

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Robert Jamieson Crow

Das Tauziehen der Logiken

Gedanken über eine ›unbefriedigende‹ Modulation

Der Beitrag geht Beschreibungen von Situationen, insbesondere Modulationen, in der theoretischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts nach, in denen rein intervallische Muster wie chromatische Linien oder symmetrisch divergierende oder konvergierende chromatische Linien als unterstützend oder kollidierend mit standardisierten Kadenzmodellen angesehen werden.

The paper pursues descriptions in the theoretical literature of the 18th and 19th centuries of situations, particularly modulations, where purely intervallic patterns such as chromatic lines or symmetrically diverging or converging chromatic lines, are seen to support, or collide with standardised cadential models.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: cadential model; chromatic lines; chromatische Linien; intervallic patterns; intervallische Muster; Kadenzmodell; Modulation; modulation

Durch die »blosse [...] Ergreifung des semitonii Modi«¹ ist laut C.P.E. Bach eine überzeugende Modulation in entfernte Tonarten nicht zu gestalten. Es ist aber nicht die Plötzlichkeit, sondern die Beliebigkeit des tonartlichen Bruchs, die für die unbefriedigende Qualität der ›schwachen‹ Modulation verantwortlich ist. Wenn ein Fremddakkord ohne logische Rückendeckung auftaucht, wird der Hörer mit vollendeten Tatsachen konfrontiert. Die Kenntnisnahme dieser Tatsachen ist offensichtlich keine befriedigende Belohnung für seine Aufmerksamkeit. Beethovens dramatische tonartliche Brüche thematisieren eben diese Schrecksekunde, die der unebetene Gast verursacht.

In diesem Zusammenhang wird Heinrich Christoph Kochs ›Doppeldominante‹ als ›vermittelnder Accord‹ bei der Modulation verständlich: Die Erscheinung der fremden Dominante wirkt nicht länger beliebig, sondern erscheint als unver-

1 Bach 1753, 333.

meidbare Auflösung einer aus der chromatischen Linearität geborenen verminderten Quinte:

Der hier gebrauchte, vermittelnde Accord ist entweder der Sextquinten- oder Septimenaccord auf dem um einen halben Ton erhöhten Grundtone der Tonart aus welcher ausgewichen wird [d.h. die Doppeldominante der angepeilten Tonart]. [Das *cis* ist] vermutlich deswegen eingeführt [...] weil die Auflösung seines Accordes bey dem Uebergange [Modulation] denjenigen Ton nach sich verlangt, durch welchen der Uebergang geschieht.²

Bei der Modulation »vermittelst einer Transposition«³ (d.h. durch Sequenz) kommt es zu einem noch plakativeren Bruch mit der Diatonik, wobei die intervallische Folgerichtigkeit der Sequenz dessen logische Rechtfertigung ermöglicht. Hier trägt die »mechanische« Logik der Sequenz den Sieg über die Tonart davon. Leitereigene Töne werden im Schlepptau der sequentiellen Logik eliminiert, bis der ursprüngliche tonartliche Bezug unhaltbar und die Notwendigkeit einer Neuorientierung erforderlich wird.

Diatonische Sekund-Sequenz versus Quintfallorientierung

In all' diesen Fällen hat der Gang die Harmonie gänzlich abgebrochen und dadurch natürlich auch den harmonischen Zusammenhang aufgehoben. Hier ist nicht die Harmonie, wohl aber ihr Zusammenhang aufgegeben, denn der Gang bildet keine harmonisch, nur eine melodisch zusammenhängende Akkordfolge.⁴

In dieser Beschreibung einer diatonischen Terzsextakkordkette stellt Adolf Bernhard Marx zwei unvereinbare Fortschreitungsprinzipien – diatonische Sekundsequenz (»Gang«) und kadenzorientierte Akkordfolge (»harmonischer Zusammenhang«) – einander gegenüber. Diese Fortschreitungsprinzipien werden auch in ein hierarchisches Verhältnis zueinander gestellt. Als harmonischer Zusammenhang wird die kadenzorientierte Akkordsequenz als Norm bewertet, die durch die weniger gewichtige Sekundsequenz (»nur eine melodisch zusammenhängende Akkordfolge«) für eine kurze Strecke gebrochen bzw. aufgehoben wird. An einer anderen Stelle beschreibt Marx noch bildlicher die Sekundsequenz im Sinne einer reinen Fortschreitungsstruktur:

