

**Musiktheoretische
Beschreibung des
musikalischen Satzes
in seinen
elementaren Teilen.
Informationstragende
Elemente der
musikalischen
Satzstrukturen.
Gesetze der
Klangabfolge**

Hauptseminar: Musikpsychologie und musikalische Logik
Thema des Referates: Musiktheoretische Beschreibung des musikalischen Satzes
in seinen elementaren Teilen - Informationstragende
Elemente der musikalischen Satzstrukturen - Gesetze der
Klangabfolge

Dozent: Prof.Dr.Jobst FRICKE
Referent: Damien SAGRILLO, 67, rue des Prés, L-3336 HELLANGE

ÜBERSICHT

I. VORWORT

II. DIE HARMONIELEHRE HUGO RIEMANN'S

- 1. Phase(1872-1877)
 - a) Definition des Dreiklages in Dur und Moll
 - b) Kadenzen
 - c) Praxis
 - 2. Phase(1877-1909)
 - a) Verwandtschaftsbeziehungen - Hauptvertreter der Tonalität
 - b) Neue Definition des Dreiklages in Dur und Moll
 - 3. Phase(1909-1919)
- Kritik an der Harmonielehre Riemanns - Überleitung zur
Satzlehre Heinrich Schenkers

III. DER MUSIKALISCHE SATZ BEI HEINRICH SCHENKER

- 1. Akkordlehre und Akkordfunktion
- 2. Musik als zielstrebende Bewegung - Struktur und Prolongation
- 3. Harmonie und Kontrapunkt
- 4. Unterschied zwischen Akkordprolongation und Auskomponierung eines Klages
- 5. Tonalität
- 6. Erläuterung von Schenker angewendeten Begriffen
- 7. Kritikpunkte

IV. DIE SATZLEHRE PAUL HINDEMITHS

- 1. Ton- und Intervallbeziehungen
 - a) Reihe 1
 - b) Reihe 2
- 2. Hindemiths Kritik an der Harmonielehre seiner Vorgänger

3. Hindemiths Ansatz zu einer neuen Harmonielehre
und zu einer neuen Kontrapunktlehre

4. Ergebnis

- a) Harmonisches Gefälle
- b) Stufengang in größeren musikalischen Zusammenhängen

V. ZUSAMMENFASSUNG

VI. LITERATURVERZEICHNIS

I. VORWORT

Vorliegendes Referat hat zur Aufgabe die elementaren Teile des musikalischen Satzes aus der Sicht der Musiktheorie zu beschreiben. Dies soll anhand von drei repräsentativen Werken der Musiktheorieschreibung geschehen. Die in Betracht kommenden Werke sollen sein: "Unterweisung im Tonsatz" von Hindemith, "Neue Theorien und Phantasien" von Schenker, sowie mehrere musiktheoretische Werke von Riemann, die sich über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren erstrecken. Weil hier nur drei Ansatzpunkte beschrieben werden sollen, kann die Arbeit nicht komplett sein, jedoch werden die verschiedenen Standpunkte, auf denen die drei Satzlehren fußen, es erlauben einen breitgefächerten Einblick in die elementaren Teile des musikalischen Satzgefüges zu erhalten.

II. DIE HARMONIELEHRE HUGO RIEMANNS

Zum Abschluß seines Werkes: "Geschichte der Musiktheorie im 9.-19. Jahrhundert" schreibt Riemann, daß vorliegende Arbeit besonders in ihrem dritten Buche (über Harmonielehre) den Leser dazu bewegen könnte, diese als einen "Rechenschaftsbericht an(zu)sehen, durch welchen zwar bis auf weniges Nebensächliche Neu erscheinende in meinem Büchern sich als ein längst bestehendes herausstellt, zugleich aber der Standpunkt, auf dem ich stehe, ein felsenfestes Fundament erhält."¹ Riemann hat sich also auf die Harmonielehren der Meister vor ihm, das sind insbesondere Kirnberger, Rameau, und Tartini, sowie auf die Erkenntnisse der Theoretiker Hauptmann, Helmholtz und Öttingen gestützt, um so seine eigenen Theorien zu formulieren.

Bei der Betrachtung des musiktheoretischen Werkes von Riemann folge ich der Linie von Elmar Seidels Aufsatz "Die Harmonielehre Hugo Riemanns"².

Harmonielehre bedeutet bei Hugo Riemann zweierlei:

1) RIEMANN, Hugo: Geschichte der Musiktheorie....., Leipzig 1898, S529.

2) SEIDEL, Elmar: Die Harmonielehre Hugo Riemanns, in Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1966.

in einem Experiment gefunden zu haben. Er berichtet, "daß dämpferfreie Saiten, welche Untertönen eines angeschlagenen Tones entsprechen, nicht nur partielle, sondern auch totale Schwingungen machen, wodurch die Untertöne hörbar werden."¹

