Franz Schuberts. Schubert-Kongreß Wien 1978. Bericht*. Hrsg. von OTTO BRUSATTI. Graz 1979.
- FEDERHOFER-KÖNIGS, RENATE, Artikel *Matteo Palotta*. MGG 10. Kassel etc. 1962.
- FISCHER, KURT VON, *In Memoriam Ernst Kurth*, in: *Der Musik-Almanach*. Hrsg. von VIKTOR SCHWARZ. München 1948.
- FLECHSIG, HARTMUT, *Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse (= Beiträge zur Musikforschung 2)*. München—Salzburg 1977.
- FORTE, ALLEN, *Schenker's Conception of Musical Structure*. *Journal of Music Theory* 3 (1959).
- FURTWÄNGLER, WILHELM, *Heinrich Schenker, ein zeitgemäßes Problem*, in: W. FURTWÄNGLER, *Ton und Wort*. Wiesbaden 1954.
- FUX, JOHANN JOSEPH, *Gradus ad Parnassum*. Vorgelegt von ALFRED MANN (= J. J. FUX, *Sämtliche Werke*, Serie VII, 1). Kassel etc.—Graz 1967.
- GERIGK, HERBERT, *Lexikon der Juden in der Musik, mit einem Verzeichnis jüdischer Werke (= Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage 2)*. Berlin 1940.
- GRUBER, GERNOT, Diskussionsbeitrag zur Arbeitsgruppe I: *Tonartenplan und Motivstruktur (Leitmotivik) in Mozarts Musik*. *Mozart-Jahrbuch* 1973/74 (1975).
- HAACK, HELMUT, *Anfänge des Generalbaß-Satzes (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 22)*. Tutzing 1974.
- HALM, AUGUST, *Harmonielehre*. Durchgesehener Neudruck (= *Sammlung Götschen* 120). Berlin 1939.
- HANDSCHIN, JACQUES, Artikel *Dreiklang*. MGG 3. Kassel etc. 1954.
- HEIMANN, WALTER, *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 5)*. München 1973.
- HENNEBERG, GUDRUN, *Theorien zur Rhythmik und Metrik (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 6)*. Tutzing 1974.
- HINDEMITH, PAUL, *Unterweisung im Tonsatz 1: Theoretischer Teil*. Neue, erw. Ausg. Mainz 1940.
- IMIG, RENATE, *Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 9)*. Düsseldorf 1970.
- JEPPESEN, KNUD, *Zur Kritik der klassischen Harmonielehre. Kongreßbericht Basel 1949*. Basel o. J.
- JONAS, OSWALD, *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*. Wien 1972.
- DERS., Diskussionsbeitrag zur Arbeitsgruppe I: *Tonartenplan und Motivstruktur (Leitmotivik) in Mozarts Musik*. *Mozart-Jahrbuch* 1973/74 (1975).
- KAHLERT, AUGUST, *Die musikalische Form*. *Neue Zeitschrift für Musik* 13 (1840).
- KATZ, ADELE T., *Challenge to musical tradition*. New York 1945; republ. ebenda 1972.
- KELLER, WILHELM, *Heinrich Schenkers Harmonielehre*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von MARTIN VOGEL (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 4). Regensburg 1966.

