

Tonal ist, was du draus machst

Wie man in atonaler Musik
die Subdominante findet

SUSANNE WESTENFELDER

Ich kann die Taktart eines Werkes bestimmen. Aber was sagt mir das? Ich kann die Tonart bestimmen. Aber was sagt mir das? Ich kann den Spitzenton der Phrase finden, kann herausfinden, ob das Thema periodisch oder satzartig aufgebaut ist. Ich kann chromatische Töne zählen. Bis zwölf. Vor und zurück. Vertikalisiert zu Akkorden verarbeitet. Ich kann sogar die Pitch Class Set Theory anwenden und all die Töne von Neuem zählen. Nur ein bisschen anders diesmal. Aber was sagt mir das? Ich kann dem ›romantisch vermittelten Kontrast‹, der Art der thematisch-motivischen Arbeit entnehmen, dass ein Werk auf einem handwerklich hohen Niveau komponiert wurde, kann anhand einer elftaktigen Periode in einer Mozartsonate erkennen, dass der Typ entweder geniale Formen schaffen konnte oder vielleicht im entscheidenden Augenblick einfach abgelenkt war. Oh, ein Vögelchen! Aber was sagt mir das? Was mir an Musik etwas sagt, ist das, was ich höre. Und diese Erfahrung bleibt doch irgendwie mystisch, oder?

Nicht unbedingt. Die Funktionsharmonik ist ein geniales, und oft aussagekräftige Ergebnisse lieferndes Werkzeug, mit dem der Höreindruck einer ›westlich geprägten Hörgewohnheit‹ codiert werden kann. Dass dies möglich ist, liegt daran, dass Hörgewohnheiten sich nur langsam ändern. Hundert Jahre, sagten mir zwei Hochschullehrer, würden sie hinterherhinken. Noch immer empfinden wir eine Dominante als spannungsvoll, subdominante als ein wohliges nach unten Ziehen – Geborgenheit der Schwerkraft, die Tonika als Heimkehr. Noch immer legen wir bei Parallelklängen gerührt den Kopf schief und freuen uns heimlich an ihrer harmonischen Qualität und noch immer erfüllt uns eine aufgelöste Dissonanz mit tiefem Frieden. Sehen wir in der funktionsharmonischen Analyse ein D können wir einen spannungsgeladenen Klang antizipieren. Sehen wir zwei Zeilen untereinander, ist uns die Mehrdeutigkeit dieser Passage bewusst. Und ein neapolitanischer Sextakkord garantiert uns tief melancholisches, aber auch wohliges Bauch-

kribbeln – erkennen wir doch auf den ersten Blick durch das ›S‹ den subdominantischen Anteil dieser Buchstaben- und Ton-Kombination.

Nun leben wir aber nicht mehr in der Romantik, auch nicht in der Spätromantik. Tonale Musik und Musik, die sich leicht nach der Riemann'schen Funktionsharmonik analysieren lässt, scheint ausgedient zu haben. Wir kennen das Atonale. Und hier eine funktionsharmonische Analyse anzuwenden, um den Höreindrücken auf den Grund zu gehen, scheint paradox.

Zuletzt widmete ich mich einem Werk von Thomas Adès. *Concentric Paths*. Erster Satz: »Rings«. Die Musik von Thomas Adès: kein tonales Zentrum. Im Riemann'schen Sinne. Der Höreindruck: mit fortschreitendem Stückverlauf zunehmend dissonant, vielleicht atonal. Aber hier und da gibt es vorsichtige Anklänge, die an tonale Phänomene erinnern. Das Gefühl dabei ist das gleiche, wie wenn man Stunden nach dem Treffen plötzlich einen dünnen Hauch des Parfums des Menschen, dem man vorhin noch verliebt gegenüber saß, in der Nase hat. Eine winzige Menge, die irgendwie ihren Weg auf den eigenen Pullover gefunden haben muss. Und für eine Sekunde ist man durch den flüchtigen Duft wieder ganz da: bei dem Menschen, der bereits vor Stunden in die U-Bahn stieg.

