

ENA

Volkhardt Preuß

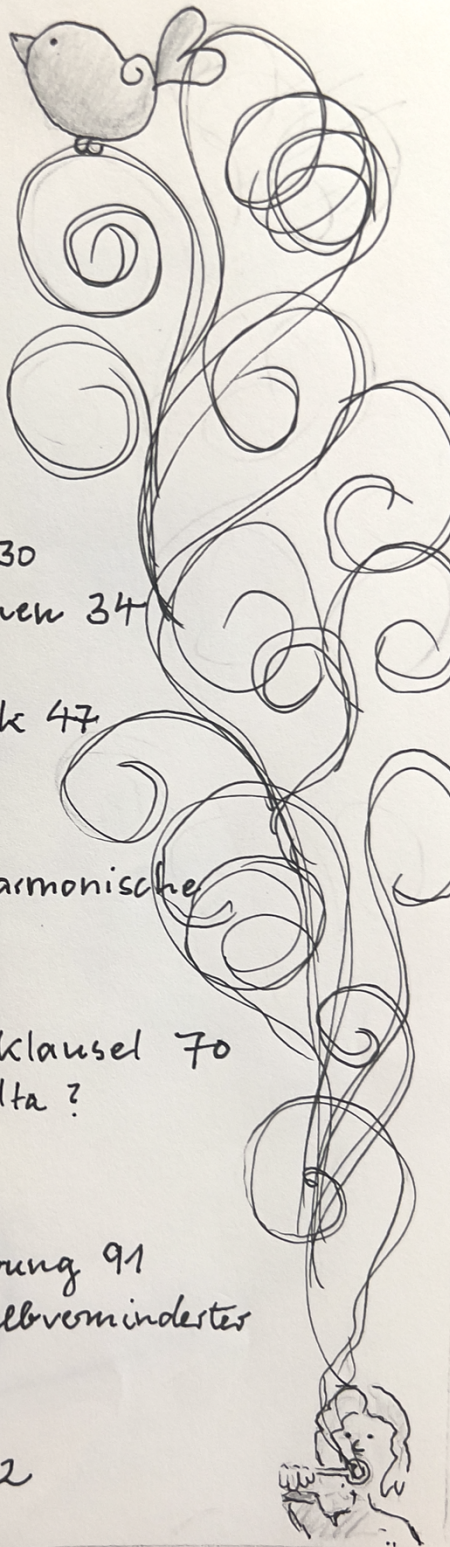
Über romantische
Harmonik

Ein Skizzenbuch

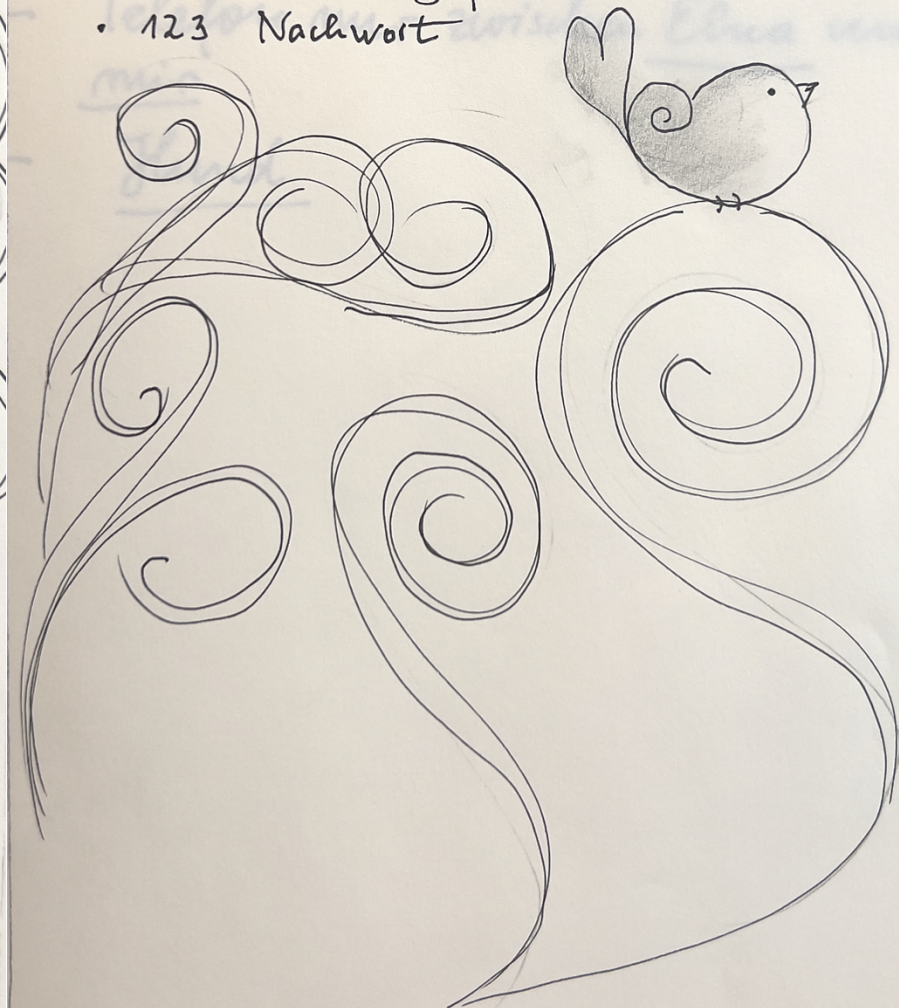


Inhaltsverzeichnis

- Vorwort
- Ruggiero 1
- Perfecta 3
- Acquiescens 6
- Liegetoneinfärbung 8
- Strebigkeiten 15
- Enjambements 26
- Tenorizans-Varianten 30
- Quintfall-Artikulationen 34
- Monte 40
- Archaisierende Harmonik 47
- Tritonische Distanz 55
- Gegenschrift 59
- Chromatische und enharmonische Patina 62
- Quartfallsequenz 67
- Acquiescens + Landinoklausel 70
Heterolepsis oder Occulta?
- Zirkulationen 75
- Hexentreppe 79
- Terz-Quint-Eintrübung 91
- Tristanakkord oder halbvermindertes Septakkord 93
- Phrygisch 97
- Äquidistanzen 102