- KIRCHNER, GERHARD, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz* (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten* 18). Kassel etc. 1960.
- KIRNBERGER, JOHANN PHILIPP, *Die Kunst des reinen Satzes*. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin und Königsberg 1776—1779. Teil 2. Hildesheim 1968.
- KLASSEN, JOHANNES, *Das Parodieverfahren in der Messe Palestrinas*. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 38 (1954).
- KLEIN, RUDOLF, *Zur Entwicklungsgeschichte des Strukturdenkens*. *Acta Mozartiana* 24 (1977).
- KURTH, ERNST, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*. Bern 1913.
- DERS., *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1923. Hildesheim 1975.
- DERS., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. 5. Aufl. Bern 1956. Nachdruck Hildesheim—New York 1977.
- LOUIS, RUDOLF — THUILLE, LUDWIG, *Harmonielehre*. 9. Aufl. Stuttgart o. J.
- MARPURG, FRIEDRICH WILHELM, *Versuch über die musikalische Temperatur nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Generalbaß*. Breslau 1776.
- MARX, KARL, *Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart*. Stuttgart 1971.
- MEYER, LEONARD B., *Emotion and Meaning in Music*. 9. Impression, Chicago and London 1970.
- MOSER, HANS JOACHIM, *Bernhard Ziehn*. Bayreuth 1950.
- NARMOUR, EUGENE, *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago and London 1977.
- NEUMANN, FRIEDRICH, *Das Verhältnis von Melodie und Harmonie im durmolltonalen Tonsatz, insbesondere bei J. S. Bach*. *Mf* 16 (1963).
- NILOFF, A. [Pseudonym für VIOLIN, MORITZ], *Instrumentationstabelle*. Wien 1908.
- OBERDÖRFFER, FRITZ, *Neuere Generalbaßstudien*. *AMl* 39 (1967).
- OSTER, ERNST, *A new concept of tonality (?)*. *Journal of Music Theory* 4 (1960).
- PATTEE, HOWARD H., *Unsolved Problems and Potential Applications of Hierarchy Theory*. in: *Hierarchy Theory*. Ed. H. H. PATTEE. New York 1973.
- PISK, PAUL AMADEUS, *Das Parodieverfahren in den Messen von Jacobus Gallus*. *StMw* 5 (1918).
- PLUM, KARL-OTTO, *Untersuchungen zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 102). Regensburg 1979.
- RAMEAU, JEAN-PHILIPPE, *Traité de l'Harmonie*. Paris 1722.
- Report of the 11<sup>th</sup> Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972* 1. Copenhagen 1974.
- RÉTI, RUDOLPH, *The thematic process in music*. London 1961.
- RIEMANN, HUGO, *Katechismus der Fugen-Komposition (Analyse von J. S. Bachs 'Wohltemperiertem Klavier' und 'Kunst der Fuge')* 1. Leipzig 1890.
- DERS., *Vereinfachte Harmonielehre*. London & New York 1893.
- DERS., *Zur Reform der Harmonie-Lehrmethode*, in: H. RIEMANN, *Präludien und Studien* 3. Leipzig 1901.
- DERS., *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*. Leipzig 1906. 2. Auflage ebenda 1915.

- RIEMANN, HUGO, *Handbuch der Harmonielehre*. 6. Aufl. Leipzig 1918. 7. Aufl. ebenda o. J.
- DERS., *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*. 3. Aufl. Teil 3. Berlin 1919. 6. Aufl. ebenda o. J.
- DERS., *Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX. Jahrhundert*. 2. Aufl. Berlin 1921.
- RIEZLER, WALTER, *Die Urlinie. Die Musik* 22 (1930).
- ROTHGEB, JOHN, *Another view on Schubert's Moment musical*, op. 94/1. *Journal of Music Theory* 13 (1969).
- DERS., *Design as a key to structure in tonal music*. Ebenda 15 (1971).
- DERS., *Strict Counterpoint and Tonal Theory*. Ebenda 19/2 (1975).
- SALZER, FELIX, *Das Wesen der abendländischen Mehrstimmigkeit*. Wien 1935.
- DERS., *Structural Hearing*. New York 1952.
- DERS., *Strukturelles Hören* 1. 2. Wilhelmshaven 1960.
- SCHACHTER, CARL, *More about Schubert's op. 94/1*. *Journal of Music Theory* 13 (1969).
- DERS., *Rhythm and Linear Analysis. The Music Forum* 4 (1976).
- SCHENKER, HEINRICH, *Harmonielehre* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 1). Stuttgart und Berlin 1906. Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1906. Mit einem Vorwort von RUDOLF FRISIUS. Wien 1978.
- DERS., *Harmony*. Ed. and annotated by OSWALD JONAS. Chicago 1954.
- DERS., *Kontrapunkt* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 2, 1). Stuttgart und Berlin 1910.
- DERS., *Der Freie Satz* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 3). Wien 1935. 2. Aufl. ebenda 1956, hrsg. von OSWALD JONAS.
- DERS., *Der Tonwille* 1—3. Wien—Leipzig 1921—1924.
- DERS., *Beethoven, Fünfte Sinfonie*. 2. Aufl. Hrsg. von KARL HEINZ FÜSSL, H. C. ROBBINS LANDON (= *Wiener Urtext Ausgabe*). o. O. 1969.
- DERS., *Das Meisterwerk in der Musik*. 3 Teile in einem Band. Nachdruck Hildesheim—New York 1974.
- DERS., *Fünf Urlinie-Tafeln*. Wien 1932.
- SCHÖNBERG, ARNOLD, *Style and Idea*. New York 1950.
- DERS., *Structural Functions of Harmony*. London 1954.
- DERS., *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*. Mainz 1957.
- SEIDEL, ELMAR, *Die Harmonielehre Hugo Riemanns*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von MARTIN VOGEL (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 4). Regensburg 1966.
- DERS., Artikel *Stufenbezeichnung. Stufengang. Riemann Musiklexikon*. 12. Aufl. Sachteil. Mainz 1967.
- SHIRLAW, MATTHEW, *The Theory of Harmony*. London 1917; repr. New York 1969.
- SIMMS, BRYAN R., *New Documents in the Schoenberg-Schenker Polemic. Perspectives of New Music* 16 (1977).
- SLATIN, SONIA, *The Theories of Heinrich Schenker in Perspective*. Columbia Univ. Ph. D. 1967. Xerox Univ. Microfilms. Ann Arbor, Michigan 1976.
- STUCKENSCHMIDT, HANS HEINZ, *Schönberg*. Zürich und Freiburg i. Br. 1974.
- Symbolae Historiae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag*. Mainz 1971.