2 Koch 1787, 213.

3 Ebd., 223.

4 Marx 1863, 256.

Der starke Zug der Stimmen, ihr Fluss führt über den Mangel harmonischer Verbindung hinweg [...]. Ihre fließende Verbindung, die Folge von Sextakkorden, hängt nur melodisch durch gleiche Richtung der Stimmen, harmonisch aber gar nicht zusammen.⁵

Wieder werden die beiden Fortschreitungsprinzipien gegenübergestellt, nämlich der »starke Zug« der Sekundsequenz, der sich gegenüber der »harmonischen Verbindung« der kadenzorientierten Akkordfolge behauptet.

Chromatische Linearität versus Stimmführungsnormen

Im 18. Jahrhundert wird die chromatische Linie vor allem in Kombination mit einer quintfälligen Akkordfolge eingesetzt. Der Schwung der Progression resultiert nicht nur aus der nach Auflösung drängenden Septim, sondern auch aus der Folgerichtigkeit der linearen chromatischen Sequenz. Ein offener Konflikt zwischen beiden Fortschreitungsprinzipien scheint nicht empfunden worden zu sein. Wenn z.B. Jean-Philipp Rameau von der ›Chromatique‹ spricht, beschreibt er Situationen, wo chromatische Linearität und diatonische Akkordfolge eine seltene Allianz schmieden. Es sieht so aus, als ob die potentiellen ›Feinde‹ in einer friedlichen Koexistenz ihre eigenen Fortschreitungsstrategien entfalten könnten. Gleichwohl, auch wenn die ›Chromatique‹ der Logik der Akkordfolge nicht im Wege zu stehen scheint, macht es den Eindruck, als müsse die harmonische Logik gewisse Zugeständnisse gegenüber der Logik der chromatischen Linearität machen, um den Frieden zu erhalten. Der harte Gang der chromatischen Linie lässt sich nämlich nur dann in der quintfälligen Akkordsequenz einbinden, wenn diese Linie aus dem Alternieren von Leitönen und Akkordseptimen besteht. Der Strebigkeit des Leitons muss widersprochen und der Leitton nach unten geführt werden (auf diese Weise entstehen in der Regel zwei parallel verlaufende chromatische Linien über einem grundtönig fortschreitenden Bass). Rameau beschreibt diesen ›Handel‹, den die beiden Logiken miteinander eingehen, wie folgt:

Dans la Mélodie, le Chromatique consiste en une suite de Chant qui procède par semi-Tons, tant en montant qu'en descendant; ce qui produit un effet merveilleux dans l'Harmonie, parce que la plupart de ces semi-Tons, qui ne sont pas dans l'ordre diatonique, causent à tout moment des Dissonances qui suspendent ou qui interrompent les conclusions, & donnent même de la facilité à remplir les Accords de tous les Sons qui les composent, sans déranger l'ordre diatonique des Partie superieures. [...] L'on ne trouvera de difference entre le

5 Ebd., 147.

Chromatique & nos règles ordinaires, qu'en ce que la Note sensible peut descendre ici d'un semi-Ton, au lieu qu'elle doit toujours monter; mais le Son où elle doit monter est toujours sous-entendu dans l'Accord, & ce n'est qu'en consequence du Chromatique, que l'on peut prendre cette liberté.⁶

Rameaus Kommentar impliziert, der chromatischen Linie den Status eines alternativen Fortschreitungsmodells zuzugestehen, ohne dass dieser Status explizit eingeräumt würde (eine explizite Rechtfertigung eines solchen ›alternativen‹ Fortschreitungsmodell wäre mit Rameaus Vorsatz, sämtliche harmonischen Phänomene aus der Obertonreihe, dem ›corps sonore‹, zu deduzieren, nur schwer vereinbar). Die Chromatik erscheint als Rechtfertigung des Bruchs mit der Leittonstrebigkeit: »ce n'est qu'en consequence du Chromatique, que l'on peut prendre cette liberté.« Die chromatische, lineare Sequenz ist in Rameaus Augen ein ebenso gerechtfertigtes Fortschreitungsmodell wie die diatonischen Akkordfolge, in deren Rahmen die Auflösung des Leittons nach oben verlangt ist. Beiden Fortschreitungsmodellen gleichzeitig vollumfänglich gerecht zu werden, ist zwar unmöglich. Gleichwohl erscheint die zwischen beiden in Erscheinung tretende Reibung als reizvoll und keineswegs als ein notwendiges Übel. Im Gegenteil: Für Rameau ist sie eine Quelle von »effet[s] merveilleux«, an welcher sich Komponist und Hörer gleichermaßen erfreuen dürfen.