- Strebigkeiten 104
- Mozart 109
- Bach 112
- Historismus und Futurismus 115
- 120 Chopin
- 121 Mozart, Jupiter
- 123 Nachwort



Vorwort

"Dieses Buch
schrieb ein Groß-
städter für
Großstädter" -

Schade,
dieser Satz
ist schon
vergeben-
er stammt
von Erich Käst-
ner aus den 13
Monaten. Aber
ich wage es trotz-
dem, ihn mir zu
borgern. Ich hoffe,
er ist mir nicht
böse. -

Dieses Buch hat mich
einen Sommer lang beglei-
tet. Ich hatte es immer
in der Tasche, in Groß-
stadtcafés, im Volkspark,
in der Bahn, an der See mit meiner
Tochter, im Wendland bei meiner
Mutter. Es ist ein Skizzenbuch, ein
Scratchbook", wie gesagt wird, eine
Ansammlung von
Aphorismen zum



Thema
"Romantische
Harmonik", und
das, obwohl ich
mir trotz aller
Klischees, die ich
damit verbinde,
nicht klar bin,
ob es eine ori-
ginär romanti-
sche Harmonik
überhaupt gibt.
Es ist ein Buch,
das sich ein Thema
erobern möchte mit
einem Minimum an
struktureller Ord-
nung.

Es ist ein Plädoyer für das
Schreiben mit der Hand - nach
2 Jahren Corona konnte ich
keinen Computer mehr sehen. Es
ist ein Plädoyer für die Assoziation,
für ein grifffesteres Buch somit
Füller, für den stillen Humor der
Zeichnung, für den Dilettantismus
(ich kann nämlich gar nicht zeich-
nen!).



Letztere soll zeigen, daß ich die Musik-
theorie, die ja immerhin mein Be-
ruf ist, nicht ernstes nehme, als sie es
unbedingt verdient - und ihr gerade
dadurch meinen persönlichen Respekt
zolle. Es soll auch zeigen, daß es nie
zu spät ist, etwas zu lernen, wie ich
das zeichnen - auch wenn meine Fort-
schritte klein sind und mein Talent
begrenzt.

Durch meine kleine Tochter Elva bin
ich auf die Idee gekommen, das so
zu machen. Und ich hoffe, daß ich
eines Tages ein solches Buch speziell
für sie werde schreiben und zeichnen
können. Nur viel schöner als dieses.
Und bunter!

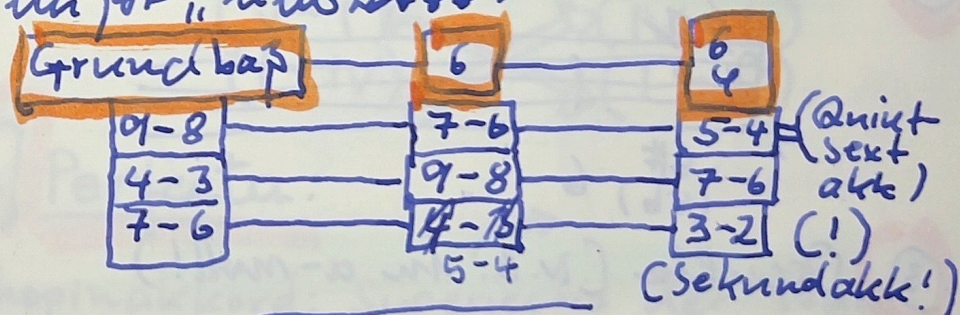
1

Kategorien romantischer Harmonik:

Ruggiere I

→ Anstelle des Sekundalschrittes (4 oder 7) tritt der $\frac{6}{4}$ -Akkord. Dies wird über $\frac{6}{5}$ erreicht. (Asc. Teil des zirkulierenden Kadenz!) (Formate bei klassischen Solo-Konzerten!) - Der $\frac{6}{4}$ -Akk. wird nun aus dem kad. Kontext herausgelöst. (Brhms, Strauss.) → Hieran folgen...

→ Variationsbildungen und Retardationen mit „falschem“ Bass: $\frac{6}{6}$ und $\frac{6}{4}$. Das heißt „übersteht“:

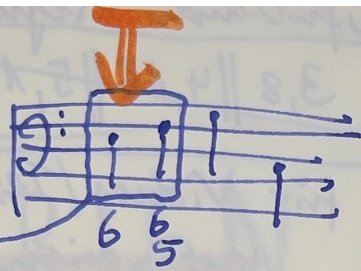


→ Diese „Faux-Bowdon“ im wörtlichen Sinn ist zwangsläufig auch eine Orgelpunkt-Kategorie. (Brhms!) ... Mit

VERRUTSCHTEM BASS TON (statt Bach, „Denn das Gesetz“, Op auf E. 1)

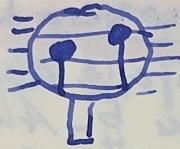
Ruggiero II:

Ausgehend von:



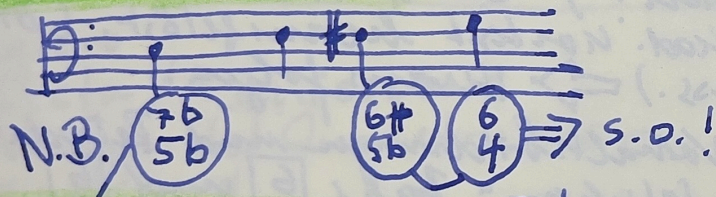
ist DAS besonders interessant.

Also los mit der Lupe.

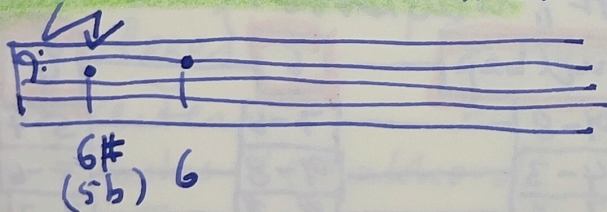


Hier die Möglichkeiten:

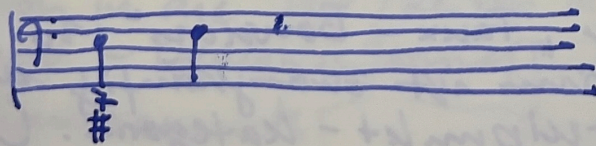
① Cantizans nach F.