- THOMAS, WERNER, ‚Der Doppelgänger‘ von Franz Schubert. *AfMw* 11 (1954).
- TITTEL, ERNST, *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von MARTIN VOGEL (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 4). Regensburg 1966.
- WALTER, BRUNO, *Thema und Variationen*. Frankfurt/M. 1947.
- WEBERN, ANTON, *Der Weg zur Neuen Musik*. Hrsg. von WILLI REICH. Wien 1960.
- WEGENER, BERND, *César Francks Harmonik* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 92). Regensburg 1976.
- WIORA, WALTER, *Der tonale Logos*. *Mf* 4 (1951).
- WÖRNER, KARL H., *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 18). Regensburg 1969.

## VERZEICHNIS DER BEHANDELTEN KOMPOSITIONEN

Zuerst erfolgt die Seitenangabe. Die mittels Komma getrennte(n) nachfolgende(n) Ziffer(n) weist (weisen) auf die betreffende(n) Anmerkung(en) hin. Das Zitatende wird durch ; oder . verdeutlicht.

- Bach, Carl Philipp Emanuel, *Fantasia* 87f.
- Bach, Johann Sebastian, *Matthäuspassion* (BWV 244, Nr. 10), *Arie „Buß und Reu“* 66f.
- *Johannespassion* (BWV 245, Nr. 19), *Arie „Ach, mein Sinn“* 164f.
- *Inventio* Nr. 1 *C*-Dur (BWV 772) 110.
- *Inventio* Nr. 4 *d*-Moll (BWV 775) 162ff.
- *Inventio* Nr. 8 *F*-Dur (BWV 779) 110.
- *Sinfonia* Nr. 9 *f*-Moll (BWV 795) 157ff.
- *Duett e*-Moll für Klavier (BWV 802) 65.
- *Menuett G*-Dur für Klavier (BWV 843) 50f.
- *Wohltemperiertes Klavier*, 1. Teil.  
*Praeludium C*-Dur (BWV 846) 37; 76; 104; 106f.  
*Fuge cis*-Moll (BWV 849) 175f.  
*Praeludium D*-Dur (BWV 850) 110f.  
*Fuge D*-Dur (BWV 850) 65f.; 89; 111 ff.  
*Praeludium es*-Moll (BWV 853) 134ff.
- *Wohltemperiertes Klavier*, 2. Teil.  
*Fuge H*-Dur (BWV 892) 47ff.; 51, 48.
- *Toccatà e*-Moll (BWV 914) 47.
- *Zwölf kleine Praeludien*  
Nr. 1 *C*-Dur (BWV 924) 100f.  
Nr. 3 *c*-Moll (BWV 999) 100f.
- *Suiten* 47.
- *Suite für Violoncello (G*-Dur, BWV 1007) — *Praeludium* 47.
- *Suite für Violoncello (C*-Dur, BWV 1009) — *Praeludium* 47; *Sarabande* 95ff.
- *Suite für Violoncello (D*-Dur, BWV 1012) — *Courante* 51ff.
- Beethoven, Ludwig van, *Quintett Es*-Dur (op. 4) — *Trio II* 87; 89.
- *Klavier-Solosonaten* 25, 37; 142, 49; 147, 59.
- *Klaviersonate f*-Moll (op. 2<sup>1</sup>) 107f.
- *Klaviersonate c*-Moll (op. 10<sup>1</sup>) 104f.
- *Klaviersonate c*-Moll (op. 13) 107.
- *Klaviersonate E*-Dur (op. 14<sup>1</sup>) 89.
- *Klaviersonate G*-Dur (op. 14<sup>11</sup>) 104.
- *Klaviersonate cis*-Moll (op. 27<sup>11</sup>) 110.
- *Klaviersonate d*-Moll (op. 31<sup>11</sup>) 145.
- *Klaviersonate C*-Dur (op. 53; *Waldstein-Sonate*) 24; 110; 129f.; 140ff.
- *Klaviersonate f*-Moll (op. 57) 101 ff.; 172.
- *Klaviersonate Es*-Dur (op. 81 a) 63, 36; 104.
- *Klaviersonate e*-Moll (op. 90) 104.
- *Klaviersonate E*-Dur (op. 109) 108, 25; 145.
- *Klaviersonate As*-Dur (op. 110) 145.
- *Bagatelle B*-Dur (op. 119<sup>X1</sup>) 78ff.
- *Symphonie* Nr. 3 *Es*-Dur (op. 55) 101.

