1 P 20260 F
ISSN 0027 4518

4Musica

Juli
August
1995

Günter Bialas †
Bernd Alois Zimmermann
George Gershwin
Zur harmonischen Analyse

Bärenreiter

Musica

Zweimonatsschrift
49. Jahrgang 1995

Heft 4
Juli/August

Herausgegeben von
Barbara Barthelmes, Hans-Klaus Jungheinrich, Clemens Kühn, Rainer Lorenz, Hartmut Lück, Diether de la Motte und Leonhard Scheuch

Schriftleitung Clemens Kühn

In diesem Heft:

Siegfried Mauser: Konsequenz und Integration. Zum Tode von Günter Bialas 222
Tiny Wirtz: Erinnerungen an Bernd Alois Zimmermann 224
Jörn Peter Hiekel: Bernd Alois Zimmermanns „Surrealismus" 227
Richard Beyer: George Gershwins „Variations on 'I got Rhythm'" 233
Claus-Steffen Mahnkopf: Zur harmonischen Analyse 239

Berichte
Künstlers Erdenwallen: endlos. Zur Situation der Rheinoper (Ulrich Schreiber) 245
Vorführung von Verstörungen. Zwei Facetten musikalischen Unterhaltungstheaters: „Tommy" von Pete Townshend und „Medea" von Mikis Theodorakis (Hans-Klaus Jungheinrich) 248
Semi-Opera und Semi-Mozart. „The Indian Queen" von Purcell und Salieris „Falstaff" in Schwetzingen (Heinz-Harald Löhlein) 250
Viva la Musical! (Hans-Klaus Jungheinrich) 251
Wachsender Umgang mit Schwierigem. Rezeptions-Schlaglichter auf Schönbergs „Moses und Aron" (Vera Lumpe) 253
Himmelsvisionen. Olivier Messiaens „Chant des Déportés" in Paris und Köln wiederentdeckt (Heinz-Harald Löhlein) 255
Nachrichten aus Dessau. 200 Jahre Theater, ein Bel-canto-Zyklus und eine faszinierende „Così fan tutte" (Andreas Hauff) 255
Zufallsenthoben das Wunder. Barraqué, Kyburz & Co. bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik (Heinz-Harald Löhlein) 258
Die Befreiung vom Instrument. „Musik und Technik" oder Das Ungenügen an der Elektronik (Bernhard Uske) 260
Ein Komponist verschwindet. Hans Joachim Hespos sorgt in Karlsruhe neuerlich für Überraschungen (Vera Lumpe) 262
Wider die Kolonialisierung der Köpfe. Eindrücke vom Popmusikfest „Printemps de Bourges" (Thomas Rothschild) 263
Schubert's Piano Music. Symposion und Festival in Washington D. C. (Walburga Litschauer) 266
Sängerpersönlichkeit im Visier. 7. Jahreskongreß der Gesangspädagogen in Hannover (Ludolf Baucke) 267
Lebendiges Musizieren (Uwe Sandvoß) 268

ZOOM
Bernhard Falk: Von der Schule in die Schule 269

Bücher
Andreas Eichhorn: Beethovens Neunte Sinfonie (Peter Gülke) 272
Ekkehard Kreft: Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 1. Teil (Clemens Kühn) 273
Udo Zilkens: Gehörbildung (Hartmut Fladt) 274
Naoyuki und Ruth Taneda: Erziehung zum absoluten Gehör (Hartmut Fladt) 276
Walther Dürr: Sprache und Musik (Linda M. Koldau) 276
Marc Mühlbach: Russische Musikgeschichte im Überblick (Detlef Gojowy) 278
Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag (Beate Hiltner) 279
Uwe Schweikert (Hrsg.): „Orgelbauer bin ich auch". Hans Henny Jahnn und die Musik (Reiner Niehoff) 279

Notenregal
C. P. E. Bach: „Sechs Preußische und sechs Württembergische Sonaten" (Peter Wittrich) 283

Noten
Günter Bialas: Drei Stücke für Violine solo; Matthias Pintscher: Nacht, Mondschein; Jörg Herchet: Komposition 1 für Klavier (Diether de la Motte) 286
Samuel Scheidt: Tabulatura nova, Teil 1; Johann Ludwig Krebs: Vier Piecen für Klavier; Claviermusik um J. S. Bach für ein Tasteninstrument; Uli Molsen: Barockes Klavierspiel (Kurt Bauer) 287