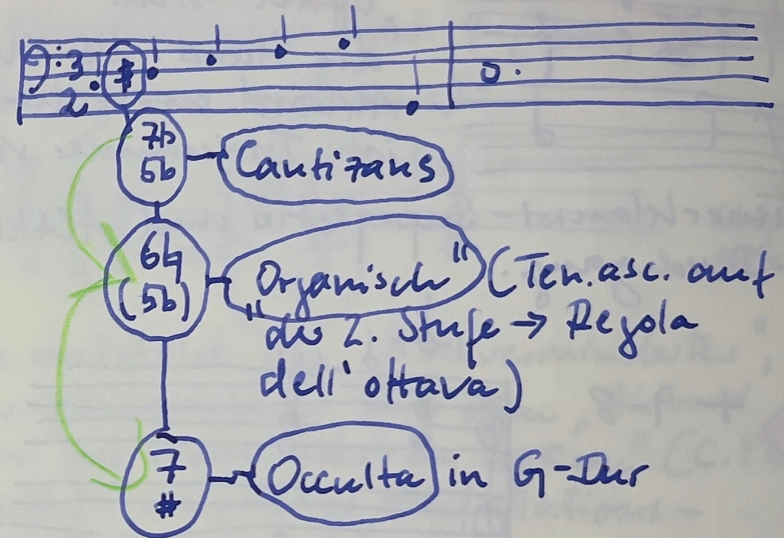
② Tenorizans asc. nach Fd



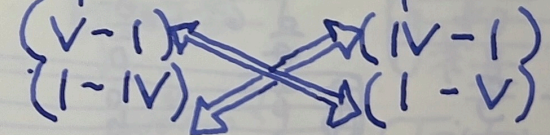
③ Occulta (N.B. in a-moll!)



Frage: geht das mit der Fortschreibung
2. → 3. Stufe auch? Einen Versuch
ist es wert:

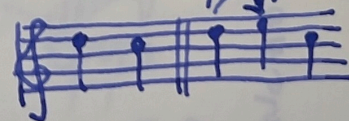


② ~~Ac~~ Perfecta und Acquiescens

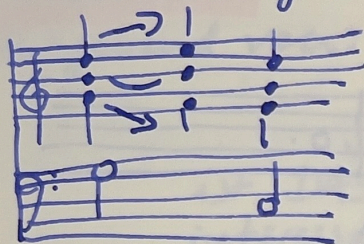


2a Perfecta:

⚠ Chopinakkoord: Superjectio der Tenor-klausel

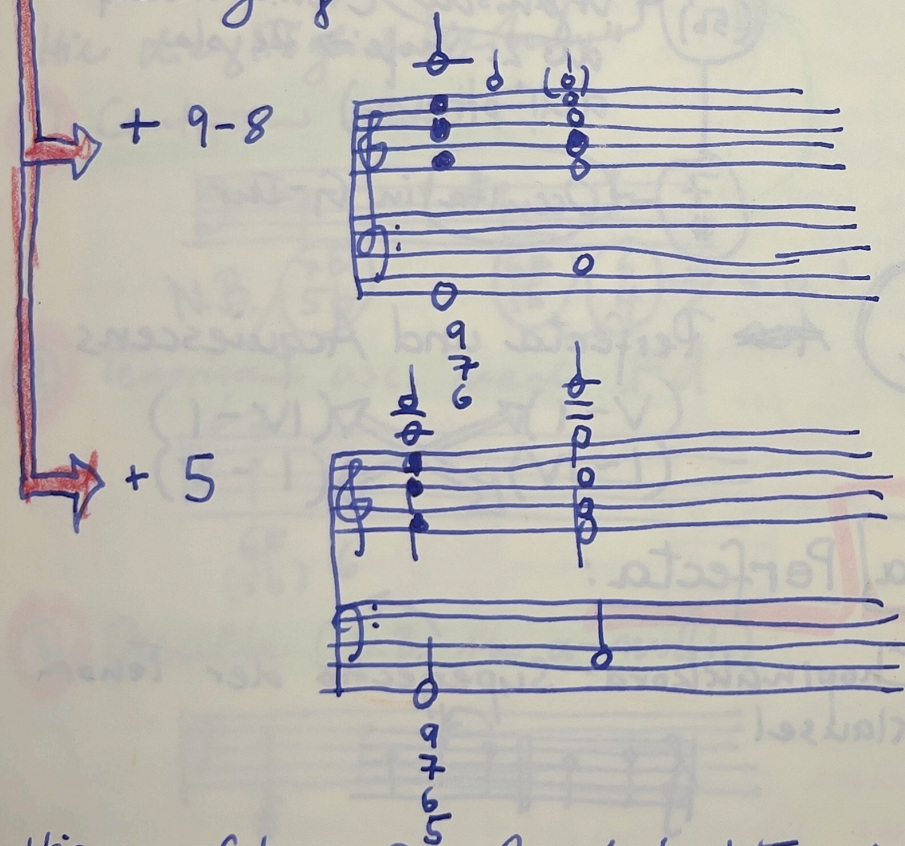


Mehrstimmig:



Aus der 5-Lage
"öffnet" sich
"die Hand". Der Chopin-
Akkoord entsteht
im Ineinander von

Tenorklausel-Supjectio und Altklausel-
-Durchgang.