- *Symphonie* Nr. 5 c-Moll (op. 67) 76ff; 93; 101; 117; 119ff.; 124, 20; 135.
- Brahms, Johannes, *Variationen und Fuge B-Dur über ein Thema von G. F. Händel* (op. 24) 113; 113f., 42, 46.
- *Gesang der Parzen* (op. 89) 169ff.
- *Violin-Sonate d-Moll* (op. 108) 23.
- Bruckner, Anton, *Motette Christus factus est* (III; WAB 11) 37f.
- Chopin, Frédéric, *Nocturne Es-Dur* (op. 9<sup>11</sup>) 104.
- *Polonaise Des-Dur* (op. 26<sup>1</sup>) 106f.
- *Prélude a-Moll* (op. 28<sup>11</sup>) 110.
- *Polonaise A-Dur* (op. 40<sup>1</sup>) 104.
- Cornelius, Peter, *Der Barbier von Bagdad* 39.
- Gesualdo di Venosa, Carlo, *Madrigal Tu m'uccidi* 65.
- Händel, Georg Friedrich, *Aria* 113.
- Haydn, Joseph, *Klaviersonate C-Dur* (Hob XVI: 35) 104.
- *Klaviersonate Es-Dur* (Hob XVI: 52) 109.
- Monteverdi, Claudio, *Canti amorosi*, aus: 8. Madrigalbuch 154ff.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Klaviersonate a-Moll* (KV 310) 105f.
- *Klaviersonate A-Dur* (KV 331) 110.
- *Idomeneo* — *Schreckensszene* (KV 366) 158.
- *Klavierfantasie d-Moll* (KV 385<sup>6</sup>/397) 111, 35.
- *Streichquartett C-Dur* (KV 465; *Dissonanzenquartett*) — *Einleitung* 61, 24.
- *Rondo für Klavier a-Moll* (KV 511) 83.
- *Klaviersonate C-Dur* (KV 545) 99f.; 110; 130ff.
- *Symphonie g-Moll* (KV 550) 84ff.; 124ff.
- Schubert, Franz, *Wanderer-Phantasie* (op. 15; D 760) 128.
- *Moment musical* (op. 94, Nr. 1; D 780) 111, 35.
- *Quatre Impromptus G-Dur* (op. 90, Nr. 3; D 899) 99.
- *Der Doppelgänger* (D 957/13) 173ff.; 173ff., 35, 37—42, 44.
- Schütz, Heinrich, *Dafne* (verschollen) 154.
- Schumann, Robert, *Streichquartett A-Dur* (op. 41, Nr. 3) 38f.
- *Soldatenmarsch (Album für die Jugend)*, op. 68) 90ff.
- Strauss, Richard, *Don Quixote* (op. 35) 82, 88.
- Wolf, Hugo, *Ständchen* 172.



## PERSONENREGISTER

Zuerst erfolgt die Seitenangabe. Die mittels Komma getrennte(n) nachfolgende(n) Ziffer(n) weist (weisen) auf die betreffende(n) Anmerkung(en) hin. Das Zitatende wird durch ; oder . verdeutlicht.