So flüchtig äußern sich auch die tonalen Erinnerungen in Thomas Adès' Werk. In einem Vortrag am 3. Oktober 2020 im Rahmen des Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie nannte ich diese Erinnerungsschleier ›Tonale Assoziationen‹. Und ich habe versucht sie zu greifen und zu benennen, sie so einzufangen und einzuordnen, wie es Riemann mit seiner Funktionsharmonik versucht. Eingefangen wurden sie mit den Ohren.

•••

Am Anfang stand eine Höranalyse. Das Werk aufmerksam verfolgen. Mit Buntstiften, Geodreieck und spitzem Bleistift eine Zeitachse

anfertigen. Die Passagen wieder und wieder hören. Ein Gefühl dafür entwickeln, wann Akkordstrukturen im Werk einen Spannungsaufbau evozieren, wann sie die Gravitation einer Subdominante haben, den Hauch von Kitsch des Parallelklanges, wann sie zurückkehren wie eine Tonika. In verschiedenen Farben notieren, wo ich vorhaltsähnliche Verbindungen höre, wo ich Modulationen erahne, wo ich Reprisenhaftes erlebe.

Danach erst habe ich mich mit dem Notentext hingesezt. Aber die Analysearbeit war diesmal nicht vom Blick in die Partitur geprägt. Ich hatte in meinem grafischen Protokoll klar notiert, wo ich beispielsweise tonikale Wirkungen wahrnahm. Also durchsuchte ich die Passagen, auf diese Wirkung, wie sie sich erklären ließ, forschte, warum man in Takt 29 in der Piccoloflöte einen Vorhalt hört. Das Verblüffende war, dass sich auf den ersten Blick keine der gehörten tonalen Assoziationen verifizieren ließ, aber das tiefere Beschäftigen mit der Musik eine werkimmanente Tonalität aufzeigte, vor deren Hintergrund die Höreindrücke plötzlich Sinn ergaben.

An diesem Punkt geht die Einladung an alle Leser*innen raus, sich den Beginn des Kopfsatzes auf Youtube anzuhören. Auf der Videoplattform gibt es eine gute Aufnahme des WDR Sinfonieorchesters. In dem Video, in dem Pekka Kuusisto die Solovioline spielt, geht der betreffende Ausschnitt von 00:36–01:12.



Einleitung. Fokus auf der Quinte. Die Töne *g* und *d* erklingen in der Solovioline. Flageolett. Ein flirrendes Motiv, bestehend aus schnellen Sechszehnteln.

Dieser Beginn, diese Quinte formt die Erwartungshaltung der Hörer*innen. Die Tonhöhen *g* und *d* prägen sich gut ins Gedächtnis ein. Flageolett-Farbe, die Geste des Sech-

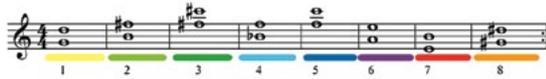


Abbildung A

zehntel-Pendels und die Instrumentation der Töne unterstützen dies. Jene auffällige Quinte der Einleitung, sie sei ab hier ›Zentralquinte‹ genannt, findet sich auch im Material des ersten Satzes wieder. Den ganzen Kopfsatz über werden die Tonhöhen über eine transponierbare Reihe von Quinten organisiert, die sich einmal abgelaufen, wiederholt.

Die Abbildung A zeigt die erste, untransponierte Fassung der Quintenreihe. Es ist jene Transposition – man kann es an den Tönen der ersten Quinte, der ›Zentralquinte‹ erkennen –, welche auch in der Einleitung erklingt.

Die einzelnen Quinten wurden farbig markiert, um im Notentext einen besseren Überblick zu gewährleisten. Sobald im Notentext ein Farbübergang sichtbar wird, lässt sich somit auf einen Blick erkennen, dass die Quinten der Reihe regelhaft angeordnet vorkommen. Ist die Reihe einmal abgelaufen, wiederholt sie sich. Durch diese Zirkulation schließt sich der Kreis durch den Übergang von Orange zu Gelb.