Musikrätsel: Von wem?
Der 41ste Takt (Harald Feller) 288
Lösung aus Heft 3/1995 (Rudi Spring) 288
André oder Haydn? (Hans-Bruno Ernst) 288
Kurzantwort (Martin Haag) 289

Tonträger
Robert Schumann: Werke; „Marc-André Hamelin live at Wigmore Hall; Johanna Senfter: Werke; Federico Mompou: Música callada; „Soviet Avantgarde", „The Bad Boys"; Frederic Rzewski: The People United Will Never Be Defeated!; Morton Feldman: Triadic Memories; Bernd Alois Zimmermann: Das Gesamtwerk für Klavier (Hartmut Lück) 290
Richard Strauss: Salome (Andreas K. W. Meyer) 292
„Love's Illusion" (Éva Pintér) 293
„Codex Speciálník" (Éva Pintér) 293
Hans Werner Henze: Requiem (Hans-Klaus Jungheinrich) 293
Paul Hindemith:Chorwerke (Ludolf Baucke) 294
Erkki-Sven Tüür: „Oratorio ante finem saeculi"; Estonian Chamber Musik; Estonian Piano Music; Estnische Orgelmusik (Hartmut Lück) 295
Ethel Smyth: The Wreckers (Andreas K. W. Meyer) 296

Nachrichten 297
Impressum 298

Claus-Steffen Mahnkopf: Zur harmonischen Analyse

Der Autor ist Komponist und Musikwissenschaftler (Promotion 1993) sowie gegenwärtig als Dozent für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und an Universität Freiburg tätig. Dem vorliegenden Text liegt ein Vortrag zugrunde, der 1993 an der Musikhochschule Köln gehalten wurde.

Für Wolfgang Motz

Solange sich Musikwissenschaft als Geschichtsschreibung versteht - also deskriptiv und nicht etwa theoriegeleitet wie bei Wissenschaften sonst üblich -, obliegt es der Musiktheorie, das analytische Instrumentarium zur Erfassung der musikalischen „Wirklichkeit" an konkreten Werken und deren „Innenleben" bereitzustellen. Musiktheorie sei hierbei jedoch nicht als eine Teildisziplin der Musikwissenschaft, sondern als Tätigkeitsbereich von Tonsatzlehrern und Dozenten für Musiktheorie an Musikhochschulen begriffen, der im wesentlichen die Praxis von aktivem Tonsatz wie Kontrapunkt und die erkenntnisorientierte Analyse auf der Grundlage theoretischer Einsichten umfaßt. Die Werke der tonalen Ära - und darin die Analyse der harmonischen Phänomene, Vorgänge und Zusammenhänge - spielen dabei eine zentrale Rolle. Bei der letzteren wird neben der Stufentheorie mit der Funktionstheorie über ein differenziertes und funktionstüchtiges Instrumentarium verfügt, dessen Leistung vordringlich in der Transformation musikalischer Gegebenheiten in die harmonische Kurzschrift liegt. Wilhelm Maler hat in den 30er Jahren im Anschluß an Hugo Riemann und Hermann Grabner diese Kurzschrift - ein Feld von Funktionszeichen - in ein System gebracht[1], das seither unter den Vertretern des Faches Musiktheorie in der Regel verbreitet ist, ohne daß an dessen Gestalt verändernd gearbeitet wurde. Trotz der allerorten verbreiteten Einsichten in die Unzulänglichkeiten - von ideologischen Kämpfen sei einmal abgesehen - ist ein grundlegender „Diskurs" über analytische Methoden und ihre Objektivierbarkeit weit entfernt. Die folgenden Überlegungen beabsichtigen praxisnahe Vorschläge, die das bereits bestehende System der harmonischen Kurzschrift als ausgeführte Funktionstheorie verfeinern und ergänzen, um sie den komplexen Gegebenheiten der Musik selber anzupassen. Dabei scheinen zwei Bereiche dringlich.