Helmholtz vermutet, daß die einzelnen Fasern der Basilar-membran im Inneren des Ohres nicht nur auf einzelne Töne, sondern auch auf deren Obertöne reagieren. Da jeder dieser Faser mit einem Nerv verbunden ist, können wir Obertöne vernehmen. Die ersten sechs ergeben einen Durdreiklang.² Aufgrund seiner Entdeckung erweiterte Riemann diese Hypothese und postulierte: "... die den Untertönen eines angegebenen Tones entsprechenden Fasern der Membrana basilaris schwingen partiell mit und wir haben die Vorstellung der Untertöne implicite".³ Die Molltonleiter gewinnt Riemann aus den 6 ersten Tönen der Untertonreihe, genauer aus den den Primzahlen 1, 3, 5 entsprechenden Tönen. Er folgert, daß Dur- und Mollakkord naturgegebene Elemente sind, die also auch konsonant und gleichberechtigt sind. Diese Idee von Dualismus von Dur und Moll war nichts Neues. Schon Rameau war 1750 in seiner "Démonstration du principe de l'harmonie", sowie in seinen "Nouvelles Réflexions sur le principe sonore" von 1760 auf die natürlichen Begebenheiten vom Zustandekommen des Mollakkordes zu sprechen gekommen. Wenn auch das Phänomen des Mittönens der von Untertönen eines bestimmten Tones entsprechenden Saiten für Rameau keine hinreichende Begründung ist, so soll sie jedoch ein nützlicher Hinweis sein. Auch Hauptmann hat 1853 in seiner Arbeit "Die Natur der Harmonik und der Metrik" eine dialektische Interpretation von Dur und Moll gegeben. Öttingen ging in seiner Betrachtung "Das duale Harmoniesystem" von 1913 soweit, das Durgeschlecht als Oberton-, sowie das Mollgeschlecht als Untertongeschlecht anzusehen. Dagegen wendet aber Riemann ein: "Die Obertöne existieren eben realiter..., sie lassen den tiefsten Ton der Harmonie nur zu gern als ihren Hauptton auffassen und verführen so jederzeit zur Deutung des Mollsatzes im Dursinne. Um den Mollakkord zu begreifen, müssen wir von der Existenz der Obertöne ganz absehen; um aber einen vernünftigen harmonischen Tonsatz in Moll zu schreiben, müssen wir auf dieselben Rücksicht nehmen."⁴

1) RIEMANN, Hugo: Musikalische Syntaxis, Leipzig 1877, SVIII

2) HELMHOLTZ, Heinrich: Die Lehre von den Tonempf. ..., 1863, S238

3) RIEMANN, Hugo: Über das mus. Hören, 1873, S12

4) ebd., S50

1. "Die Lehre von der Bedeutung der Harmonien (Akkorde), d.h. die Erklärung der Denkvorgänge beim musikalischen Hören,"¹ auch spekulative Harmonielehre genannt.

2. die praktische Unterweisung im vierstimmigen Satz; diese ist ein Teilgebiet der musikalischen Fachlehre, welche Riemann auch "Musiktheorie im engeren Sinne" oder "angewandte Musikästhetik" benennt.¹

Elmar Seidel teilt die Entwicklung von Riemanns Harmonielehre in drei Phasen auf.

1.Phase(1872-1877) a) Definition des Dreiklangles in Dur/Moll

Die hauptsächlichlichen Schriften sind die "Musikalische Logik", das sind zwei Schriften von 1872 und 1874, sowie die "Musikalische Syntaxis" von 1877. Riemann setzt sich hier mit den Theorien Hauptmanns, Helmholtz's und Öttingens auseinander. Außerdem liefert seine Dissertation von 1873 "Über das musikalische Hören" wesentliche Erkenntnisse. Akustik und Tonpsychologie bilden die Grundlage, auf denen Riemann sein harmonisches System aufbaut.

Das Wesen der Konsonanz, sowie der Dissonanz wird in diesen Schriften untersucht. Das musikalische Hören ist von Riemann mehr als ein passives Vernehmen von Tonreizen aufgefaßt worden. Ausdrücke, wie "vergleichendes Empfinden", "Auswählen aus dem zu Gehör gebrachter Klangmaterial", "logische Aktivität", sowie "Vorstellen" unterstreichen diese Auffassung.²

Die graduelle Unterscheidung zwischen Konsonanz und Dissonanz vermag Riemann nicht zu behagen; er fordert vielmehr prinzipielle Unterscheidung.³ Gleichberechtigung von Dur- und Mollakkord versuchte Riemann in den Begebenheiten der natürlichen Verhältnisse zu finden. Der Durakkord erhält sein Klangmaterial in der Obertonreihe seines Grundtones; der Mollakkord hingegen wird auf der Reihe der natürlichen Untertöne aufgebaut. Die Existenz der Untertonreihe glaubte Riemann

1) RIEMANN, Hugo: Musiklexikon, Leipzig 1909, S567.

2) RIEMANN, Hugo: Musikalische Syntaxis, Leipzig 1877, SVIII, S1.

3) ders.: Über das musikalische Hören, 1873, S5.

Der Dissonanzbegriff bei Riemann wurde von Öttingen geprägt. Dur- und Molldreiklang bilden die einzigen Konsonanzen, weil sie sich aus Tönen desselben Primklanges zusammenfassen - Riemann versteht unter Primklang den Zusammenklang solcher Töne der Ober-, bzw. der Untertonreihe, denen Primzahlen entsprechen, ausgenommen diejenigen, welche nicht in unser Musiksystem hineinpassen.

Konsonanz bedeutet also folglich "der Zusammenklang von Tönen ..., die einem und demselben Primklange angehören"¹. Wenn dagegen Töne verschiedener Primklänge gleichzeitig ertönen, so findet eine Störung der einen Konsonanz durch die des anderen statt. Diese Störung bedeutet für Riemann den Inbegriff der Dissonanz. "Die Unterscheidung der Konsonanz von der Dissonanz ist die erste Betätigung unseres logischen Instinkts auf dem Gebiete der Musik."² Voraussetzung ist, daß wir imstande sind, Einzeltöne als Bestandteile von Ober- bzw. Unterklängen zu erfassen; Riemann bejaht dies. Dazu gehören auch die Auffassungsdissonanzen, welche Riemann Scheinkonsonanzen nennt. Dies sind scheinbare Molldreiklänge im reinen Dur, sowie scheinbare Durdreiklänge im reinen Moll.