Komponisten des späteren 18. Jahrhunderts bedienten sich reichlich dieser Quelle. Zu den allgemein gebräuchlichen chromatisch geführten Quintfallsequenzen mit Dominantseptakkorden treten solche Formen hinzu, welche die Diskrepanz zwischen chromatisch-linearer und akkordisch-diatonischer Logik (»[la] difference entre le Chromatique & nos règles ordinaires«) weiter steigern. Die zwei chromatischen Linien, die als Folge einer Reihe von Dominantseptakkorden entstehen, beeinträchtigen keineswegs die Wahrnehmbarkeit der Quintfallsequenz. Wenn aber die Zwischendominanten als (doppelt) verminderte Septakkorde gesetzt werden, entstehen vier parallel absteigende chromatische Linien.

6 Rameau 1722, Teil II, 286 (»In der Melodie besteht die Chromatik aus einer Folge im Gesang, die in Halbtönen vorgeht, sowohl aufwärts als auch abwärts; dies führt zu einem wunderbaren Effekt in der Harmonie, denn die meisten dieser Halbtöne, die nicht in diatonischer Reihenfolge stehen, erzeugen in jedem Moment Dissonanzen, die überraschen oder Schlüsse unterbinden und es sogar einfach machen, die Akkorde mit allen Tönen zu füllen, aus denen sie bestehen, ohne die diatonische Folge der oberen Stimmen zu stören. [...] Man wird keinen Unterschied feststellen zwischen der Chromatik und unseren gewöhnlichen Regeln, außer dass die betreffende Note hier einen Halbton tiefer sein kann anstatt dass sie immer steigen muss; aber der Ton, bei dem sie steigen soll, ist immer im Akkord mit gemeint und es ist nur eine Folge der Chromatik, dass wir diese Freiheit haben.«).

Dadurch scheint eine rein intervallische Logik – nämlich die chromatische Rückung sämtlicher Akkordtöne – die Fortschreitung zu beherrschen. Die Quintfallsequenz, obwohl sie auch dieser Akkordfolge immer noch zugrunde liegt, wird quasi ›unsichtbar‹ und von der chromatisch-linearen Logik verdeckt.

212 213 214 215 216

217 218 219

decresc. *f* *p*

Takt: 213 214 215 216 217

Beispiel 1: Wolfgang Amadé Mozart, KV 533, i, T. 212–220, Notentext und harmonische Analyse

In Mozarts Klaviersonate (Bsp. 1) scheint im Moment größter tonaler Stabilität der tonale Boden dem Hörer plötzlich zu entgleiten: Die Kadenz sackt chromatisch ab und sinkt durch eine Reihe von verminderten Septakkorden chromatisch nach unten. Erlebt wird nicht das Muster der Fundamentalfortschreitung in Quinten, die diese chromatisch geführte Akkordfolge weiterhin strukturiert, sondern die Logik der chromatisch-linearen Sequenz. Der Hörer gibt sich der subversiven intervallischen Logik hin und genießt das Schwindelgefühl, das die scheinbare Auflösung der diatonischen Ordnung in ihm auslöst. Erst in letzter Sekunde wird ihm klar, dass dieser verlockende Zustand nur Schein war: Die Quintfallsequenz, die nie unterbrochen wurde, taucht wieder auf. Alles bleibt, trotz des gegenteili-

gen Anscheins, im Griff der kadenzorientierten Harmoniefolge. Das ›Chaos‹ der rein intervallischen, mechanischen Gesetzmäßigkeit war nur Theatralik.