In der Abbildung B lässt sich der Farbübergang erkennen, der auf die regelhafte Anordnung der Quinten hinweist. Bei einigen

Abbildung B

Tönen (beispielsweise das *fis* in T. 6) lässt sich die Quinte, der sie angehören, nicht mit Eindeutigkeit bestimmen. Das beispielhafte *fis* kann sowohl als Part der zweiten Quinte (*h-fis*), aber auch als Part der dritten Quinte (*fis-cis*) betrachtet werden. Beide möglichen Partnertöne finden sich in hörbarer Nähe (Viertel=100-108) zum besagten *fis*, was die Bestimmung erschwert. Darum habe ich mich für eine doppelte Markierung des Tons in beiden entsprechenden Farben entschieden. Blicken wir zurück auf die Quintenreihe. Diese Reihe beinhaltet in sich bereits tonale Assoziationen.

[Wie lassen sich Parallelen zwischen tonalen Funktionen und einer Atonalen Reihe herstellen?]

Zunächst einmal muss eine Definition von Funktion und Wirkung verschiedener tonaler Funktionen erfolgen. Die Dominante ist ein Akkord, der seine Daseinsberechtigung über einen Spannungsaufbau, das Erschaffen einer potentiellen Energie erhält. Der Klang wird häufiger mit dissonanten Anteilen assoziiert, als es bei anderen Funktionen der Fall ist.

Die potentielle Energie der Dominante erschafft die Möglichkeit des Falls, die Möglichkeit der Schwerkraft in der Musik. Sie fällt auf den neutralen Boden der Tonika. Aber der Fall kann – anders als auf einem festen Untergrund – noch tiefer in die Welt hineinwirken. Der Akkord kann in den plötzlich weich werdenden Boden sinken. Die Subdominante ist dieser Sog ins Tiefere, der einen wohligh und sanft, wie eine schwere Bettdecke für unruhige Schläfer, nach unten drückt.

Nach solchen Wirkungen suchte ich hörend in der Quintenreihe und untersuchte daraufhin die Klänge nach kontra-

punktischen und harmonischen Strukturen, die diesen spontanen Klangassoziationen Evidenz verschafften.]

Der Zentralquinte kommt bereits durch den Stückbeginn eine besondere Wirkung zu. Ihre Tonhöhen definieren, welche Tonhöhen den Naturzustand des Werks sind, definieren, die Normal-Null, die neutrale Position. Diese Funktion kommt in tonaler Musik der Tonika zu. Dass dies in *Concentric Paths* durch die Zentralquinte übernommen wird, ist möglich, da durch die Einleitung und die Eröffnung des Stücks die Töne *g* und *d* besonders gut im Tongedächtnis verhaftet bleiben. Eine Gedächtnisstütze ist hierbei die charakteristische Flageolett-Färbung und die transparente Instrumentation, bestehend aus der überwiegenden Solovioline und der Flöte, die dem Motiv Farbe und Raum verleiht.

Die Tonika-Assoziation der Zentralquinte lässt sich aber noch konkretisieren: die Quinten der Reihe lassen sich nicht isoliert voneinander betrachten, fließen im Klangbild des Kopfsatzes stets ineinander. Innerhalb der Sechszehntellinien verschränken sie sich, in den Orchesterstimmen überlappen sie sich in Form von Liegetönen. Das *h* der zweiten Quinte beeinflusst also den Klang der ›tonikal‹ ersten. Dadurch ist der Tonika-assoziierte Klang der ersten Quinte eher als ein G-Dur, als ein g-Moll zu verstehen.