Laut Elmar Seidel wird besonders am Begriff der Scheinkonsonanz deutlich, daß die Unterscheidung Konsonanz/Dissonanz für Riemann nicht so sehr "Prüfung des Wohlklangs" von Zusammenklängen, sondern mehr eine musikalisch-logische Tätigkeit ist, die als Lehre von der "Klangvertretung"³ zu verstehen ist, welche jeden Ton als Vertreter eines Dur-/Molldreiklanges versteht, sei er Hauptton, Terz oder Quint. Jeder Ton erhält somit 6 verschiedene Bedeutungen. Diese Auffassung, welche ein Grundelement von Riemanns Harmonielehre darstellt, ist dessen Inbegriff des aktiven, das ist des musikalisch-logischen Hörens.

Der hier geprägte Begriff der musikalischen Logik (zwei Schriften Riemanns über dieses Thema) wurde wie sein Hörbegriff von Lotze beeinflusst. Dieser machte einen Unterschied "zwischen dem, was da ist und geschieht und dem, was gilt, ohne sein zu müssen."⁴

1) ebd., S17

2) ebd., S21

3) RIEMANN, Hugo: Die Natur der Harmonik, S184f

4) zit. nach GURLITT, Hugo Riemann, S1874

Musikalische Logik meint somit das "Richtige und Geltende" im musikalischen Bereich, das zwar akustisch nicht fundiert, für den "auffassenden Geist" aber nachvollziehbar ist.¹

b) Kadenzen

Musikalisches, logisches Hören erschöpft sich trotzdem nicht im Vergleich von zwei unmittelbar benachbarten Ton- und Klangvorstellungen, sondern es werden vielmehr alle Tonvorstellungen "vom bewußten oder unbewußten Geiste verglichen und das Fazit ist das Verständnis des musikalischen Gedankens".² Um diesen Vergleich anstellen zu können, benötigt man ein geistiges "Band", welches alle Klänge überspannt.³ Für Riemann ist dieses 'geistige Band' die Tonalität, das "Festhalten eines Tones im Gedächtnis als Hauptton (Tonus)".⁴ Hier lehnt Riemann sich an die Definition von J-F. Fétis, in Verbindung mit dessen "Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie" von 1853, an.

Die Wirkung der Tonalität auf das musikalisch-logische Gehör untersuchte Riemann zunächst im einstimmigen Bereich. Wie schon Rameau 1726, in dessen "Nouveau système de musique théorique.....", bemerkt er, daß die Primklänge der Tonika, seiner Oberquint und seiner Unterquint sämtliches Tonmaterial der Durtonleiter enthalten. Entsprechend dieser Zusammensetzung ist das Tonmaterial des Molldreiklanges aus den Tönen der Unterklänge des Haupttones, dessen Ober-, sowie Unterquint aufgebaut.

Die Entwicklung von Riemanns Lehre hat in der Analyse der großen Kadenz, I-IV-I-V-I-V, in Dur einen weiteren Grundpfeiler; sie bedeutet den historischen Ausgangspunkt seiner Harmonielehre. In seinen beiden Arbeiten "Über das musikalische Hören", sowie in dem Zeitschriftenartikel "Musikalische Logik"⁵ von 1872/73 behandelt er diesen Punkt.

In diesen Arbeiten werden zunächst die beiden Teilstücke I-IV-I und I-V-I isoliert. Das erste klingt "mager und kalt", weil in ihr "der tonartliche Grundton nur vorübergehend aus Grundton Quint

1) BESSELER, H.: Das musikalische Hören der Neuzeit, in Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Klasse, Bd104, Heft6, Berlin 1959, S6f.

2) RIEMANN, Hugo: Über das mus. Hören, 1873, S64

3) SEIDEL, Elmar: Die Harmoniel. Hugo Riemanns, in Beiträge zur Musiktheorie des 19.Jh., Regensburg 1966, S47.

4) RIEMANN, Hugo: a.a.O. S64

5) in NZfM, Nr.28ff, 1872

wird, um sogleich wieder Grundton zu werden, obgleich dazu gar keine Nötigung vorhanden ist; in I-V-I dagegen wird er vollständig verdrängt, um durch die Oberdominantterz, den Leitton, gebieterisch gefordert zu werden."¹ Wenn der kadenzierende Quartsextakkord nach der Unterdominante fehlt, wird das selbstständige Auftreten derselben, nach der Tonika, als Antithese bezeichnet. Eine allgemeinere Definition: "... wir empfinden Antithese, sobald ein Ton des tonischen Akkordes seine Bedeutung von Grundton, Quint oder Terz wechselt."²

Als vollständige Kadenz im reinen Moll sieht Riemann, im Sinne Öttingens, die Akkordfolge I-V-IV-I an.

Außerdem finden in seiner Dissertation die gemischten Geschlechter, das harmonische Moll und Hauptmanns Molldur Beachtung. Hier definiert er aus den Begriffen These, Antithese, Synthese den Dissonanzbegriff im Sinne der musikalischen Logik: "Dissonanz ist ein gleichzeitiges Bestehen zweier Kadenzmomente." (S55). Er unterscheidet: a) Dissonanzen verbundener Primklänge, Tonika/Unterdominante, sowie Tonika/Oberdominante; diese wirken antithetisch
b) Dissonanzen getrennter Primklänge aus Teilen der Unter/Oberdominanten; diese wirken meist synthetisch
c) andere Dissonanzen ergeben sich aus der Verbindung beider Geschlechter.