I Zeichen für Einzelphänomene

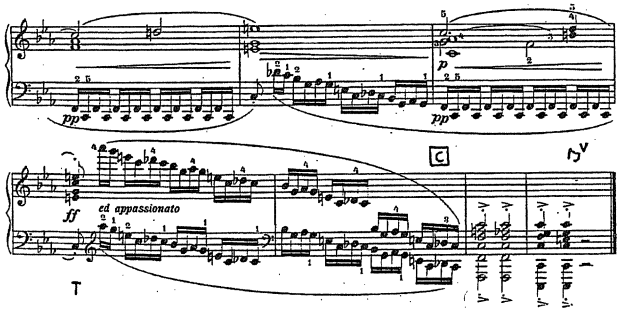
1. Verminderter Septakkord

Diether de la Motte hat in seiner Harmonielehre vorgeschlagen, das Zeichen für den verminderten Septakkord - D^v - zu ersetzen durch ${}^sD^v$.[2] Dabei bedient er sich der folgenden Argumentation: die Töne des verminderten Septakkords (in c-moll: h, d, f, as) gehörten sowohl dem dominantischen als auch dem subdominantischen Bezirk an. Während das erstere klar sein dürfte, bestehe der subdominantische Anteil in den Tönen f - IV. Stufe -, as - Mollsubdominantterz - und d - als sixte ajoutée. Daher sei es ratsam, diese doppelte Abkunft durch das Zeichen selber sichtbar zu machen.

Doch was de la Motte im Ansatz richtig benennt, ist nicht zu Ende gedacht und führt überdies in der Konsequenz sogar zu einem Fehler. Denn im herkömmlichen Zeichen selber steht das kleine v für den Akkordaufbau - verminderter Septakkord als Schichtung dreier kleiner Terzen - und das D für die Funktion, die sich aber gerade nicht aus dem Aufbau der Töne ergibt, sondern aus dem Kontext, in dem ein Akkord steht. Das Zeichen ${}^sD^v$ suggeriert somit fälschlich, daß der Akkord in je beliebigem Kontext sowohl dominantisch als auch subdominantisch ist. Wenn man aber schon zwischen Dominantischem und Subdominantischem unterscheidet, dann müßte man dies auch durch den die Funktion benennenden Buchstaben ausdrücken. Je nach Kontext kann nämlich der verminderte Septakkord, für die allermeisten schlechthin dominantisch, auch subdominantisch bzw. tonikal sein. Der Hauptteil von Chopins *Revolutionsetüde* (c-moll) endet zum Beispiel mit einer Kadenz, deren Penulti-

maakkord ein verminderter Septakkord ist, der aber mit einer plagalen Baßklausel verbunden ist (Notenbeispiel 1). Der Ton f in der Unterstimme ist daher nicht Septime von G-Dur mit der Notwendigkeit, stufenweise aufgelöst zu werden, sondern Grundton, IV. Stufe; und der einzige zunächst nicht subdominantische Ton, h, entpuppt sich als enharmonisch zum Leitton verwechselte tiefalterierte Quinte. Analog zum Zeichen D^v müßte man das Zeichen s^v verwenden: kleines *s* für die Mollsubdominante, *v* für den intervallischen Aufbau des Akkords.

Notenbeispiel 1

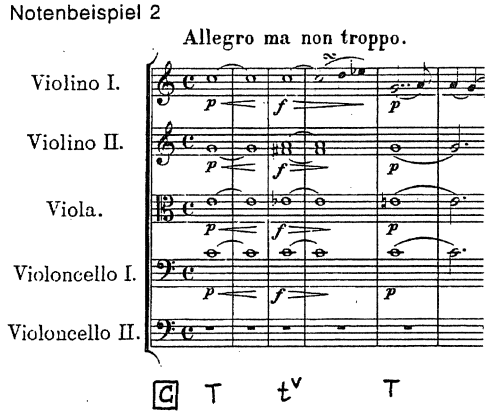


Zu Beginn des Schubertschen Streichquintetts (C-dur) [Notenbeispiel 2, unten] wechselt der Akkord c, es, fis, a mit der Tonika. Dieser Akkord kann nicht dominantisch - es fehlt der Leitton -, aber auch nicht subdominantisch sein, da die IV. Stufe erhöht ist. Er kann daher nur tonikal sein. Er ist, um mit Ernst Kurth zu sprechen, als Tonika die Nebentoneinstellung ihrer selbst. Die Töne fis und a ersetzen die Quinte, es (= dis) die Durterz. In diesem Falle benötigte man das Zeichen t^v. Eine ähnliche Stelle sind die Bacchanalmotive der Wagnerschen Tannhäuserouvertüre dar, deren Harmonik zwischen *T* und t^v wechselt.