Durch die Zirkulation der Reihe leitet die letzte Quinte die Zentralquinte ein. Diese auf struktureller Ebene einleitende Funktion wird durch die chromatische Verbindung der beiden Quinten gedoppelt. Die abwärtsgerichtete Strebewirkung geht mit dem Empfinden von harmonischer Entspannung einher. Derartige Strebewirkungen und auch Entwicklungen von spannungsgeladenen zu sich entspannenden Klängen sind aus dominantischen Akkorden und ihren Auflösungen bekannt. Möchte man also die letzte Quinte als dominantisch bezeichnen, ließe sich wie folgt argumentieren: Der Tonika-assoziierte Klang lässt sich als G-Dur-ähnlich beschrei-

ben. Um einen dazu Dominant-assoziierten Klang zu finden, sucht man also zunächst nach Parallelen zwischen der letzten Quinte und einem D-Dur-Klang. Und man wird fündig: in dieser Interpretation der Tonhöhen verwechselt man das *gis* der letzten Quinte enharmonisch zu einem *as* und deutet dieses somit als tief alterierte Quinte eines D-Dur-Klanges. Das enharmonisch zu einem *es* verwechselte *gis* lässt sich auf diese Weise als None deuten. Beide Akkordtöne – die tief alterierte Quinte und die None – sind charakteristisch für dominantische Harmonien.

Durch die Funktion des Einleitens des Naturzustandes, des Tonika-assoziierten, der chromatischen Strebewirkung und der dominant-ähnlichen Tonhöhen, lässt sich also die letzte Quinte als dominant-assoziiert hören und begreifen.

Nochmal zurück zu den ersten beiden Quinten. Es entsteht – wie erwähnt – ein G-Dur-Klang. Gleichzeitig allerdings bildet sich durch das Einsetzen der zweiten Quinte (*h-fis*) ein h-Moll-Akkord. Somit lässt sich ein mediantisches Verhältnis zwischen dem Dur-Klang und dem kontrastierenden Moll wahrnehmen. Das weckt Erinnerungen an das Phänomen der leitereigenen Parallelklänge. Durch die Dominanz der Zentralquinte wird eine Hierarchie zwischen beiden Klängen hergestellt: Die Zentralquinte (*g-d*) dominiert das harmonische und melodische Geschehen. Dadurch verhält sich die zweite Quinte Moll-Parallelklang-assoziiert zur ersten Quinte und nicht etwa die erste Quinte Dur-Parallelklang-assoziiert zur zweiten.

•••

Mit Hilfe des Analyseprozesses lässt sich aus der Quintenreihe ein dreistimmiges Modell ableiten, welches starke Ähnlichkeit zu einer chromatisierten dreistimmigen Synkopendissonanzkette hat. Hörend lässt sich jene Synkopendissonanzkette als eine Vielzahl von vorhaltsähnlichen Verbindungen wahrnehmen. Doch wie schon bei den funktions-

harmonischen Klangassoziationen, muss auch hier in Anbetracht des atonalen und dissonanten Satzbildes der Vorhaltsbegriff neu gedacht werden:

[Essentiell für den Begriff des Vorhalts ist das Konzept der betonten Zählzeit. Hingegen in Adès Stück ist dieses Konzept durch permanente rhythmische Verschleierung durch Überbindungen, Liegetöne und die Allgegenwärtigkeit von kleinen Notenwerten nicht sonderlich präsent.

Ersetzt wird der Orientierungspunkt der betonten Zählzeit durch die sogenannte ›Akzentzeit‹. In *Concentric Paths* finden Betonungen nämlich oft unabhängig von Taktschwerpunkten statt. Adès gestaltet Akzentzeiten in diesen Fällen durch auskomponierte Schwerpunkte. Der Begriff des Vorhalts ist dementsprechend in diesem Kontext eine stufige Bewegung auf einer ›Akzentzeit‹, welche mit einem kleiner werdenden Dissonanzgrad des Klanges einhergeht.

Auf diese Weise entstehen Wendungen, die als vorhaltsähnlich empfunden werden, obgleich sie bei einer Analyse des Satzes keiner Definition des Terminus im Sinne einer »Dissonanz auf einer schweren Zählzeit, in welcher es eine auslösende und eine auflösende Stimme gibt«, wenn man mit Agens und Patiens argumentieren will, standhalten würden.]

Wie bereits beschrieben, tritt die Reihe innerhalb des Werkes auch in unterschiedlichen Transpositionen auf. Diese Transpositionen können von den Hörer*innen wahrgenommen werden, da sich durch den Beginn des Satzes die absoluten Tonhöhen der Zentralquinte *g* und *d* gut im Gedächtnis eingepägt haben. Die tonikale Wirkung der Zentralquinte scheint also an ihre absolute Tonhöhen gebunden zu sein.