Mit Hilfe der dialektischen Begriffe werden aus der vollständigen Kadenz heraus weitere, umfangreichere Akkordverbindungen, sowie Modulationen erfaßt.

Am Ende der 1. Phase seiner Harmonielehre, vor allem in seiner Abhandlung "Musikalische Syntaxis" von 1877 werden die dialektischen Begriffe zu Formalbezeichnungen abgeschwächt. Die Tonika heißt zwar immer noch These, aber die Begriffe Antithese, Synthese machen immer mehr einer Beschäftigung mit den Harmonieschritten, d.h. einer Beschäftigung mit dem Verhältnis der Haupttöne zueinander, Platz. Es werden komplexe Verwandtschaftsbeziehungen hergestellt, die von Ober-/Unterklängen abgeleitet sind.

1) RIEMANN, Hugo: Präludien und Studien, S2

2) ders.: Über das musikalische Hören, 1873, S54

Die Tonalität wird ähnlich wie in seiner Dissertation als "bezogen eines Harmoniegefüges auf einen Hauptklang" definiert.¹ Hinzu kommt Riemanns Unterscheidung von einseitigen und zweiseitigen Thesen: a) einseitige Thesen enthalten, außer der Tonika, nur Klänge der Ober- oder aber solche der Untertonverwandtschaft, b) zweiseitige Thesen enthalten Klänge der Ober-, sowie Klänge der Untertonverwandtschaft.

Eine These ist geschlossen, wenn sie mit der Tonika endet, sie ist offen, wenn sie mit einem anderen Akkord endet. Wenn ein Stück nicht mit dem Tonikadreiklang beginnt, liegt eine mittelbare These vor. Durch Ausdehnung von kurzen Kadenzmomenten entstehen größere harmonische Beziehungen. Die analytische Beurteilung von harmonischen Großbeziehungen unterliegt denselben Grundsätzen. Ähnlich dem Stufenbegriff Heinrich Schenkers gelangte Riemann ungefähr drei Jahrzehnte vor diesem zu einer Schichtenlehre der Harmonieschritte; die Behandlung dieses Problems wird aber nur am Rande berührt, so Seidel in seinem Aufsatz (S52).

c) Praxis

Die Bezeichnung von Unter-/Obertonklängen hat Riemann von Öttingen übernommen. Weitere Anregungen stammen von G. Weber und von Rameau (Dissertation sur les différentes Méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue..., Paris 1732). Diese Basis benutzte Riemann, um eine neue Bezeichnung zu entwickeln, welche die Klangbedeutung der Akkorde sofort erkennen lassen sollte.² Damit war die erste Phase der Harmonielehre Riemanns beendet. Von nun an will er "mit Völlbewußtsein seit 1877 eine Brücke von der strengen Wissenschaftlichkeit herüber zur musikalischen Praxis"³ schlagen.

1) RIEMANN, Hugo: Musikalische Syntaxis, Leipzig 1877, S14

2) ders., Handbuch der Harmonielehre, ⁶1918, SVI/20

3) ders., Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft), ³Berlin 1921, SVIII

2. Phase (1877-1909)

In dieser 2. Phase widmet sich Riemann mehr dem praktischen Ausbau seiner sog. spekulativen Harmonielehre. Die Begründung der Elemente wird nicht mehr in gleichem Maße in der Akustik und in der Hörphysiologie gesucht, wie vorher. Die ab 1880 erscheinenden praktischen Harmonielehren beschäftigen sich vor allem mit der Akkordbezeichnung. Zunächst geht es noch nicht um Funktionssymbole, sondern um den sog. Klangschlüssel, welcher, von Öttingen übernommen, Hauptton und Geschlecht der Akkorde angibt. Dieser läßt "jederzeit das Verwandtschaftsverhältnis der einander folgenden Klänge sofort erkennen."¹ Als Grundharmonien fungieren Dreiklänge; alle übrigen Akkorde werden von ihnen abgeleitet aufgefaßt.

In seiner Schrift "Die systematische Modulationslehre" will Riemann Zusammenhänge zwischen Harmonik und Form untersuchen. Ausgangspunkt der Untersuchung ist die vollständige Kadenz, die durch Zwischenharmonien, Verselbstständigung einzelner Kadenzmomente und Umdeutung von tonalen Zentren erweitert wird.

Desweiteren widmete sich Riemann während dieser zweiten Phase, in Auseinandersetzung mit C. Stumpf, der Tonpsychologie. Dieser hat, unter dem Beifall Riemanns, die Begründung, Obertöne seien für die Konsonanz des Durakkordes bestimmend, aufgegeben und "ein höheres Prinzip"², das der "Tonverschmelzung"³, angenommen. Dies ist jedoch keine Erklärung, sondern eine zu erklärende Tatsache.

Es ist auch Stumpf, welcher Riemanns Untertonreihe kritisiert, weil diese, wie Riemann selbst zugibt, unhörbar ist. Riemann versucht nun in seiner Schrift "Das Problem des harmonischen Dualismus" (1905) die Gegensätzlichkeit von Dur- und Molldreiklängen, ohne Zuhilfenahme der Partialtöne neu^{zu} definieren. Er tut dies, indem er diesen und jenen Klängen mathematische Verhältnisse von Schwingungszahlen und Saitenlängen zuordnet.