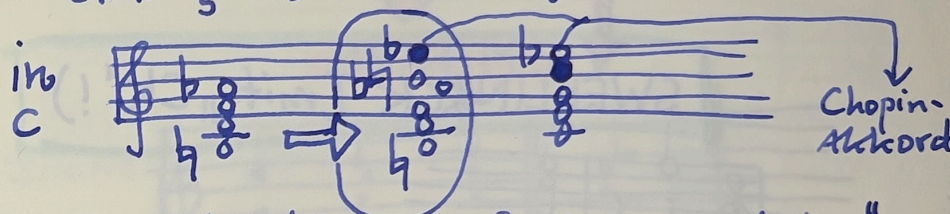


Hieraus folgt: Die Quaststruktur dringt
in den Dreiklang ein. Siehe:

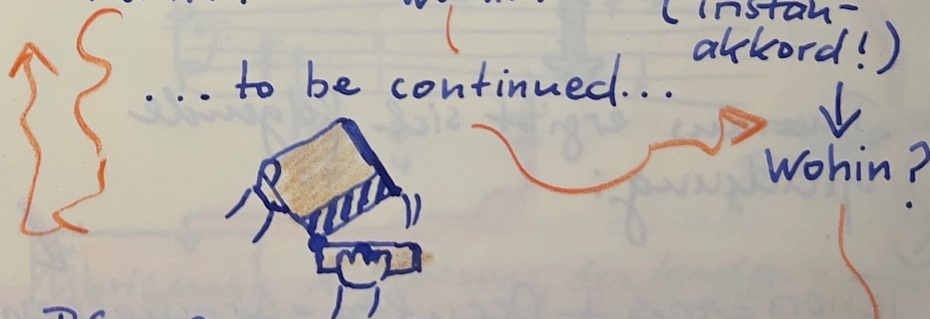
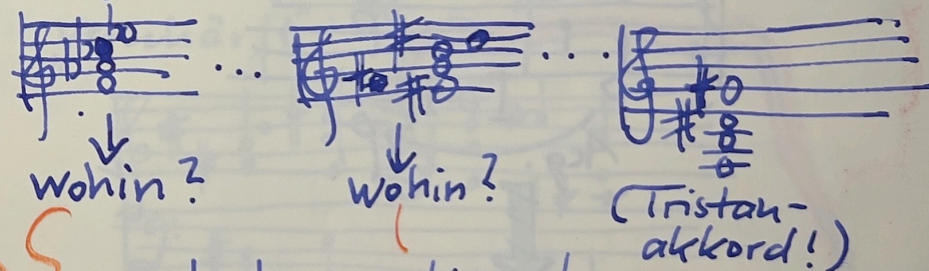
SCHÖNBERG
(Harmonielehre)

SKRIJABIN
(Prometheus)

! Chopinakkord mit 9 (bzw. $\frac{7}{5}$
statt $\frac{6}{5}$ als Cantizans):



Es entsteht ein "halbverminderter",
der-gemeinsam mit dem "Akkoord"
von der verminderten Septime" (C. Ph. E.
Bach) - vielfältige Modulations-
möglichkeiten bietet.



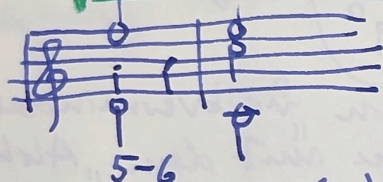
P.S.: Siehe: Brahms,
Intermezzo b-moll, op. 117

26

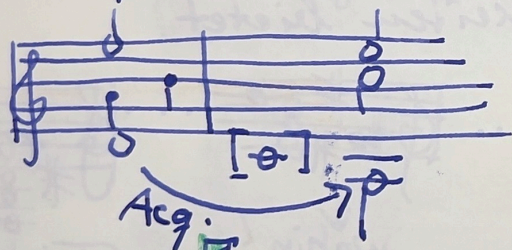
Acquiescens

Historisierend ist der Weg über die
Tenorizans 5-6...

SWEELINKCK (mit „CK“!)



Wird die 1. Stufe (c) durch die 6. Stufe
(a) ersetzt, entsteht ein TRUGSCHLUSS [SS].

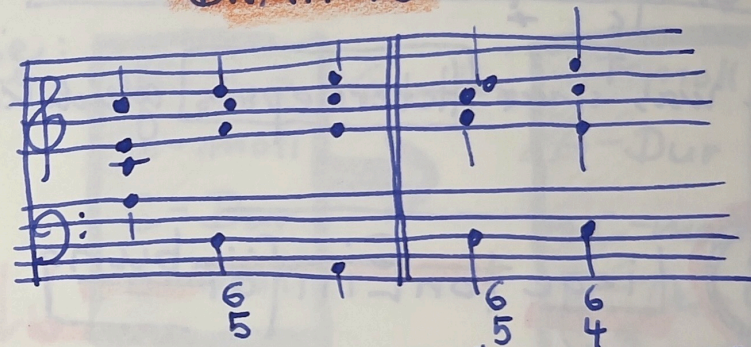


Daraus ergibt sich folgende
Gleichung:

Tenorizans + Occulta = Acquiescens

Erklingt 5 und 6 gleichzeitig,
⇒ (DAS ist die „Sixte ajoutée“)
Canden wir bei

BRAHMS



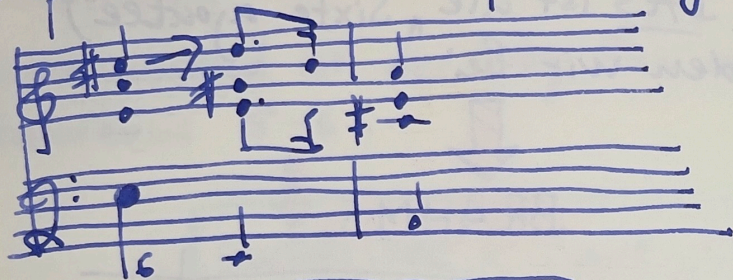
* Siehe: „Ruggiero I/II“, auch leittonig
„Verschärft“:



„Fauxbourdon“

Übrigens: Auflösung des kadenzialen
6₄- Akkordes nach $\frac{7}{5}$, also D⁺,
sogar D⁺₇! Das kann ³ zu einer
Parallelbewegung führen. (s.o.)

oder zu einer melodisch "LIED"-haften Oberstimmenführung:



... was einer Heterolepsis gleichkommt.

③ Liege ton Einfärbung

Kombinatorik:

Ausgangsakkord: C-Dur

C	-	e	-	g
A		C		e
F		A		C



Daraus folgt:

Die naheliegenden Tonarten, die ich erreichen kann, sind:

C F A E oder besser FACE
merkbar:

Von C:

FACE



16! eigentl. 15!