- Abraham, Lars Ulrich 21f., 22, 29;  
40.  
Abraham, Lars Ulrich — Dahlhaus,  
Carl 51, 48; 62, 26.  
Adorno, Theodor W. 7, 4; 56.  
Albersheim, Gerhard 56; 93, 118.  
Analysis Symposium 12 (1968) 111,  
35; 13 (1969) 110f., 33, 35; 15  
(1971) 111, 35.  
Apfel, Ernst 8f., 6f.; 9.  
Bach, Carl Philipp Emanuel 125;  
150; 150, 4.  
Bach, Johann Sebastian 6; 8, 6; 9;  
19, 21; 33; 36f.; 37, 15; 40f.;  
46ff.; 51, 48; 58, 11; 63; 65; 69,  
49f.; 83; 150; 150f., 4f.; 154;  
157ff., 14f., 17; 161, 20f.; 164,  
22f.; 166ff., 25—30; 175.  
Bartók, Béla 180, 51.  
Beach, David W. 22, 30; 27, 44; 55,  
1; 57, 8; 110; 110, 33.  
Becking, Gustav 53f.; 54, 51.  
Beethoven, Ludwig van 61; 69, 51;  
73, 58; 89; 128; 140, 47; 143f.,  
51—53, 55—57; 145; 147f., 60—  
62.  
Bernhard, Christoph 30; 30, 49; 41—  
46; 41ff., 29—35; 81f.; 153f.;  
158; 160f.; 161, 20; 172; 172, 36.  
Besseler, Heinrich 58, 11; 158, 15.  
Boetticher, Wolfgang 73, 57.  
Borris, Siegfried 158, 15.  
Brahms, Johannes 6; 9; 63; 70; 70,  
53; 128; 142; 169; 173.  
Breig, Werner 158, 15.  
Bruckner, Anton 35; 63.  
Brusatti, Otto 172, 35.  
Cube, Felix Eberhard von 109ff.;  
109ff., 30—32, 35; 177; 177, 45.  
Czerny, Carl 72.  
Dahlhaus, Carl 8, 5; 13, 8f.; 18, 16f.;  
19ff.; 19ff., 21—23, 28, 30; 24ff.,  
32, 38, 42; 26; 51, 48; 63f.; 63ff.,  
36—44; 68; 69, 49—51; 73; 73,  
58f.; 93; 140; 140, 47; 142ff.;  
143f., 51—53, 55—57; 147; 147f.,  
60—62; 152; 152, 8; 154ff.; 155,  
12; 157, 13; 158ff., 15, 17, 19f.;  
164; 164, 22f.; 166ff.; 166ff., 25—  
30; 178, 46, 48.  
Danckert, Werner 53f.; 54, 51.  
De la Motte, Diether 12; 12, 3; 40;  
40, 27; 178; 178, 47.  
Distler, Hugo 11.  
Doflein, Erich 158, 15.  
Dower, Catherine 12, 4.  
Eggebrecht, Hans Heinrich 152, 7;  
157f., 14f.; 161.  
Eibner, Franz 165, 24.  
Eimert, Herbert 35, 10.  
Engel, Hans 41, 29.  
Erpf, Hermann 12; 40.  
Feder, Georg 117, 1; 119, 6.  
Federhofer-Königs, Renate 154, 11.  
Fellerer, Karl Gustav 142, 48.  
Fétis, François-Joseph 5; 19; 149.  
Fischer, Kurt von 34, 9; 35; 55.