2. Neapolitaner

Das Zeichen s^N bezeichnet den neapolitanischen Sextakkord exakt: *s* für die Funktion

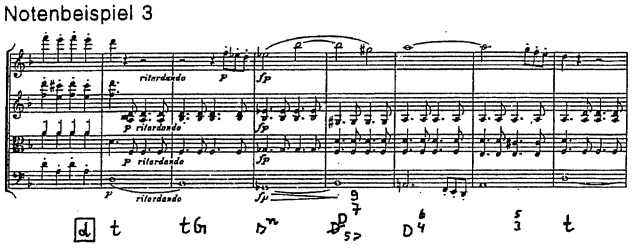
Notenbeispiel 2



(Mollsubdominante, IV. Stufe im Baß) und *N* für das neapolitanische Element, das den Akkord, trotz des Geschlechts Moll, zu einem in Dur macht. Daher ist es sinnvoll, den verselbständigten Neapolitaner - den Durdreiklang der tiefalterierten II. Stufe in Grundstellung - mit dem Zeichen *N* auszudrücken. Die harmonische Kurzschrift unterscheidet gemäß den beiden Tongeschlechtern Dur und Moll zwischen großen und kleinen Buchstaben bei den Funktionen. Die Variante, also den Wechsel des Geschlechts, nun auch auf den Neapolitaner anzuwenden, führt zum „Mollneapolitaner", den Schubert bereits an mindestens drei Stellen kennt: als Ersetzung des neapolitanischen Sextakkords (seinerseits in Dur) innerhalb einer Kadenz durch seine Variante. So am Schluß des ersten Satzes aus dem Streichquartett *Der Tod und das Mädchen*: über die VI. Stufe wird der es-moll-Sextakkord erreicht, der mittels eines übermäßigen Quintsextakkords der Doppeldominante wieder zurückführt [Notenbeispiel 3, unten). Analog zu s^N müßte man s^n notieren. Eingewandt werden könnte, daß dieser es-moll-Akkord funktionsanalytisch durch ein Gegenklangzeichen präzise erfaßt werden könne, man hätte dann sg_3 - also den vermollten Gegenklang der Mollsubdominante mit der Terz im Baß. Nun gibt es allerdings in der Funktionstheorie häufig mehrere Möglichkeiten, ein Phänomen zu bezeichnen, das bekannteste ist sicher die VI. Stufe in Moll, die bald *tG* (Tonikagegenklang), bald *sP* (Subdominantparallele) ist. Eine wirklich erklärungsintensive Anwendung der Funktionstheorie beginnt aber doch erst da, wo man aus mehreren Möglichkeiten die dem konkreten Phänomen im zu analysierenden Kontext angemessenste wählt. Bestimmt man nun den Mollneapolitaner jedoch primär als Gegenklang - man tut dies interessanterweise nicht in Dur -, dann unterschlüge man aber gerade sein neapolitanisches Element, nämlich die phrygische Kleinsekundbeziehung zwischen Tonika und der tiefalterierten zweiten Stufe.

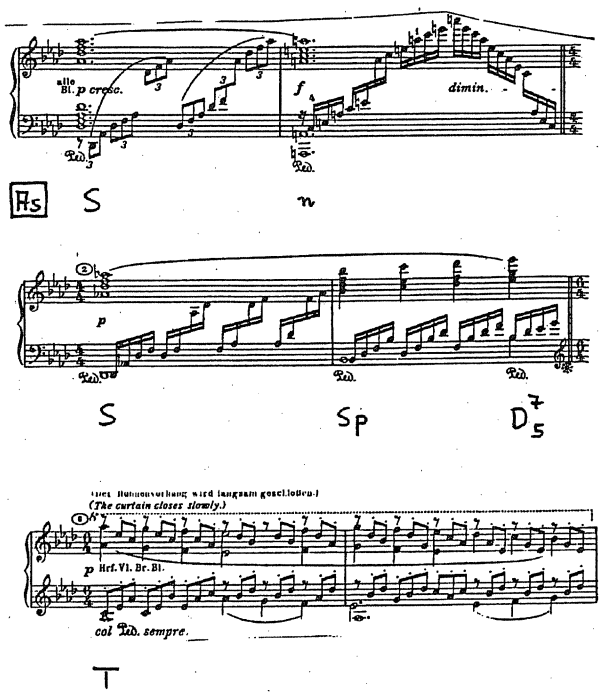
Kann die Tonalität insgesamt als ein musiktheoretisch wie wahrscheinlich auch historisch

Notenbeispiel 3



geschlossenes System betrachtet werden, das seine immanente Kombinatorik auszureizen versucht[3], dann liegt der Vorschlag eines verselbständigten Mollneapolitaners, den man mit *n* bezeichnen müßte, nahe. Bei der Regieanweisung *Lichtstrahl: hellstes Erglühen des Grales* bricht im Schluß von Wagners Parsifal (As-Dur), der übrigens systematisch alle Möglichkeiten des subdominantischen Bezirks ausschöpft, das Orchester in einem a-moll-Akkord in Grundstellung aus [Notenbeispiel 4, unten], mediantisch vermittelt über die Subdominante Des-Dur. Natürlich ist dieses a-moll ein enharmonisch verwechseltes heses-moll, was nichts anderes alsein verselbständigter Mollneapolitaner ist (*n*).