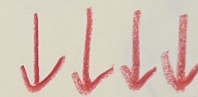
Chromatische $b \# b$

Folie:
Folie

F-Dur
a-moll
C-Dur
e-moll

Varianten

f-moll
A-Dur
c-moll
E-Dur



Grundton-Quint-
alteration



f#-Dur = E-Dur
As-Dur
H-Dur
Es-Dur
Cis-moll

Varianten:

as-moll
h-moll
es-moll
Cis-Dur

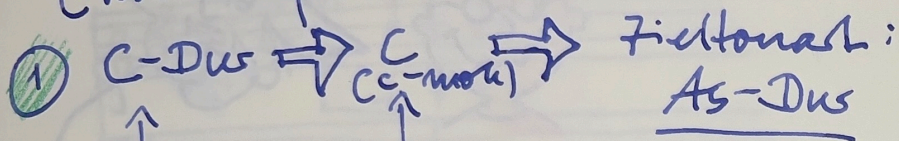
16 Tonarten

(wobei C-Dur nicht mitzählt, da wir ja von G-Dur kommen)

viel!

Jetzt die Übungsmodelle:

(Nur Beispiele):

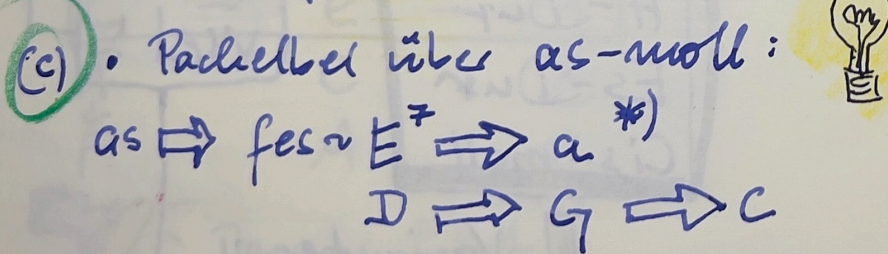
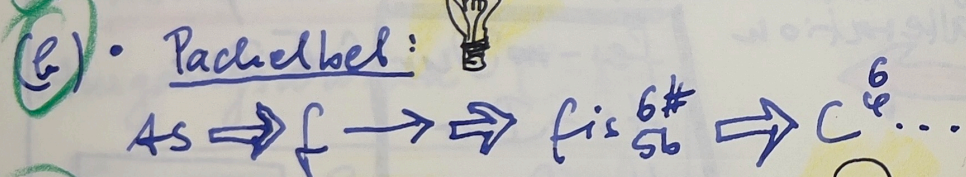
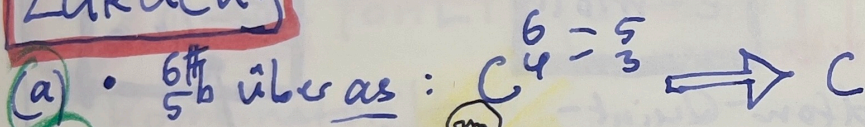


Ausgangstonart

Liegeton
(nur C-moll auch es)

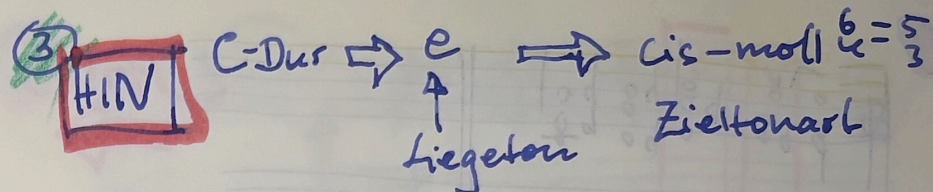
HIN:

② ZURÜCK:

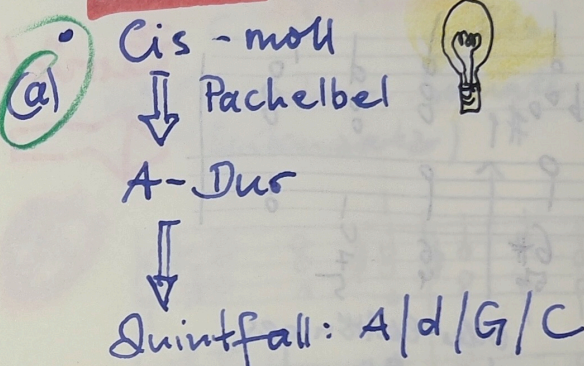


* Enharmone plus Quintfall

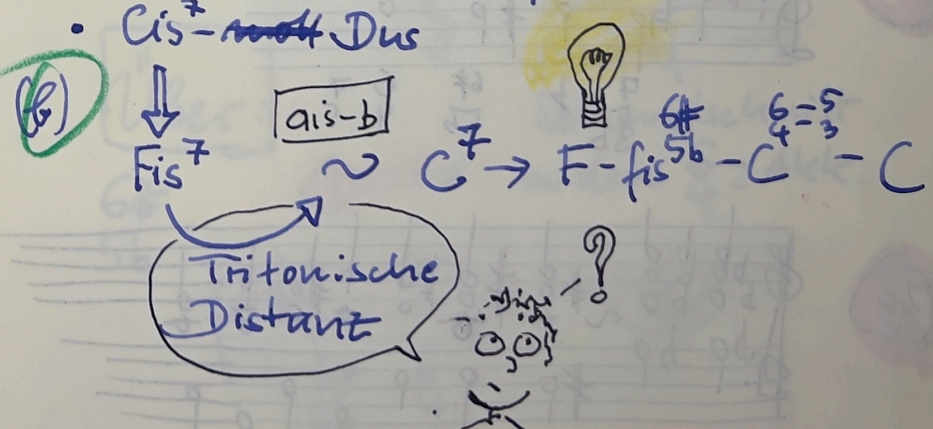
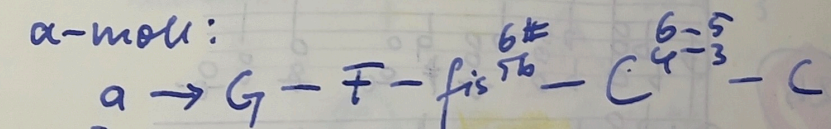
Variantenwechsel



④ Zurück:



oder
Forte über Variantenwechsel
a-moll:



Notenbeispiele

①

Hin

②a

Zurück

oder leistungsfähiges
dis, 3/4

②b

7 5 3b
6# 5b
6 4
7 5

②c

3b

L Quintfall

③

C Liegen Cis

Schubert, Sonate B, 2. Satz, Sentenzsatz

Hin

Zurück

④a

Pachelbel

7 5

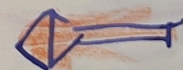
7

7

6# 5b 4 3

"Über:"

6#
5b



6# 5b

6 4



Eine Quinte
zu tief" →
Sekundschritt
in den 6/4 = Akk.