›Keilförmige‹ chromatische Fortschreitungen⁷ versus Tonart

Vor allem im Kontext von zwei, in Gegenbewegung fortschreitenden Linien, wird die Sequenzstrebung des *Passus duriusculus* zu einem ernsthaften Konkurrent für den diatonischen, quintfallorientierten harmonischen Zusammenhang. Zur Strebendenz des sich fortsetzenden Halbtonschritts gesellt sich bei der chromatischen Gegenbewegung die Folgerichtigkeit der auseinander bzw. ineinander treibenden spiegelsymmetrischen Keilmuster, die aus der Summe beider linearen Sequenzen entsteht.

Die Beschreibung der chromatischen Gegenbewegung, die zum Verlassen der Diatonik führt, erscheint in der theoretischen Literatur zuerst in den Beschreibungen auseinandertreibender chromatischer Fortschreitungen unter Verwendung des übermäßigen Sextakkords. Dieses chromatische Bewegungsmuster resultiert aus der Auflösung des *praedominantischen* Akkords in die Dominante. Die Bewegung zielt auf das Rahmenintervall der Oktav auf der Dominante. In der Theorie des späten 17. und des 18. Jahrhunderts wird diese chromatische Bewegung durch eine Beschreibung des Ausgangsintervalls, sowie durch Regeln, die eine Weiterführung dieses Intervalls festlegen, erfasst, z.B. bei Mattheson:

Ein Akkord [...] der übermäßigen Sext [...] klingt sehr hart und schneidend; doch nicht allerdings übel, oder dissonierend. Die Tertz und Octav sind dabey zwo wol klingende Füllstimmen und angenehme Klänge.⁸

Diese Sichtweise scheint dem musikpsychologischen Sachverhalt näher zu kommen als Erklärungen der modernen Harmonielehre, die eine vollständige Einordnung des gesamten Akkords im Sinne ihrer eigenen theoretischen Systematik verlangt. Für Mattheson ist diese chromatische Keilbewegung, die in der Beschreibung des Ausgangsintervall sowie seiner ›korrekten‹ Auflösung erfasst wird, das entscheidende Element. Die Stimmen, die sich an dieser Keilbewegung nicht beteiligen, sind lediglich in ihrer Bezugnahme auf das vertikale Konsonanzschema von Bedeutung (sie sollen »angenehme und wohlklingende Füllstimmen«

⁷ Vgl. zu dieser Begrifflichkeit Meyer 1989, 319.

⁸ Mattheson 1735, 165.

bilden). Sie stehen in keiner Beziehung zur gültigen Leiter (als ›Quintsextakkord der siebten Stufe mit tiefalteriertem Basston‹, oder ›doppeldominantisch-vermindert mit tiefalterierter Quint im Bass‹ etc.). Die moderne Harmonielehre beharrt auf einer Bezugnahme auf das Konsonanzschema *und* das Leitermodell. Was den übermäßigen Sextakkord vor der Dominante auszeichnet, ist seine flüchtige, paradoxe Verkomplizierung des Leiterbezugs vor der stabilen Eindeutigkeit der erreichten Dominante. Für diesen kurzen Moment führt ein alternatives, chromatisch-lineares Fortschreitungsmodell zur Akkordbildung.

Die Ausdehnung des Keilmusters

Die Auflösung der übermäßigen Sext in die Dominante stellt die erste theoretisch beschriebene Situation dar, wo keilförmige, chromatische Fortschreitungsmodelle in Konflikt mit der diatonischen Leiter geraten. Im 18. und im frühen 19. Jahrhundert lassen sich die auseinandertreibenden chromatischen Linien mit der diatonisch-akkordischen Interpretation von Sequenzfolgen zumeist noch vereinbaren. Die chromatische Gegenbewegung greift aber schnell um sich auf eine Weise aus, die diese Vereinbarung problematisiert und schließlich zum Scheitern bringt.