Im Protokoll meiner Höreindrücke der ersten Rezeptionen des Kopfsatzes fielen mir

Passagen auf, bei denen ich mir sicher war, die Tonhöhen der Zentralquinte (*g-d*) wiederzuerkennen. Ein späterer Abgleich jener Aufzeichnungen mit dem Notentext zeigte jedoch, dass es sich bei den beiden scheinbar wiedererkannten Tönen *g* und *d* in Wirklichkeit um ganz andere Tonhöhen handelte. Die Erklärung für dieses Phänomen: ein modulationsartiger Vorgang.

[Eine Modulation bezeichnet einen Übergang von einer Tonart in eine andere. Damit stellt sie ein unbekanntes Zwischenstadium der Orientierungslosigkeit zwischen zwei abgezielten Bereichen dar: Höre ich eine Sonate in G-Dur und begreife hörend G-Dur als meine Tonika, meinen neutralen Zustand, kann ich mich in diesem Bereich tonal orientieren. Nun aber führt mich die Komponist*in durch eine Modulation in einen Bereich, in dem die Orientierung nebelartig verschwimmt. Durch Fixpunkte wie bekannte tonale Klangverbindungen wird dann, sobald eine neue Tonart (beispielsweise D-Dur) erreicht ist, die Orientierung wieder hergestellt.

Das Konzept der Modulation ist also nur mittels des Konzepts der Tonarten denkbar. Jenes Konzept beinhaltet in der Riemann'schen Lesart unbedingte Relativität. Jeder Akkord kann also tonikales Zentrum einer Tonart sein. Ausgeführt bedeutet das: Im Tonartenraum der ersten Tonart (in unserem Beispiel G-Dur) wird G-Dur als Heimat, als Neutralität empfunden. Der gleiche Höreindruck kommt nach dem Modulationsvorgang der neuen erreichten Tonart (D-Dur) zu, obgleich derselbe Klang in unserer ersten Tonart das Gegenteil von Ruhe, nämlich dominantische Spannung hervorgerufen hätte. Die Relativität wird hier offenbar. Ein und dasselbe Körpergefühl kann, getrennt durch nur wenige Takte des Übergangs, einem vollkommen anderen Akkord zukommen.]

Was kann in einem Werk wie *Concentric Paths* die Funktion einer Orientierung bietenden Tonart einnehmen? Oben wurde bereits dargelegt, dass die Quintenreihe stets in der gleichen Reihenfolge abläuft. Nicht nur die Zentralquinte prägt sich auf diese Weise ein, sondern auch die intervallischen Abläufe der Reihe. Dies sind die Verbindungen, die den Hörer*innen die benötigte Orientierung bieten. Außerdem ist die Zentralquinte mit diversen Parametern (Rhythmus, Klangfarbe, Instrumentation) verknüpft und wird so zu einem weiteren Anker in der atonalen Umgebung des Kopfsatzes.

Aus dieser Beobachtung folgt: Im ersten Satz des Violinkonzertes von Thomas Adès lassen sich die unterschiedlichen Kontexte der transponierbaren Quintenreihen als

erneute Ablaufen nimmt die Funktion einer bestätigenden Kadenz einer neuen Tonart ein. Die Intervallstruktur der neu ablaufenden Reihe ist den Hörer*innen vertraut – schließlich bleibt bei einer Transposition die inhärente Intervallstruktur erhalten. Die transponierte Reihe mit der neuen Zentralquinte wird also als neuer Naturzustand hörend angenommen.

Eine andere Möglichkeit ist es, einen prominent im Raum stehenden Ton als Scharnier zu gebrauchen. Um diesen Vorgang besser nachvollziehen zu können, empfehle ich das erneute Anhören der Aufnahme mit dem WDR-Sinfonieorchester. Bei 02:11 lässt sich ein *h*“ in der Solovioline wahrnehmen. Während dieses *h* erklingt, verändert sich die Umgebung des Tones. Damit ändert auch das

Ein Ergebnis [...], welches weder das Werk als Abstraktum aus Zahlen und Proportionen kennzeichnet, noch bestimmte Momente des Hörgenusses mystifiziert und verklärt.