Die "Vereinfachte^{Harmonielehre} oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde" (London 1893), sowie das "Handbuch der Harmonielehre" (³1897) lassen nur drei Bedeutungen oder tonale Funktionen der Akkorde zu, nämlich die Tonika, die Dominante und die Subdominante.

1) RIEMANN, Hugo: Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre, S6

2) ders.: Handbuch der Akustik, ³Berlin 1921, S33

3) STUMPF, C.: Tonpsychologie II, Leipzig 1890, S128

Alle übrigen möglichen Akkorde bezeichnet Riemann als dissonante Modifikationen der drei Hauptfunktionen.

3. Phase (1909-1919)

Die dritte Phase in Riemanns Harmonielehre ist nur in Bezug auf den Grundsatz "Musikhören als logische Aktivität"¹ aufzufassen.

Bereits in seiner Dissertation unterscheidet Riemann zwischen willkürlichen Tonvorstellungen, das sind solche, die der Komponist beim Komponieren eines Werkes hervorzurufen gedenkt und unwillkürlichen Tonvorstellungen, das sind solche, die beim Hören des Werkes hervorgerufen werden. Riemann hegt die Überzeugung, "daß nämlich gar nicht die wirklich erklingende Musik, sondern vielmehr die in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu entstehende Vorstellung der Tonverhältnisse das Alpha und Omega der Tonkunst ist. Sowohl die Festlegung der tonkünstlerischen Schöpfungen in Notenzeichen, als auch die klingende Ausführung der Werke sind nur Mittel, die musikalischen Erlebnisse aus der Phantasie des Komponisten in die des musikalischen Hörers zu verpflanzen."²

Riemann denkt in diesem Zusammenhang an den ertaubten Beethoven "der real erklingende Töne nicht mehr hörte, sondern nur durch die Phantasie erzeugte, vorgestellte."³

Sinn und Inhalt von Tonvorstellungen sollen sein, Töne als Bestandteil eines musikalischen Werkes zu hören. Ein vorgestellter Ton ist neben seiner absoluten Tonhöhe vor allem gekennzeichnet durch seine Bedeutung innerhalb der Harmonie, in seiner Eigenschaft als Vertreter eines Klanges. Zudem werden Töne im Sinne eines einfachen Verhältnisses der Schwingungszahlen (in Dur), sowie eines einfachen Verhältnisses der Wellenlängen (in Moll) als harmonisch zusammenhängend vorgestellt.

1) SEIDEL, Elmar: Die Harmonielehre H. Riemanns, in Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1966, S59

2) RIEMANN, Hugo: Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen", in JBP 1914/15, S2

3) ders.: Handbuch der Akustik, S103

Kritik an der Harmonielehre Riemanns - Überleitung zur Satzlehre Heinrich Schenkers

Zur wesentlichen Kritik an der praktischen Harmonielehre Riemanns sei gesagt, daß es akkordische Gebilde gibt, die nicht durch eine Funktions- oder Stufenbezeichnung festzuhalten sind, jedoch aus der Erkenntnis größere Zusammenhänge erklärt werden können. Gleiche Akkorde können in verschiedenen akkordischen Zusammenhängen verschiedene Bedeutungen gewinnen. Eine schichtmäßige Erfassung der musikalischen Struktur, wie sie H. Schenker angewendet hat, soll hier weiterhelfen. Eine Reduktion auf bloße Akkordlogik in der Musik muß die Harmonielehre Riemanns sich als Kritik gefallen lassen, weil sie das schichtmäßige Erfassen größerer Zusammenhänge außer acht läßt.¹

III. DIE MUSIKALISCHE SATZLEHRE HEINRICH SCHENKERS

Zur Darstellung der Lehre Schenkers folge ich im wesentlichen der Linie Felix Salzers, der, ein großer Befürworter Schenkers, dessen Grundgedanken in dem einleitenden Teil seines Werkes: "Strukturelles Hören", Wilhelmshaven 1960, nach der amerikanischen Originalausgabe "Structural Hearing", New York 1952 zusammenfassend wiedergegibt.

1. Akkordlehre und Akkordfunktion

Die Akkordlehre teilt den Akkorden ihre Bezeichnung zu. Es ist dies eine rein äußerlich-beschreibende Methode, die jeden Akkord in Beziehung zu einem anderen sieht.

Die Akkordfunktion hingegen untersucht die Bedeutung eines Akkordes und dessen Rolle innerhalb eines Zusammenhangs. Die grammatikalische Unterscheidung ist lediglich eine Vorstufe zur Erkenntnis der Akkordfunktion, welche auf den architektonischen Zweck eines Akkordes innerhalb eines mehr oder weniger ausgedehnten musikalischen Zusammenhangs hinweist.

So können grammatikalisch identische Akkorde verschiedene Funktionen haben. Grammatikalische Beschreibung gibt niemals Auskunft über die Funktion des Akkordes.

1) FEDERHOFER, Helmut: Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker, in Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, hrsg. GRASBERGER, Franz, Wien 1981

2. Musik als zielstrebende Bewegung - Struktur und Prolongation

Die musikalische Bewegung wird, vom Ausgangspunkt bis hin zu einem gesetzten Zielpunkt, untersucht. Schenker geht davon aus, daß die Richtung der musikalischen Bewegung durch das Ziel bestimmt wird, dem sie zusteuert. Bedeutung von Tönen und Akkorden hängen von diesem Ziel ab.