Beschreibungen von Konfliktsituationen zwischen der Fortschreitungslogik der chromatischen Keilbewegung und diatonischer Akkordfolge erscheinen im 18. und im frühen 19. Jahrhundert in diversen Beschreibungen. In Georg Joseph Voglers *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*⁹ werden solche chromatisch-sequentiellen Harmoniefolgen, die wiederholt aus den diatonisch-kadentiellen Implikationen einer Tonart ausscheren, durch den Bezug auf eine alternative – hier als ›Tonkreis‹ verbildlichte – intervallische Gesetzmäßigkeit gerechtfertigt. Die sequentielle Logik verleiht der kadentiell ungeordneten Harmonik eine überzeugende Ordnung. Diese sequentielle Logik hat im Wesentlichen zwei Aspekte:

- Die aufsteigende chromatische Linie des Basses, die mit der Gegenbewegung einer Oberstimme gekoppelt ist.
- Die sequentielle Wiederholung der Akkordfolge: kleiner Durseptakkordverminderter Septakkord, der sich als Doppeldominante in den zugehörigen kadenzierenden Quartsextakkord auflöst.

9 Vogler 1776, 86 [Fig. zu § 100].

Die Akkordfolge erscheint viermal im Verlauf der chromatisch durchschrittenen Oktav. Der ›Tonkreis‹ besitzt also drei Ebenen der sequentiellen Wiederholung:

- Halbtonstufe (Wiederholung einer einzelnen Bewegung)
- Akkordfolge (Wiederholung einer Gruppe von drei Bewegungen)
- zwölfakkordiger Zyklus (Wiederholung einer Gruppe von zwölf Bewegungen)

Diese mehrdimensionale Logik liefert die überzeugende Rechtfertigung einer Harmonik, die »nichts Bestimmtes sagt«.¹⁰ Nicht die sequentiellen Muster sind von Belang, sondern das mühelose Abstreifen der wiederholt hervorgerufenen kadentiell-tonalen Bezugsmomente.

Gegen die Gleichgültigkeit, mit der solche Logiken die Tonart und den »harmonischen Zusammenhang«¹¹ ignorieren, sind manche theoretische Systeme des 19. Jahrhunderts offensichtlich schlecht gewappnet. Die Schwierigkeit, sie in theoretische Systematiken einzugliedern, provoziert bisweilen ihre polemische Zurückweisung. Wenzel Horak beispielsweise beschreibt Akkordverbindungen, die keine Rücksicht auf Modelle der Akkordsequenz nehmen, als »bloß mechanisches Verfahren«.¹² Damit meint Horak eine Akkordverbindung, die lediglich durch intervallische Logiken, wie z.B. eine mehrfache, chromatische Parallelität oder chromatische Gegenbewegung gerechtfertigt wird. Für Horak gilt offensichtlich nur die diatonisch-kadenzorientierte Akkordsequenz als akzeptables Fortschreitungsmodell. Chromatische Alterierung ist nur akzeptabel, wenn sie hierzu nicht in Widerspruch gerät. Anders als Vogel und Marx ist Horak offensichtlich nicht bereit, den linearen Gang als Fortschreitungsmodell eigenen Rechts zuzulassen und kritisiert Akkordfolgen, die bereits in ihrer Orthographie keinen nachvollziehbaren Bezug zu einer Tonart oder kadenzorientierten Akkordfolge aufweisen:

In welch Wirren und Widersprüche man geräth, wenn man sich auf das bloß mechanische Verfahren verläßt?¹³

10 »[...] eine Umwendung, [...] die nichts Bestimmtes sagt« (Vogler 1802, 133).

11 Marx, 1863, 256.

12 Horak 1846, 67.

13 Ebd.

Im Unterschied dazu Marx' Diskussion des bereits oben angeführten Vogler'schen ›Tonkreises‹:

So lassen sich auch aus den neuen Auflösungen [auseinanderstrebende chromatische Auflösung der Vierklangsdissonanz] Gänge bilden. Einen solchen sehen wir hier, der weiterer Fortführung fähig wär', übrigens kein harmonisches Motiv verfolgt [d.h., sich nicht auf eine Akkordsequenz bezieht], sondern bloß in der Führung des Basses [chromatische Linie] folgerecht ist, teilweis' auch in Diskant und Alt.¹⁴

Wie schon bei Marx' Besprechung der diatonischen Sekundgänge sind es hier die chromatischen »Gänge«, die sich über die tonal-funktionellen Modelle (»harmonisches Motiv«) hinweg setzen und für den harmonischen Fortgang bestimmend sind.