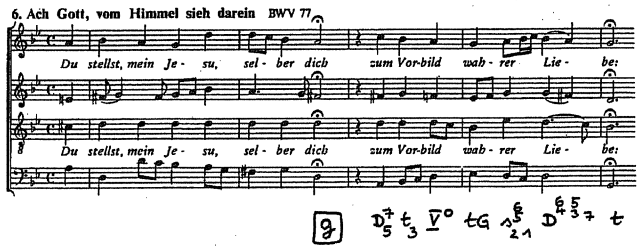
Notenbeispiel 4



3. Integration der Stufentheorie

Die Stufenzeichen in die Funktionsschrift zu integrieren, ist musikalisch sinnvoll, wenn der Eigenwert der Stufe Vorrang hat vor ihrer Funktion. Vorzügliches Beispiel ist die Quintfallsequenz, bei der der Durchgang durch die quintentfernten Stufen wichtiger ist als deren dominantisches Wesen, das den fallenden Quinten und den meist beteiligten Septimen entstammt. Ein anderes ist der Trugschluß, die Substitution der erwarteten Tonika durch die VI. Stufe nach der Dominante. Der Baßschritt V - VI ist das Entscheidende, weniger ob diese VI. Stufe je nach Tongeschlecht bald Gegenklang, bald Parallele ist. Die III. Stufe in Dur, die heikelste wohl, kann seltenst als Dominantparallele aufgefaßt werden, da die Dominante ja strengen Sinnes nicht vertreten werden kann. Bei der mixolydisch VII. Stufe (also b statt h in c-moll) ist eine funktionstheoretische Bestimmung ebenfalls fragwürdig, da sowohl die doppelte Subdominante - als Phänomen sehr selten - als auch die Parallele der sogenannten Molldominante nicht plausibel sind. Die Molldominante ist ohnehin eine contradictio in adjecto, da eine Dominante mit erniedrigtem Leitton, d.h. ohne ihn, wenn überhaupt, dann wohl nur in einer impressionistischen Harmonik sinnvoll angewandt werden kann. Tritt sie dennoch auf, wie in dem Ausschnitt aus einem Bachchoral *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein* aus der Kantate *Du sollst Gotte, deinen Herren, lieben* [Notenbeispiel 5, unten], dann als eigenständige Stufe innerhalb des äolischen Moll. Überdies sei der leitereigene Septakkord der II. Stufe in Moll, als Form ein halbverminderter Septakkord, erwähnt, den als Mollsubdominantparallele mit tief alterierter Quinte zu bezeichnen ein unhistorischer Gewaltstreich wäre, da die Alterationsharmonik viel später und mit anderer Bedeutung einsetzt als jener in Moll so wichtige Bestandteil der Kadenz.

Notenbeispiel 5



Eine differenzierte Kurzschrift einer solcherart integrierten Stufenbezeichnung müßte nicht nur zwischen Dur und Moll (mit einem hochgestellten Kreuz bzw. Kreis) unterscheiden, sondern etwas über die modalen Modifikationen der Skala aussagen können. Nicht nur die Unterscheidung von äolischem, harmonischem und melodischem Moll ist dabei wichtig, sondern ebenso dorische, mixolydische und phrygische Veränderungen müßten erfaßt werden können. Erst dann kann man ersehen, ob der leitereigene Septakkord der III. Stufe in Moll eine reine oder eine übermäßige Quinte enthält. Zusätzlich müßte angezeigt sein, welcher Skala genau die Stufe selber, und eben nicht nur ihr Intervallaufbau darüber, angehört, denn es ist ein eminenter Unterschied, ob die VI. Stufe in Moll der melodischen oder äolischen Skala angehört - je nachdem ist der leitereige-

ne Septakkord halbvermindert oder der sogenannte große in Dur.