Schenker unterscheidet Akkorde der Prolongation und Akkorde der Struktur. Letztere sind solche, die die Hauptstützen eines Musikstückes bilden. Erstere schmücken den Weg zwischen diesen aus und machen somit ein Musikstück erst abwechslungsreich und interessant. Umwege, Erweiterungen, Verwandlungen sind u.a. Elemente der Prolongation.

"In der wechselseitigen Beziehung von Struktur und Prolongation liegt der organische Zusammenhang eines Werkes!"¹

3. Harmonie und Kontrapunkt

Die Betrachtung eines Akkordes als individuelle Gestalt wird niemals die Grenzen der Akkordlehre überschreiten können, so Schenkers Standpunkt.

Der Kontrapunkt spielt nicht nur eine Rolle in der Imitation, in der Engführung, im Kanon oder in der Fuge, sondern in jeder Komposition, von Bachfugen über klassische Sonaten, bis hin zu ausgedehnten Musikdramen.

Schenker mißt den Akkorden neben ihren prolongierenden und strukturellen auch noch harmonische und kontrapunktische - so paradox das scheinen mag - Funktionen bei. Ein Akkord übt in folgenden Fortschreitungen eine h a r m o n i s c h e Funktion aus: I - V - I, I - II - V - I, I - III - V - I, I - IV - V - I. In ihrer Eigenschaft als Zwischenstation der harmonischen Grundbewegung von der Tonika zur Dominante üben die Akkorde der 2., der 3. und der 4. Stufe eine harmonische Funktion aus. Alle anderen Akkorde, die als Produkte der Bewegung, der Richtung und der Verzierung gelten, würden demnach eine horizontale Funktion ausüben. Es sind dies kontra-

1) SALZER, Felix: Strukturelles Hören, Wilhelmshaven 1960, S12

punktische Akkorde, welche als prolongierende Klänge zwischen Ziel- oder Strukturklängen vorkommen.

4. Unterschied zwischen Akkordprolongation und Auskomponierung eines Klanges

Kontrapunktische Akkorde stehen oft zwischen ein und demselben Klang und haben alsdann die Funktion, diesen zeitlich auszudehnen. Die Technik der Prolongation eines übergeordneten Klanges bezeichnet Schenker als Akkordprolongation oder als Auskomponierung eines Klanges. Prolongation kann sich also von einem Akkord zu einem anderen vollziehen, kann aber auch auf die Erweiterung eines einzelnen Klanges angewendet werden. Die Prolongation von einem Zielklang zum anderen ist im ersten Falle zielstrebig, richtungweisend und im zweiten Falle erweiternd.

5. Tonalität

Wenn eine Akkordprolongation eine Unterordnung von Klängen unter einem Akkord bewirkt, um diesen zeitlich auszuweiten, bewirkt sie Tonalität.

Unter Modulation versteht Schenker, in Anlehnung an seine Zeitgenossen, das Mittel von einer Tonart zu einer anderen zu wechseln, um damit harmonischen Reichtum und Abwechslung zu erzielen. Es wird zwischen vorübergehenden Modulationen, auch Ausweichungen genannt, und endgültigen Modulationen unterschieden. Bei der ersten Art schließt Schenker zumeist auf ein Überwechseln von der ersten zu einer verwandten harmonischen Stufe hin, welche dann ihren Platz findet als Strukturklang innerhalb des elementaren harmonischen Gerüsts. Diesen Punkt könnte man mehr als eine andere Bezeichnung, denn als einen Ansatz zu einer neuen Theorie deuten.

Bei ausgedehnten musikalischen Formen kann die Theorie Schenkers ebenso angewendet werden, wie in den kleinsten Abschnitten. "Wenn strukturelles Hören auf große Formen angewendet wird, so ergibt sich, daß dort dieselben Beziehungen zwischen dem harmonischen Gerüst den kontrapunktischen Akkorden und den architektonischen Elementen der Akkordprolongation herrschen, wie in den einzelnen Phrasen und

Abschnitten. Die Faktoren der Gestaltung bleiben im Grunde dieselben, nur die Dimensionen sind größer. Es ist diese Art des groß-dimensionalen Hörens, das uns entweder angeboren ist oder das wir uns aneignen müssen, um die Einheit und den Zusammenhang größerer Formen ganz zu begreifen.¹

Schenker versucht auch, das System auf nicht-harmonisch-tonale Fortschreitungen anzuwenden.

6. Erläuterung von Schenker angewendeten Begriffen

Der Begriff Stufe erhält eine weitere Bedeutung als bei Riemann; sie kann mehrere Harmonien umfassen: "So bewahrt die Stufe ihren höheren Charakter dadurch, daß sie über Einzelercheinungen hinweg ihre innere Einheitlichkeit durch einen einzigen Dreiklang--gleichsam ideell - verkörpert."²

Das Reduktionsverfahren geht aus von dem endgültigen Notentext eines Musikwerkes und reduziert dasselbe über mehrere Schichten zu einem elementaren Gerüst, welches Schenker Ursatz nennt.

Die Unterscheidung der Schichten ist folgende:

1. die Schicht des Ursatzes wird Hintergrund genannt;
2. der originale Notentext heißt Vordergrund;
3. die dazwischen liegenden Schichten nennen sich Mittelgrund;
4. die Schicht unmittelbar hinter dem Notentext wird vorderer Mittelgrund oder Urlinietafel genannt.