4b

#! 4! 6 b! 7b 6# 5b 3b etc.



To be continued

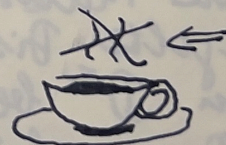
4 Strebigkeiten

a) Verminderter Septakkord:
Diese „Klärung“ ...

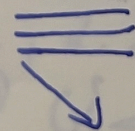
#! 7 6 5 6# 5b 4 3 4b 3b 4 2 4# 3b 4# 2

Enharmonische Verwechselungen

... des
Vermindersten Septakkordes zum „D⁺“
ist funktionsharmonisch:



Dennoch eine Kategorie. Die ist
-stimmführungstechnisch - zu
beschreiben mit folgendem Schaubild:



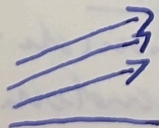
3 Stimmen bleiben
liegen, eine geht
1/2 Ton runter.

Ausgehend von meiner Bezifferungstabelle entspricht das dem Übergang von den

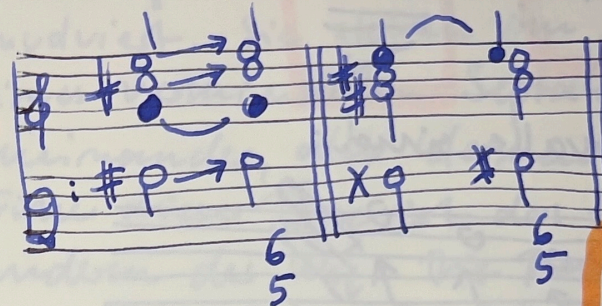
so rum → Sekundärbezifferungen
 aber auch V₁V₂ zu den
 Tertiärbezifferungen,
 und zwar innerhalb einer

S
P
A
L
L
E
↑↓

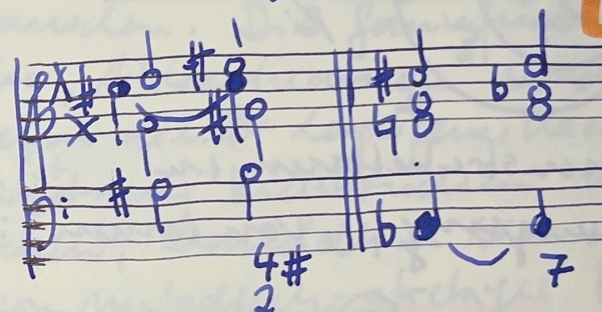
Nun entspricht es gerade der mathematischen Plausibilität, daß eine gespiegelte Disposition auch zu einem D⁷ bez. einer Sekundärbezifferung führen muß:



Das sieht dann so aus:



Die Ligatur ist auf dem Grundton des folgenden D⁷.



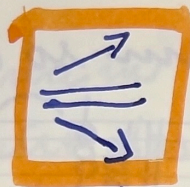
Diese 3-fache Leittonigkeit nannte ich mal "Diskantklauselinfektion".

Literaturtipp:

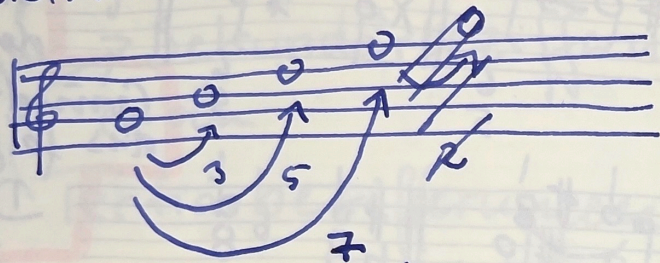
Die Kombination Beider (≡ ≡) bringt Beethoven im 7. Satz, B-Tert...

Takt ? Raum für Recherchen ... 17

② "D⁷ zu D⁷":



Zielintervalle sind:



Mit Binnenstrebetönen in gegenbewegung, "von innen":

③ ⑤

⑦

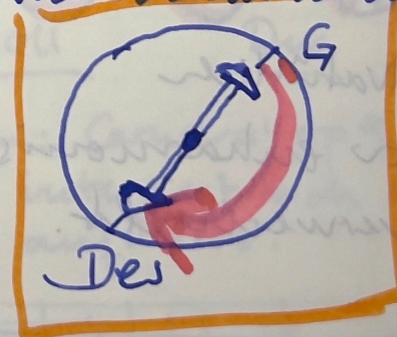
⑧

⑨

Diese 4 "Dominantseptakkorde" sind involviert. Sie stehen im Abstand eines verminderten Septakkordes zueinander, also kleinen Terzen. Einer dieser Töne ist das Ziel, die anderen der Weg. Die Rollen können tauschen. Die fünftefunktion um die "Abkürzungen" sind wichtig, denn die 2. Lagefunktionsharmonik sind nur Erstbrücken. Wie oben zu sehen, handelt es sich um ein rein melodisch-streifes Phänomen, das vertikal gesehen sehr kompliziert scheint.

Beispiel 5: vom Quintenritzel her gehen sind G und D9 am weitesten voneinander entfernt.

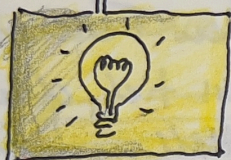
und dennoch hört man dies



Wie bei allen anderen Verbindungen auch.

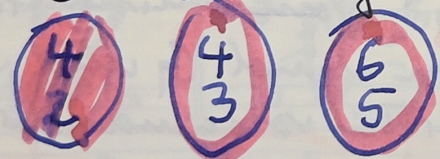
Keinen Harmoniewechsel.