4. Harmonische Ambiguität

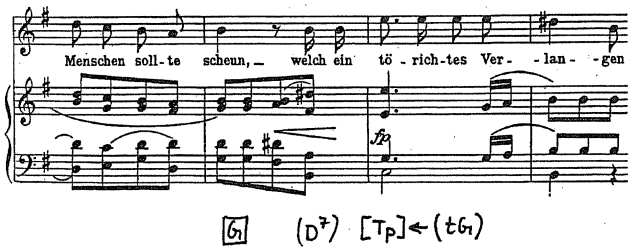
Die zeichenhafte Eindeutigkeit der Funktionsmarken kann vor allem in der fortschreitenden harmonischen Welt des 19. Jahrhunderts im Widerspruch zur kompositorisch bewußt intendierten Ambiguität von Akkorden und kadenziellen Zusammenhängen stehen. Solche Zweideutigkeit kündigt sich etwa im Sextvorhalt an, der einen Akkord zum Zwitter etwa zwischen Durakkord mit Vorhalt und Mollsextakkord macht (besonders prekär, wenn der Durakkord dominantisch eingeführt ist), und terminiert etwa in der „subversiven" Harmonik Mahlers, der impressionistischen, die den Eigenwert der Klänge vor ihrem Funktionskontext betont, und der Wagnerschen, die Mehrdeutigkeit als Mittel der Steigerung der Komplexität einsetzt. In der berühmten Passage *O, sink hernieder, Nacht der Liebe* aus dem zweiten Tristanakt, in vielem der Geburtsstunde des Impressionismus, gibt es tonikale Akkorde, die subdominantisch klingen, und subdominantische, die dominantisch wirken. Wagner neutralisiert gleichsam kadenzielle Vorgänge zugunsten der klanglich-expressiven Aura - Ernst Kurth spräche von absoluten Klangwirkungen. Technisch ausgedrückt, werden die Funktionen durch Baßschritte zwar definiert, aber durch die jeweils ausgetauschten charakterisierenden Dissonanzen klanglich entfunktionalisiert: Die Subdominante erhält Septen und Nonen und wird somit dominantisiert, die Tonika die sixte ajoutée und somit subdominantisiert. Wagner trennt das Phänomen und sein Wesen, die beide auseinandertreten und sich neu mischen. Für diese Vorgänge sowie die nun angeführten müßten allererst Zeichen und Zeichensysteme entwickelt werden.

II Akkordzusammenhänge

Die harmonischen Kurzschriften, die wir zur Vefügung haben, benennen die harmonische Bedeutung - Funktion im weitesten Sinne - eines Akkords innerhalb eines Kontextes, der über die verschiedenen zeitlichen Ebenen der Form, der Syntax, der Metrik und des Rhythmus komplex verschachtelt ist. Die Analyse einzelner Akkorde ist legitim und soll in keiner Weise in Frage gestellt werden, stellt sie doch gerade in komplizierter Harmonik, etwa des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ein unentbehrliches Hilfsmittel dar, einen Überblick zu gewinnen. Darüber hinaus seien einige Fälle für die Notwendigkeit eines Zeichensystems diskutiert, mit dem Akkordzusammenhänge, also die Folge zweier oder mehrerer Akkorde zu einem Komplex, erfaßt werden können.

Die zweite Strophe des Schubertlieds *Der Wegweiser* (aus der *Winterreise*) steht in der Varianttonart G-Dur, und bei den Worten *welch ein törichtes Verlangen* steht eine zwischendominantische Wendung zur Parallele e-moll, die aber trugschlüssig umgangen wird [Notenbeispiel 6, unten]. Während das Phänomen - Trugschluß nach einer Zwischendominante - klar ist, ist seine funktionstheoretische Fixierung umständlich: eine Zwischendominante zu einer nicht erscheinenden Tonikaparallele (sie steht in eckigen Klammern), statt dessen der Molltonikadurgegenklang, aber nicht der Tonika, sondern eben dieser gar nicht vorhandenen Parallele. Die Umschrift *(D) [Tp] ← (tG)* verwirrt mehr, als daß sie hülfe. Statt dessen wäre es besser, man verfügte über ein Zeichen für die Akkordverbindung selber (in diesem Falle: Trugschluß). Ansatzweise besitzt mit der runden Klammer, die bestimmte Akkorde nur auf einen bestimmten Bezugsakkord konzentriert, auch die Funktionstheorie ein Sensorium für harmonische Wendungen. Doch eine ausgeführte Umschrift wie immer konventioneller bzw. komplizierterer harmonischer Wendungen wäre dringend nötig.