- Flehsig, Hartmut 149, 1.  
 Forte, Allen 57f., 9f.; 68f.; 68, 48;  
 70, 52; 113ff.; 113, 42—44; 115,  
 51.  
 Franck, César 110, 34.  
 Füssl, Karl Heinz 124, 20.  
 Furtwängler, Wilhelm 70f.; 70, 53.  
 Fux, Johann Joseph 35; 35f., 11;  
 58f., 15; 59; 68, 46; 86.  
 Gallus, Jacobus 133; 133, 39.  
 Georgiades, Thrasybulos G. 151;  
 151, 6; 173.  
 Gerigk, Herbert 55, 3.  
 Goethe, Johann Wolfgang von 72;  
 169.  
 Grabner, Hermann 11f.  
 Gruber, Gernot 133, 38.  
 Haack, Helmut 151, 6.  
 Halm, August 14, 13; 31; 31, 50.  
 Handschin, Jacques 62; 62, 30.  
 Hauer, Joseph Matthias 117.  
 Hauptmann, Moritz 13.  
 Haydn, Joseph 61; 153.  
 Heimann, Walter 151, 6.  
 Henneberg, Gudrun 74, 60.  
 Hertz, Alfred 56.  
 Hindemith, Paul 6; 35; 35, 11; 158,  
 15; 180, 51.  
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus  
 117.  
 Imig, Renate 13, 7; 21, 26f.; 24, 32;  
 26; 26, 41.  
 Jeppesen, Knud 11; 11, 1.  
 Jonas, Oswald 5; 6, 3; 26f., 40, 43;  
 50f.; 51, 47f.; 56; 56, 5; 58; 58,  
 10, 14; 60ff., 21, 24, 28; 70; 74,  
 60; 105; 105f., 18f.; 110; 110f.,  
 33, 35; 130f.; 131, 35.  
 Kahlert, August 72f.; 73, 57.  
 Kalbeck, Max 70, 53.  
 Katz, Adele 103; 103, 11.  
 Keller, Wilhelm 58ff.; 58ff., 15f.,  
 19f., 23—25, 28, 32f., 35; 75.  
 Kerll, Johann Kaspar 160.  
 Kirchner, Gerhard 153, 10.  
 Kimberger, Johann Philipp 150ff.;  
 150f., 3—5.  
 Klassen, Johannes 133; 133, 40.  
 Klein, Rudolf 130ff.; 130, 34; 132,  
 36.  
 Kurth, Ernst 9; 11; 11, 1; 20f.; 21,  
 24; 23, 31; 31; 33ff.; 33f., 1—10;  
 36ff., 11, 13—15, 17—23, 25f.; 41,  
 28; 46ff., 36—44; 50ff., 46, 48—  
 50; 69; 83.  
 Landon, H. C. Robbins 124, 20.  
 LaRue, Jan 75.  
 Laufer, Edward 111, 35.  
 Leichtentritt, Hugo 56.  
 Louis, Rudolf — Thuille, Ludwig 14;  
 14, 12; 27ff.; 28f., 45—48; 31;  
 38f.; 60.  
 Maler, Wilhelm 11f.  
 Mann, Alfred 35, 11.  
 Marpurg, Friedrich Wilhelm 150;  
 150, 3.  
 Marx, Karl 118; 118, 4f.  
 Mersmann, Hans 117.  
 Meyer, Leonard B. 93; 93, 118; 95;  
 95, 126.  
 Mitchel, William John 12; 12, 4.  
 Monteverdi, Claudio 153f.; 157; 160.  
 Moser, Hans Joachim 12, 5.  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 61; 72;  
 105, 18; 117ff., 1, 4—6; 130, 34;  
 132f., 36, 38; 153.  
 Müller-Blattau, Joseph 30, 49; 41ff.,  
 29—35; 58, 11; 161, 20; 172, 36.  
 Narmour, Eugene 5, 1; 12, 6; 57, 7;  
 75ff.; 75ff., 67—73, 75—80, 82—  
 85, 87—90, 92f., 95—125, 127,  
 129f.; 100, 5; 114, 49; 126, 25.  
 Neumann, Friedrich 51, 48.  
 Niloff, A. (Pseudonym für Violin,  
 Moritz) 56; 56, 5.  
 Oberdörffer, Fritz 152, 7.  
 Oettingen, Arthur Joachim von 13.