Memoriesformel:



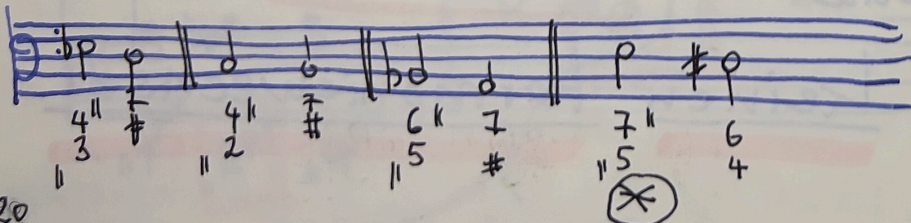
1. Vom Zielakkord liegt immer der Grundton im Bass. Der Bassston wird stetig von oben erreicht.

2. Davor liegt ~~es~~ entweder:



Natürlich

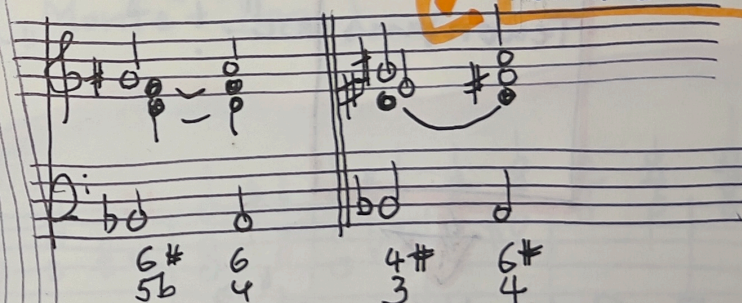
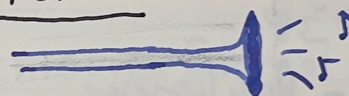
~ enharmonisch ~
verwechselt.



* Entspricht $6\#$ $5b$, dem übermäßigen Quintsextakkord.
(Oder Terzquartakk., bei Strebigkeit nach Dur.)



tataa:

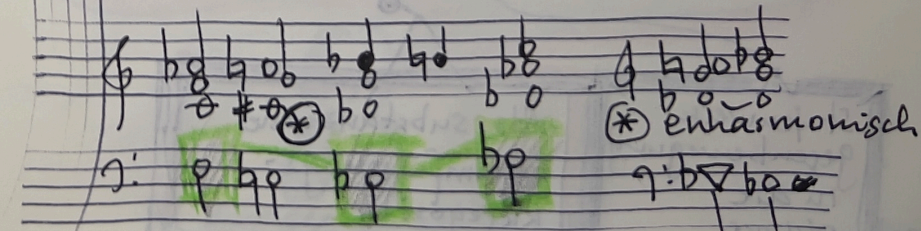


Moll

Dur

- Beeth., 5., 2. Satz
- Bruckner, 7., 2. Satz
- Schumann, Dichterliebe, "Am leuchtenden Sommermorgen"

Schumann: Carnaval op 9, "Chopin".
Beispiel 5 integriert sich in den Pachelbel aufwärts.



Leitton in die Terz



Quartär - Bezifferung
Tenors aus asc.!

→ „Diskantklausel“
→ „Tenorklausel“ } (Vom Gefühl her...)

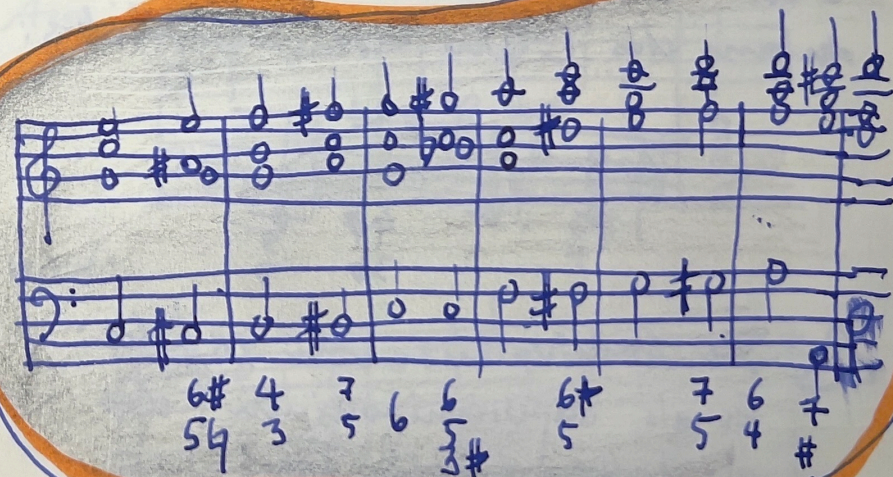
Stufenweise
Gegenbewegung
in die
Oktave

Als substantielle
Stimmführungs-
kategorie

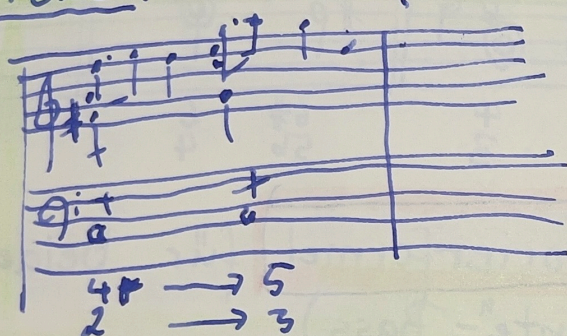
Leitton in die Quinte



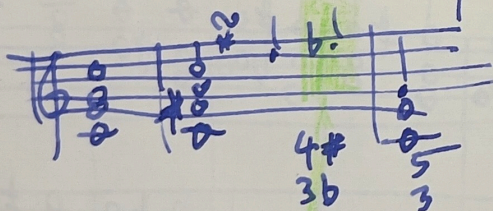
Memorierformel für Beides
(„Monte“-Bass)



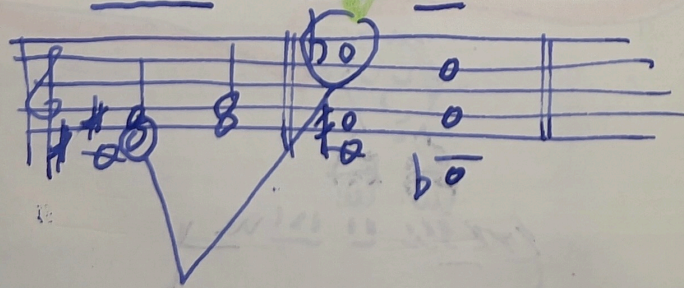
Ein schönes Beispiel für den Leitton
in die Quinte - als lydisches,
"Doppeldominantes" Moment ist
die "Frohe", will dich im Traum
nicht stören aus dem 1. Lied der
Winterreise.