Notenbeispiel 6

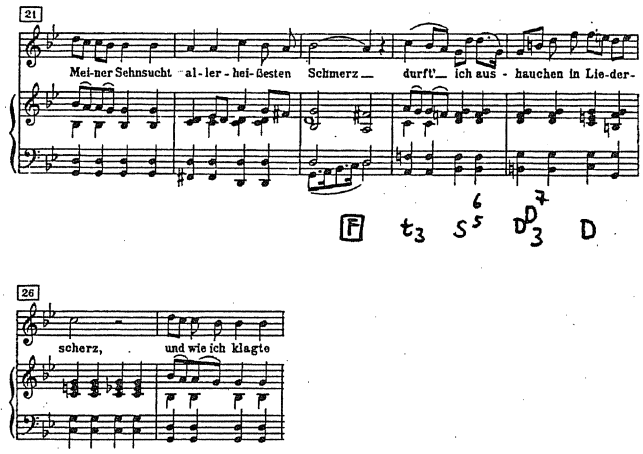


1. Kadenzielle Verhältnisse

Das Notenbeispiel 7 zeigt die zweite Hälfte des Vordersatzes jener Periode, als welche Schubert die zweite Strophe seines Liedes *Pause* aus der *Schönen Müllerin* komponierte. Die Tonart F-Dur erkennt man weniger an ihrer kadenziellen Bekräftigung oder durch ihre modulatorische Erreichung - vielmehr liegt eine Rückung von g-moll nach F-Dur vor -, sondern an einem harmonischen Topos, der über dem chromatischen Baß von der III. zur V. Stufe aufwärts die Akkordfolge Tonikasextakkord

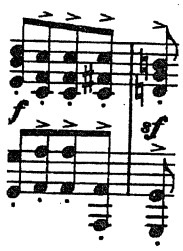
(gleichsam als Zwischendominante zur Subdominante), Subdominante mit sixte ajoutée, Doppeldominante mit Terz im Baß und Dominante in Grundstellung enthält. Für diese sehr häufige harmonische Folge ($T_3\ S^6_5\ \flat D^7_3\ D$) - und ähnlich gearteten - wäre ein zusammenfassendes Zeichen zu wünschen, mit dem dann übrigens der harmonische Bezug zur Tonika klar zu Tage träte.

Notenbeispiel 7



2. Halbschluß

Neben dem Ganzschluß bedarf vor allem der Halbschluß eines Zeichens. Beim phrygischen Halbschluß - einem Sonderfall des letzteren - hätte dies einen eminenten Vorteil. Häufig nämlich ist der Schritt VI. Stufe in Moll zur V. im Baß, d.h. die phrygische Klausel selber das analytisch Relevante, unabhängig davon, ob sich darüber, wie das Notenbeispiel 8 aus der Einleitung der letzten Klaviersonate Beethovens zeigt, durch einen chromatischen Schritt in der Oberstimme die Funktion des Akkords vor der erreichten Dominante ändert. Die Wendung, die Beethoven dem phrygischen Halbschluß gibt, ist konventionell und tausendfach zu beobachten: Die Mollsubdominante weicht durch die Hochalteration der melodischen IV. Stufe (f zu fis) einem übermäßigen Sextakkord, der doppeldominantisch ist. Strengen Sinnes kann man nicht mehr von einem phrygischen Halbschluß sprechen, sondern höchstens von einer phrygischen Wendung, die aber dennoch halbschlüssig ist. Diese terminologische Haarspalterei aber beweist, wie wünschenswert ein Zeichen wäre, das sich auf die Erfassung des Halbschlusses und der phrygischen Klausel beschränkt und das Oberstimmengeschehen - bald subdominantisch mit f, bald doppeldominantisch mit fis - gleichsam als Sonderfälle unberücksichtigt ließe.



3. Trugschluß

Der Trugschluß wäre eher stufentheoretisch zu erfassen: als eine Verbindung zweier Akkorde, wobei der erste eine Dominante ist (auch eine Zwischendominante ist möglich) und der zweite eine Stufe höher liegt, wobei der Unterschied, ob dieser Schritt eine kleine oder eine große Sekunde beträgt (sowohl in Dur als auch in Moll ist ja beides denkbar), erst danach relevant wird. Hätte man ein Zeichen für die Verbindung dieser beiden Akkorde, dann könnte man das Phänomen - Trugschluß als solchen - genau kennzeichnen. Dies besäße einen hohen Erklärungswert, da ein Zeichen als Ergebnis einer Abstraktion mehr Legitimität zu besitzen scheint als die umständliche Ableitung mittels mehrerer Erklärungen.