Prim-zentrierte versus halbtton-zentrierte Keilmuster

Solange solche keilförmigen chromatischen Fortschreitungen auf Intervalle beschränkt sind, die auf einem Muster beruhen, das von der reinen Prim ausgeht und in die reine Oktave münde, können alle Vertikalen, die im Laufe einer solchen chromatischen Keilbewegung entstehen, in kadenzorientierte, diatonische Akkordmuster integriert werden. Diese ›prim-zentrierte‹ Keilbewegungen zeichnen sich durch folgende Intervallfolge aus: reine Prim – große Sekund – große Terz – übermäßige Quart/verminderte Quint – kleine Sexte – kleine Septim/übermäßige Sexte – Oktav.

Wird aber die Gebundenheit der keilförmigen chromatischen Fortschreitungen an die ›Prim-Zentriertheit‹ aufgegeben, entstehen Folgen, deren Zweiklänge nicht mehr in eine sinnvolle, kadenzorientierte Akkordfolge integriert werden können. Eine chromatische Keilbewegung, die ›halbton-zentriert‹ ist, führt zu folgender Intervallfolge: kleine Sekund – kleine Terz – reine Quart – reine Quint – große Sext – große Septim.

Bei ›prim-zentrierten‹ Keilbewegungen entstehen zwar Reibungen, die den tonalen Identifizierungsprozess erschweren, aber das diatonisch-akkordische Muster bleibt trotzdem nachvollziehbar. Die Intervalle, die als harmonisches Resultat des ›halbton-zentrierten‹ Keilmusters entstehen, könnten zwar mit diatonischen Vierklängen verbunden werden, diese Vierklänge stehen aber nicht mehr in einer Tonika-Dominant-Beziehung zu einander. Wenn solche ›halbton-zentrierten‹ Keilmuster in der Musik des 18. und frühen 19. Jahrhundert verwendet werden,

14 Marx 1863, 247.

sorgt eine Asynchronizität in der Fortschreitung der einzelnen Stimmen dafür, dass eine Übereinstimmung zwischen dem chromatischem Muster und diatonischen Akkordmodell gewahrt bleibt. Die Spiegelsymmetrie der Gegenbewegung wird aufgehoben, eine Linie eilt voraus bzw. wartet die andere Linie ab usw., um inakzeptable Zusammenklänge zu vermeiden. Dadurch wird die Konkurrenz zwischen chromatischer Keilbewegung und Vertikalitätsschemata zugunsten der Vertikalitätsschemata entschieden.¹⁵ Später werden solche halbtonzentrierte Keilmuster auch ohne solche ›schadensbegrenzenden‹ Maßnahmen eingesetzt: Man lässt der Bewegung freien Lauf und nimmt dabei die Reibungen zwischen Keilmuster und Akkordmodell in Kauf. Dadurch entstehen weit schärfer wirkende Reibungen, z. B. die schmerzbeladene Harmonik Kundry in Wagners *Parsifal*.

a) Prim-zentriert: b) Halbton-zentriert:

a)

↓

ku. *dehnend* *Zurückhaltend* *♭ An Parsifal herantretend, -*

Mit-leid mit mir! Nur ei-ne Stun-de mein!

Etwas dehnend *Zurückhaltend*

vi. Ob. Kl. vi.

mf *dim.* *p* *sf* *dim.* *p* *Fr.*

b)

↓

Kundry

Hil-fe!

fp *f*

Hbl. Hr.

Beispiel 2: Richard Wagner, *Parsifal* 2. Akt; a) »Mitleid mit mir«, ›prim-zentriertes‹ Keilmuster, b. »Hilfe«, ›halbton-zentriertes‹ Keilmuster; Notentext und harmonische Analyse

¹⁵ Den Hinweis auf solche Modifikationen des Omnibusschemas entnehme ich Goldenberg 2008.

In Wagners Komposition (Bsp.2) wird uns die Verschiebung der Zentrität des Keilmusters als musikalischer Prozess vorgeführt. Bei (a) ist das Muster ›prim-zentriert‹. Die Akkordik passt sich den intervallischen Gesetzmäßigkeiten der diatonischen Drei- und Vierklänge an. Bei (b) ist das Muster ›halbton-zentriert‹. Die diatonischen Akkordmuster passen hier nicht. Wagner verlässt das harmonische Terrain, das er bis jetzt mittels der ›prim-zentrierten‹ chromatischen Symmetrie durchschritten hatte. Seine chromatische Polyphonie hält sich nicht an das diatonische Akkordrepertoire.