Äquivalent zu Tonarten begreifen. Die Quintenreihe mit der Zentralquinte *g-d* stellt damit ein anderes Kontextfeld als die transponierte Quintenreihe mit der Zentralquinte *es-b* dar.

Die unterschiedlichen im Werk auftauchenden Transpositionen der Quintenreihe werden von Adès auf unterschiedliche Weise miteinander verknüpft. Diese Übergänge nenne ich ›Transitionen‹. Drei dieser Transitionswege möchte ich kurz vorstellen.

Für die erste Transitions-Technik nutzt Adès die oben erwähnte, im auf drei Stimmen reduzierten Satzbild auffindbare Synkopendissonanzkette. Diese Sequenzstruktur nutzt er wie bei einer Modulation mittels einer Quintfallsequenz. Er sucht und inszeniert einfach einen anderen ›Ausgang‹ aus der Sequenz. Hat er diesen Ausgang gefunden, lässt er die neue Quintenreihe in der erreichten Transposition erneut ablaufen. Dieses

h seinen Kontext. Vorher befindet sich das Werk innerhalb der Quintenreihe mit der Zentralquinte *es-b*. In dieser Reihe ist das *h* Teil der zweiten Quinte. Durch jenen derartig prominenten Einsatz richtet sich – wie die Nadel eines Kompasses nach dem stärksten Magnetfeld – die Quintenreihe nach ihrem prominentesten Ton aus und macht ihn auf diese Weise zum Bestandteil der neuen Zentralquinte *e-h*. Die Reihe läuft danach in der neu erreichten Transposition (also mit *gis-dis*, etc.) weiter.

Eine dritte Transitionsmöglichkeit bietet das hohe Dissonanzpotential der Quintenreihe. An einigen Stellen verdichtet Adès die Reihe so sehr, dass es nicht möglich ist, die Orientierung darüber zu behalten, an welchem Punkt der Reihe man sich gerade befindet. Das durch die Verdichtung entstehende dissonante Konglomerat nutzt Adès dann, um danach prominent eine neue Zentralquinte

und damit eine neue Transposition der Reihe zu präsentieren. Eine diatonische Modulation über einen gemeinsamen Klang beider Tonarten – ein Cluster – wenn man so will.

•••

Selbstverständlich setzt der hier vorgestellte Analyseansatz ein geschultes Gehör voraus, es bildet schließlich die Grundlage zur Forschung nach tonalen Assoziationen. Doch die Hörtradition, in der ›das westlich geschulte Gehör‹ tief verwurzelt ist, setzt dieser vermeintlichen Subjektivität klare Grenzen. Werke von Komponist*innen, welche eben diese Hörtradition teilen und damit bewusst oder unbewusst nach Gehör arbeiten, können so erst in Gänze erschlossen werden. Ich bin der Überzeugung, dass durch ein verstärktes Einbinden des Höreindrucks in die Analyse atonaler Werke ein Ergebnis geliefert werden kann, welches weder das Werk als Abstraktum aus Zahlen und Proportionen kennzeichnet, noch bestimmte Momente des Hörgenusses mystifiziert und verklärt. Die Rührung durch die Subdominante in der atonalen Umgebung sollte nicht zugunsten von Zahlenreihen ignoriert, sondern in die Betrachtung des Werks integriert werden. ■

Susanne Westenfelder kommt (wie man so schön sagt) von der Geige, studierte aber Regie und Musiktheorie an der HfM Berlin. Sie arbeitet als Musikredakteurin beim Radiosender rbbKultur und betreut die Social-Media-Redaktion des Ultraschall-Festival Berlin. Seit dem Sommersemester 2021 hat sie Lehraufträge in Würzburg, Potsdam und Berlin inne.

aDevantgarde.16

**Music Festival
Made by Composers**



Grenzen

**3. bis 13.
Juni 2021**
aDevantgarde.de