Die Urlinie bildet den obereren Teil des Ursatzes.³

7. Kritikpunkte

Federhofer sieht Schenkers Satzlehre, welche auf Dur-/Moll-tonale Mehrstimmigkeit fußt, über die funktionale Harmonielehre von Hugo Riemann überlegen, weil der musikalische Satz bei ^{Schenker} in seiner senkrechten, sowie in seiner waagerechten Dimension bei der Analyse Berücksichtigung findet. Trotzdem schließt Federhofer, der große Verfechter der Schenkerschen Idee, einen gewissen Akt der Willkür, bei der Anwendung dieser Methode, nicht aus und fordert genaue Regeln zur präzisen Analyse von musikalischen Werken nach

1) ebd., S22

2) MARX-BAYER, Harmonielehre, Wien 1939, S29, zitiert nach FEDERHOFER, Hellmut: Die Funktionstheorie H.Riemanns u. die Schichtenlehre H. Schenkers, in Ber. ü. d. int. Mu-Wi-Kongress Wien 1956; Graz/Köln 1958

3) vgl. PLUM, K.-G.: Unters. zu H.Schenkers Stimmführungsan., Köln 1971

der Methode Schenkers.¹

Keller sieht die Anwendbarkeit der Lehre Schenkers an das 19. Jahrhundert angebunden und faßt sie als Endstadium dieser Epoche auf. Die Praxisbezogenheit bleibe aber durch die große Anzahl von Beispielen gewahrt.²

IV. DIE SATZLEHRE PAUL HINDEMITHS

Anhand von seiner "Unterweisung im Tonsatz, Bd 1" sollen hier die wesentlichsten Merkmale von Hindemiths Satzlehre festgehalten werden.

1. Ton- und Intervallbeziehungen

a) Reihe 1

Zur Klassierung von Tönen um einen Zentralton stellt Hindemith eine Rangliste von Verwandtschaftsbeziehungen auf, um so den Verwandtschaftsgrad von Tönen zu ihrem Zentralton (= Grundton oder Obertonreihe) oder zu anderen Tönen der Obertonreihe genau festlegen zu können. Hindemith spricht vom "musikalischen Atomaufbau".³

"Wir nennen die bedeutungsvolle Reihe, in der uns die zwölf Töne der chromatischen Leiter in der absteigenden Folge ihrer Verwandtschaft zu einem Ausgangston geordnet erscheinen, ..., Reihe 1".⁴

b) Reihe 2

Neben der Reihe 1 stellt die Reihe 2 eine Rangordnung von Intervallen auf, welches als Verbindung zweier Töne, eigentlicher "musikalischer Baustein" ist.⁴

"Wie die Tonverwandtschaften in unterschiedliche Werte abgestuft erscheinen, so bieten sich uns auch die Intervalle in einer natürlichen Wertfolge dar, der wir den Namen Reihe 2 geben".⁵

1) FEDERHOFER, Helmut: Die Funktionstheorie ..., S. 190

2) KELLER, Wilhelm: H. Schenkers Harmonielehre, in Beitr. zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1966

3) HINDEMITH, Paul: Unterweisung im Tonsatz - Theoretischer Teil (Bd. 2. Auflage, Mainz 1940 (1937), S. 78

4) ebd., S. 79

5) ebd., S. 80

Die Reihe² ist auf dem Prinzip von Kombinationstönen aufgebaut; diese entstehen erst beim Zusammenklang zweier Einzeltöne; dagegen ist die Charakteristik des Einzeltones nur durch seine Obertöne gegeben.

Die Wertordnung unterscheidet zwischen harmonischem und melodischem Wert von Intervallen.

2. Hindemiths Kritik an der Harmonielehre seiner Vorgänger

Die Terzenschichtung als Bauprinzip führt zur Unerklärbarkeit solcher Akkorde, welche nicht auf ~~zu~~ dieses Prinzip beruhen.

Die Umkehrbarkeit von Intervallschichtungen kann nur bei Klängen mit Terzaufbau vollzogen werden, andere Klänge lassen sich nicht umkehren.

Die Alteration als Mittel zur Erweiterung des Tonvorrates führt zur Mehrdeutigkeit alterierter Akkorde und zu künstlichen Verwandtschaftsbeziehungen.

Die Mehrdeutigkeit der Akkorde liegt nicht im klanglich-wahrnehmenden Bereich, sondern im Widerstreit zwischen akustischer und graphischer Darstellung.

3. Hindemiths Ansatz zu einer neuen Harmonielehre und zu einer neuen Kontrapunktlehre

Hindemiths Forderungen sehen folgende drei Punkte vor:

- a) der Terzenaufbau als Grundregel jeglicher Harmonielehre muß durch eine andere ersetzt werden,
- b) anstelle von Umkehrungen muß ein wirkungsvolleres Prinzip gefunden werden,
- c) die Mehrdeutigkeit von Akkorden muß fallen gelassen werden.

Das Ergebnis führt zu einer Einteilung von Klängen in zwei Hauptgruppen. Die erste Hauptgruppe enthält Klänge ohne, die zweite Hauptgruppe enthält solche Klänge mit Tritoni. Dazu erfolgt eine zweite Einteilung in sechs Untergruppen. Von der Untergruppe I ausgehend, hin zur Untergruppe IV nimmt der harmonische Wert der Klänge ab; gleichzeitig aber nimmt der Spannungsgehalt zu. Die Untergruppen V und VI enthalten solche Klänge, welche nicht eingeordnet werden können.