- Orel, Alfred 160, 18.  
 Oster, Ernst 56; 103; 103, 11.
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 8,  
 6; 11; 83; 133; 133, 40.  
 Palotta, Matteo 154, 11.  
 Pattee, Howard H. 83, 92.  
 Pisk, Paul Amadeus 133; 133, 39.  
 Plum, Karl-Otto 115; 115, 52; 165,  
 24.  
 Poglietti, Alessandro 160.  
 Prinner, Johann Jacob 160; 160, 18.
- Rameau, Jean-Philippe 22; 22, 30;  
 27; 149f.; 150, 3f.  
 Reich, Willi 169, 31; 171, 32.  
 Réti, Rudolph 118ff.; 118ff., 2f., 9f.,  
 12, 16, 18f., 21f., 25—28, 30—32.  
 Riemann, Hugo 5f.; 6, 2; 8f.; 11ff.;  
 11f., 1f.; 13ff., 7, 10; 16, 14f.;  
 18f., 18—20, 22; 21, 26; 23, 31;  
 24ff.; 24f., 32—37; 26, 41; 31; 33;  
 35f.; 56; 70; 82; 110, 34; 134;  
 134, 41; 138ff.; 142; 142, 49; 147,  
 59; 149; 151.  
 Riezler, Walter 72; 72, 55.  
 Rothgeb, John 58; 111, 35; 114f.; 115,  
 50.
- Salzer, Felix 56; 79; 79, 81; 81; 81,  
 86; 83; 83, 91; 87ff.; 87, 98f.;  
 102ff.; 103, 10f.; 104ff., 15—19;  
 107ff., 21—23, 25, 27, 29, 33, 35;  
 112; 179f.; 179f., 50f.
- Samber, Johann Baptist 160.  
 Scacchi, Marco 41, 29.  
 Schachter, Carl 74; 74, 61f., 64; 111,  
 35.  
 Schenker, Heinrich 6; 6f., 3; 8f.; 8,  
 5; 12; 24ff.; 25ff., 37, 39f., 43; 29;  
 36; 36f., 12, 16; 39, 24; 48f.; 48,  
 45; 51, 47f.; 55ff.; 55ff., 1—3, 5,  
 7, 9—25, 27—33, 35f.; 66, 45;  
 68ff., 46—48, 52f.; 72, 54, 56;  
 74ff., 60, 63, 67—80, 82—85, 87—  
 90, 92—125, 127—130; 99ff.;  
 99ff., 1—9; 103ff., 12—28; 110ff.,  
 31—49; 115, 51f.; 119; 119f., 6, 8,  
 11; 121ff.; 121ff., 13—15, 17;  
 124f., 20f., 23—25; 128, 29;  
 130ff.; 131f., 35, 37; 134ff., 41—  
 44; 140, 45f.; 144, 54; 149; 152;  
 163; 167; 171; 172, 33f.; 175; 175,  
 43; 177; 178f., 47, 49; 179f.
- Schönberg, Arnold 6; 7, 4; 21; 21,  
 25; 55f.; 56, 4—6; 58f., 15; 61;  
 62, 30; 117; 142; 142, 48—50;  
 149; 169.  
 Schubert, Franz 172; 172ff., 35, 37—  
 42, 44.  
 Schütz, Heinrich 30, 49; 41ff., 29—  
 35; 153; 153, 10; 161, 20; 172, 36.  
 Schuh, Willi 35.  
 Schumann, Robert 72; 128.  
 Schwarz, Viktor 34, 9.  
 Sechter, Simon 18; 58f., 15; 149.  
 Seidel, Elmar 11ff., 1f., 9; 15; 16,  
 14f.; 18; 18f., 18—20; 24; 24f.,  
 33—37.  
 Shirlaw, Matthew 22, 30.  
 Simms, Bryan R. 56, 5.  
 Simrock, Fritz 70, 53.  
 Slatin, Sonja 58, 10—12.  
 Stöhr, Richard 12.  
 Strauss, Richard 82, 88.  
 Strawinsky, Igor 180, 51.  
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 56,  
 4, 6.
- Tartini, Giuseppe 13.  
 Thomas, Werner 173ff.; 173ff., 37—  
 42, 44.  
 Thuille s. Louis  
 Tittel, Ernst 58f., 15; 63, 34.  
 Tobel, Rudolf von 35.
- Violin, Moritz (Pseudonym A. Niloff)  
 5; 56.  
 Vogel, Martin 11, 1; 16, 14; 18f.,  
 18—20; 24f., 33—37; 58f., 15f.;  
 60ff., 19f., 23—25, 28, 32—35.  
 Vogler, Georg Joseph 12.
- Walter, Bruno 70; 70, 53.  
 Weber, Gottfried 12.

- Webern, Anton (von) 169; 169, 31; 171, 32; 173.      Wiora, Walter 149, 2.  
Wegener, Bernd 110, 34.      Wörner, Karl H. 119; 119, 7.  
Weisse, Hans 56.      Zarlino, Gioseffo 13.  
Wellek, Albert 74; 74, 65.      Ziehn, Bernhard 12; 12, 5.  
      Zillig, Winfried 158, 16.