Sequentielle Logik als Modus versus Diatonik

Terzverwandte Akkordverbindungen, die in leiterfremde Akkordbildungen resultieren, (Dur nach Dur; Moll nach Moll) beruhen auf einer intervallischen Logik – nämlich die gleichmäßige Versetzung aller Akkordmitglieder im Tonraum –, die in Widerspruch mit der Tonart gerät. Solche ›chromatische Mediantik‹ wird im 18. Jahrhundert für ihre befremdliche Dissoziationsqualität hervorgehoben (und nicht – wie die Funktionstheorie impliziert – für ihr tonales Verknüpfungspotential). Bereits bei Johann Philipp Kirnberger heißt es mit Blick auf ein Beispiel mit der Dreiklangsfolge C-Dur – A-Dur – Fis-Dur:

Die stärkste Wirkung zu einer plötzlichen Verfremdung hat es, wenn man durch blosse Dreyklänge in sehr fremde Accorde geht.¹⁶

Die konsequente Fortsetzung dieses Gangs »durch bloße Dreiklänge« durch die ganze Oktave bietet dem Hörer ein leicht nachvollziehbares, überzeugendes Gegenmodell zur quintfallorientierten Diatonik. Die äquidistante Teilung der Oktav verleiht der Terzsequenz eine zusätzliche, zwingende Folgerichtigkeit.

In der Komposition von Brahms (Bsp.3) ist die Terzsequenz auf eine komplexe Weise mit der diatonischen, kadenzorientierten Logik ihres Umfelds verstrickt. Der Verlauf der Akkordsequenz wird nicht anhand des Verlaufes des Basses deutlich. Verschiedene Akkordumkehrungen und Oktavversetzungen lassen die Basslinie vom aufsteigenden Terzmuster der Akkordsequenz ausscheren. Die Sequenz verläuft auch nicht widerstandslos durch den gesamten Zirkel. Auf dem B-Dur-Dreiklang (vor dem dritten Schritt) scheint sich eine Tonikalität etablieren zu wollen. Dem B-Dur-Dreiklang folgt seine Dominante mit hochalterierter Quint

¹⁶ Kirnberger 1776–1779, 133.

(f-a-cis-es), die den vorangegangenen Akkord der Sequenz als Quartsextvorhalt tonal erklären lässt. Die Logik der Terzsequenz wird flüchtig von einer tonalen Logik vereinnahmt, welche die Sequenzschritte im diatonisch-tonalen Sinn interpretiert. Doch überwindet die Terzsequenz diesen tonalen Zug, der die Sequenz aus ihrer Bahn zu zerren droht. Die Terzsequenz ignoriert die tonal-diatonische Konkurrenz und schreitet weiter. Den Abschluss des Intervallzyklus E-Dur erreicht sie aber nicht. Auf dem vorletzten Akkord der Sequenz breitet sich überraschend eine neue Tonalität aus und die intervallische Logik der Terzsequenz verflüchtigt sich in einem breiten Cis-Dur.



Beispiel 3: Johannes Brahms, *Immer leiser wird mein Schlummer* op. 105/2, T. 41–48, Notentext und harmonische Analyse

Entscheidend für das Ergebnis eines solchen Tauziehens zwischen symmetrischer Sequenz und asymmetrischem Modus ist naturgemäß die Frage, welche Seite am stärksten zieht. Im Rahmen der Durmoltonalität kann auch die ausscherende intervallische Logik durch Umorientierung des Leiterbezugs (Modulation) leicht wieder eingefangen werden. Auf dem tonalen Spielplatz hat die diatonische Leiter Heimvorteil: Sie siegt immer. Das weiß zwar der Hörer schon, suspendiert aber

dieses Vorwissen und genießt trotzdem das Spektakel. Im späteren 19. Jahrhundert ist der Ausgang des Tauziehens weniger sicher. Wenn die intervallische Logik durch die reale Wiederholung von Intervallgruppen die Oberhand gewinnt, neigt sie dazu, ihren eigenen, symmetrischen modalen Raum selbst zu schaffen.