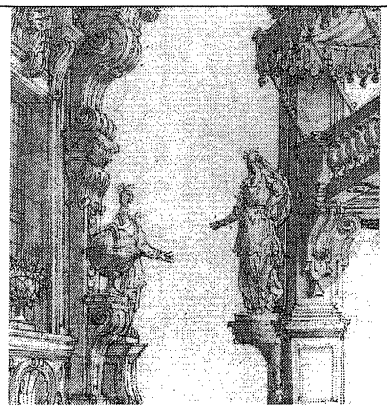
4. Mediantik

Wäre erst einmal ein Notationssystem für übergeordnete Akkordfolgen entwickelt, dann könnte man auch ein Problem lösen, das nämlich in stark mediantisch strukturierter Musik auftritt. In der fünften Symphonie von Bruckner etwa herrschen über weite Strecken trigonische Tonartenbeziehungen, also direkte Verbindungen im Abstand großer Terzen. Diese „Terzenharmonik" ist aber wesentlicher als die umständlichen und jeweils von Akkord zu Akkord neu zu definierenden mediantischen Beziehungen von Gegenklängen, davon abgesehen, daß man überdies der enharmonischen Paradoxie entgehen könnte, daß drei große Terzen keine Oktave, sondern eine übermäßige Septime bilden.

Eine komplette Ergänzung und Verfeinerung der harmonischen Kurzschrift - zumal im Bereich von Zusammenhängen und Akkordfolgen - liefe überdies auf eine theoretische Klärung der Begriffe hinaus, mit der harmonische Phänomene und Vorgänge erfaßt werden. Daß dabei rhythmisch-metrische, syntaktische und formale Aspekte ineinandergreifen, zeigt das Beispiel der Verbindung *D* - VI. Stufe, die bald ein Trugschluß, bald „bloß" eine trugschlüssige Wendung ist. Doch auch diesseits einer umfassenden Theorie der harmonischen To-

nalität, die noch nicht vorliegt, läge der ungemeine Nutzen einer Erweiterung des Instrumentariums für die harmonische Analyse nahe. Denn wie sonst sollen so höchst beziehungsreiche und bewußt vieldeutige harmonische Strukturen wie im Seitenthema von Schönbergs *Erster Kammersymphonie*, der Amfortasklage aus Wagners *Parsifal* oder gar im Thema des Adagios von Bruckners *Neunter Symphonie* beschrieben und erklärt werden, um deren ganzer Komplexität Herr werden zu können?

[1] W. Maler, *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, Band 1, München [14]1987, S. 92f.
[2] D. de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 92f.
[3] Maler (a. a. O., S. 92) kennt überdies das Zeichen *Np* (Parallele des verselbständigten Neapolitaners, in C-Dur also b-moll); bei Maler, der ab und an *N* bzw. s^N durch *Np* ersetzt, ist dieses Zeichen in Absetzung von s^s (doppelter Mollsubdominante) tatsächlich sinnvoll.



Wochen der Alten Musik
30.1.-1.3.1996

OPERN

Florian Leopold Gaßmann
L'opera seria
Martinoty/Schavernoch/Ogier
Concerto Köln - René Jacobs
30.1., 1./3./7./10.2.

Pietro Francesco Cavalli
La Calisto
Wernicke
Concerto vocale - René Jacobs
11./13./15./17./18.2.

Christoph Willibald Gluck
Alceste
Freyer/Amos
Freiburger Barockorchester - Thomas Hengelbrock
21./24./27.2.

Carl Heinrich Graun
Cleopatra e Cesare
Berndt/Uhrmacher
Concerto Köln - Alessandro DeMarchi

KONZERTE

Georg Friedrich Händel
Giulio Cesare in Egitto
Concerto Köln - René Jacobs
12.2.

Cherubini: *Requiem c-moll*
Beethoven: *3. Sinfonie*
Freiburger Barockorchester - Thomas Hengelbrock
26.2.

staatsoper
Unter den Linden

Information und Buchung:
Staatsoper Unter den Linden
Besucherservice
Postfach 354 · D-10109 Berlin
Telefon: (030) 20 354-555
Fax: (030) 20 354-483