Akkordgrundtöne und Akkordführungstöne - nur in Klängen mit Tritoni - werden mit komplizierten Regeln festgestellt und helfen so die Akkorde genauer zu bestimmen.

4. Ergebnis

a) Harmonisches Gefälle

Der Schritt von einem ranghöheren zu einem rangtieferen Akkord bedeutet ein Fall in der harmonischen Wertigkeit und eine Steigerung in dem Spannungsmoment.

"Das im Spielen mit den Wert- und Spannungsunterschieden sich ergebende Auf und Ab der Klänge verstehe ich unter dem Namen harmonisches Gefälle."¹

b) Stufengang in größeren harmonischen Zusammenhängen

Bei Hindemith bedeutet Stufengang, anders als bei Schenker, die Folge von den Grundtönen harmonisch bedeutungsvoller Abschnitte innerhalb eines musikalischen Verlaufes. " Den Grundtönen, welche die Akkordlasten größerer harmonischer Zusammenhänge tragen, gebührt der Name Stufen, ihre auf Befehl der Reihe¹ geschaffene Reihenfolge heißt Stufengang."²

Stufengang und harmonisches Gefälle in Akkordfolgen ergänzen sich gegenseitig.

1) ebd., S145

2) ebd., S173

V. ZUSAMMENFASSUNG

In dem vorliegenden Referat sind drei repräsentative Theorien erläutert worden. Jede von ihnen versucht die musikalische Syntax auf ihre Weise zu verdeutlichen und dem Musiker Instrumente in die Hand zu geben, um die Elemente dieser Syntax besser zu begreifen. Riemanns und Schenkers Ansätze lassen sich meist nur auf tonale Zusammenhänge anwenden, während Hindemiths Theorie auch auf atonale Musik bezogen werden kann. Riemanns Harmonielehre läßt sich allenfalls auf die elementaren Satzteile in begrenzten Zusammenhängen erfassen; darüber hinaus scheint die Satzlehre Schenkers besser geeignet zu sein ausgedehntere Strukturen zu beschreiben - bei kurzen Phrasen kann eine gewisse Hilfslosigkeit im methodischen Verfahren nicht übersehen werden; hier ist die Präzision der Riemannschen Analyse weit überlegen - demgegenüber geht Hindemith in seiner Lehre soweit, daß, so wie er meint, festgefahrene Prinzip des Terzaufbaus aufzugeben und durch ein präzises Instrumentarium von Regeln so zu festigen, daß es ihm gelingt, Analysen von Werken der Ars Nova bis hin zu Werken des 20. Jahrhunderts vorzulegen; allerdings scheint der Vorzug dieses Ansatzes gegenüber den beiden anderen darin zu liegen, daß er später konzipiert wurde und so nicht-tonale Musik zum erstenmal auch trefflich beschrieben werden konnte.

Trotzdem ist es diesen Theoretikern nicht gelungen die akustische Wahrnehmbarkeit ihrer Systeme besser unter Beweis zu stellen.

VI. LITERATURVERZEICHNIS

1. BESSELER, H.: Das musikalische Hören der Neuzeit, in Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Klasse, Bd104, Heft6, Berlin 1959.
2. FEDERHOFER, Hellmut: Akkord und Stimmführung in den Musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker, in Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, hrsg. GRASBERGER, Franz, Wien 1981.
3. FEDERHOFER, Hellmut: Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und die Schichtenlehre Heinrich Schenkers, in Berichten über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Wien 1956, S. 189ff.
4. GURLITT, W.: Hugo Riemann, Mainz, 1951.
5. HINDEMITH, Paul: Unterweisung im Tonsatz - Theoretischer Teil (Bd. 1), 2. Auflage, Mainz 1940 (1937).
6. HELMHOLTZ, Heinrich: Die Lehre vom den Tonempfindungen, Braunschweig, 1863.
7. KELLER, Wilhelm: H. Schenkers Harmonielehre, in Beitr. zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1966.
8. NZfM Nr. 28ff, 1872.
9. RIEMANN, Hugo: Die Natur der Harmonik, ^{Leipzig,} 1874.
10. ders.: Handbuch der Akustik, ³ Berlin, 1921.
11. ders.: Handbuch der Harmonielehre, ^{Berlin} 1918.
12. ders.: Harmonielehre, in Geschichte der Musiktheorie . . . , Leipzig, 1898.
13. ders.: Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen", in JBP 1914/15, Darmstadt: WB, 1975, Bd 428, (Nachdruck).
14. ders.: Musikalische Syntax, Leipzig, 1877.
15. ders.: Musiklexikon, Leipzig, 1909.
16. ders.: Präludien und Studien, 2 Bde, Leipzig, 1885ff.

17. RIEMANN, Hugo: Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre,
¹Leipzig, 1887, [²1890].
18. ders.: Über das musikalische Hören, ^{Leipzig,} 1873.
19. SALZER, Felix: Strukturelles Hören, Wilhelmshafen 1960, nach
der amerikanischen Originalausgabe "Structural Hearing", New
York, 1952.
20. SCHENKER, Heinrich: Neue musikalische Theorien und Phantasien,
Bd 2, Wien, 1922, Bd 3, ²Wien 1956, (¹1935).
21. SEIDEL, Elmar: Die Harmonielehre Hugo Riemanns, in Beiträge
zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, Regensburg, 1966.
22. STUMPF, G.: Tonpsychologie II, Leipzig, 1890.