Wo das diatonische Modell nicht mehr als geeignetes Schema zu passen scheint, sucht das Gehör nach alternativen modalen Strukturierungsmöglichkeiten. Sequenzen der äquidistanten Oktavteilung, wie die Terzsequenzen, bieten dem Hörer eine Möglichkeit, die tonal ausscherenden Akkorde als leitereigene Zusammenklänge einer auf sequentiellen Prinzipien erbauten Modalität zu erfassen. Die intervallisch konsequent geführte Terzsequenz füllt nämlich den Zwölftonraum keineswegs mit einem gestaltlosen modalen Chaos aus. Vielmehr entsteht im Verlauf des Zirkels eine bestimmte Klangauswahl aus dem dodekaphonischen Vorrat, die jenseits von Sequenzverläufen ein modales Eigenleben entwickeln kann (Bsp. 4).

The image displays two musical systems. The top system consists of two staves. The upper staff shows a sequence of six triads: G major (G-B-D), A minor (A-C-E), B major (B-D-F#), C major (C-E-G), D major (D-F#-A), and E major (E-G-B). The lower staff shows a scale starting on G: G, A, B, C, D, E, F#, G. The bottom system also consists of two staves. The upper staff shows a sequence of eight triads: G major (G-B-D), A minor (A-C-E), B major (B-D-F#), C major (C-E-G), D major (D-F#-A), E major (E-G-B), F major (F-A-C), and G major (G-B-D). The lower staff shows a scale starting on G: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C.

Beispiel 4: Großterzsequenz und hexatonischer Modus (oben) sowie Kleinterzsequenz und oktatonischer Modus (unten)

Wir können die sequentiell strukturierten Skalen (>symmetrische Skalen<) als eine Art modale Konsequenz des Konflikts zwischen intervallischer Logik und asymmetrischer Diatonik betrachten. Die sequentielle Logik, die Fortschreitungen aus dem diatonischen Muster ausscheren lässt, schlägt sich hier in der Zusammenstellung des Tonvorrats, den die Sequenz durchstreift, als Modus nieder. Bei der Herausbildung dieser und anderer sequentiellen Skalen hat sich eine intervallische >bottom up<-Logik von ihrer Rolle als gelegentlicher Störenfried im dia-

tonischen ›top-down‹-Frieden zu einem ernst zu nehmenden Konkurrenten mit eigener modusbildender Funktion entwickelt.

Literatur

- Bach, Carl Phillip Emanuel (1753), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1. Teil, Berlin: Selbstverlag, gedruckt bei Christian Friedrich Henning.
- Förster, Emanuel Aloys (1805), *Anleitung zum Generalbaß*, Wien: Johann Träg.
- Goldenberg, Yosef (2008), *Prolongation of Seventh Chords in Tonal Music*, 2 Bd., Lewiston: Edwin Mellen.
- Horak, Wenzel E. (1846), *Die Mehrdeutigkeit der Harmonien*, Leipzig und Prag: Siegel & Stoll.
- Kirnberger, Johann Philipp (1776–1779), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, zweite Auflage, Berlin und Königsberg: G. J. Decker und G.L. Hartung.
- Koch, Christoph Heinrich (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
- Marx, Adolf Bernhard (1863), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1., 6., verbesserte Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mattheson, Johann (1735), *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg: Johann Christoph Kißner.
- Meyer, Leonard (1989), *Style and Music: Theory, History and Ideology*, Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie, réduite à ses principes naturels*, Paris: Ballard.
- Vogler, Georg J. (1776), *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*, Mannheim: Hofbuchdruckerei.
- Vogler, Georg J. (1802) *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule, zum Behuf öffentlicher Vorlesungen*, Prag: Karl Barth.

© 2022 Robert Jamieson Crow

Crow, Robert Jamieson (2022), »Das Tauziehen der Logiken. Gedanken über eine ›unbefriedigende‹ Modulation« [The tug of war of logics – Thoughts about an “unsatisfactory” modulation], in: *Musiktheorie – ›Begriff und Praxis‹. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 119–132.

<https://doi.org/10.31751/p.220>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022