Oder - ebenfalls Schubert - , der
Anfang des C-Dur Streichquartetts:



! Die Ambivalenz von es / dis:
Es als Supersemitonium, dis
als Leitton in die Terz.



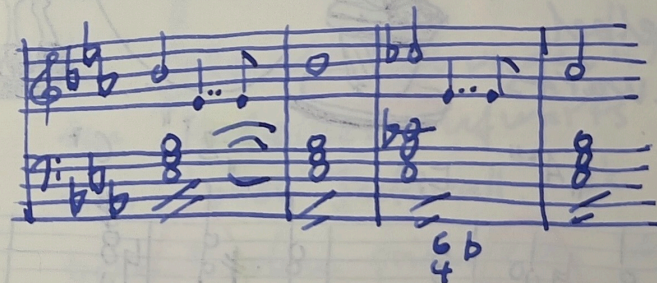
Dieses lydische Element führt
zwingend in die Kategorie des

⑤ Archaïsierenden
(Historisierenden)
Harmonik

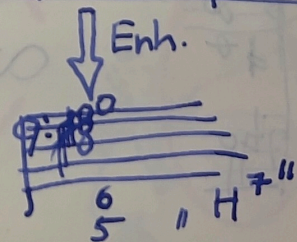
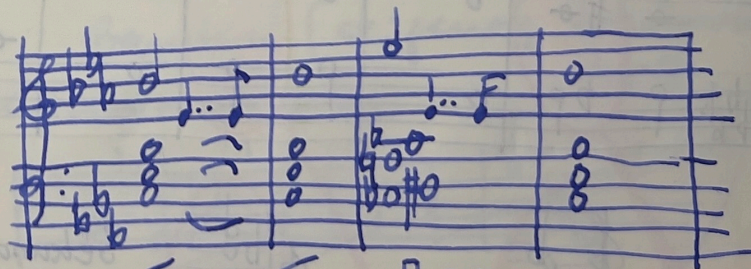
Leitton in die Terz in einer
Acquiescens ^{(mit} Umspielung der
Quinte)

Bruckner, 4. Sinfonie, 1. Satz:

Aus:



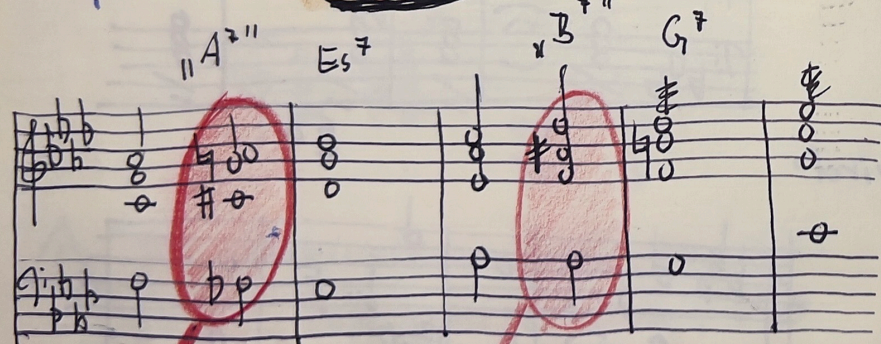
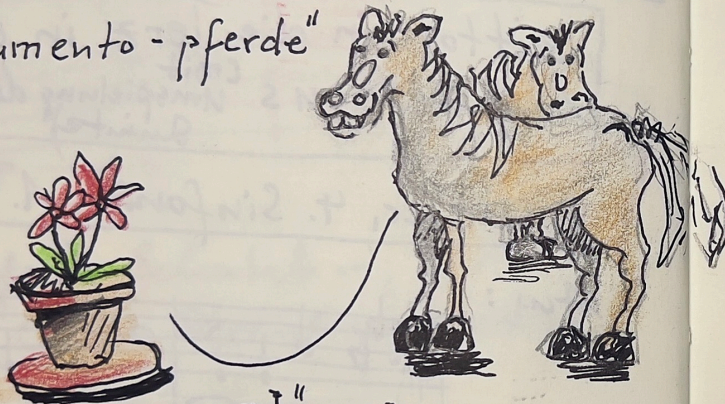
wird:



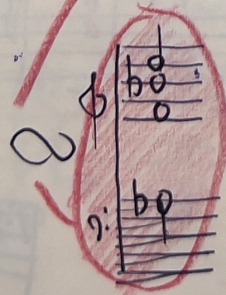
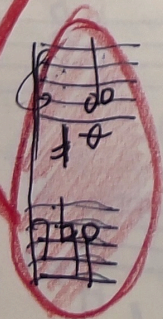
Enjambe- ments

"Blumento-pferde"

Pachelbel
aufwärts

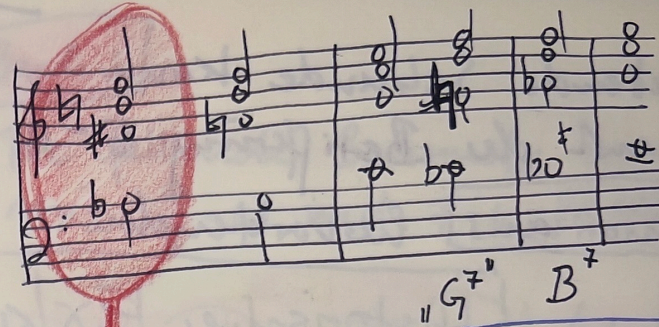


trito-
nische
26. Distanz



Sekundakkord-
Auflösungs-
Variante
phrygisch.

Führt zum:



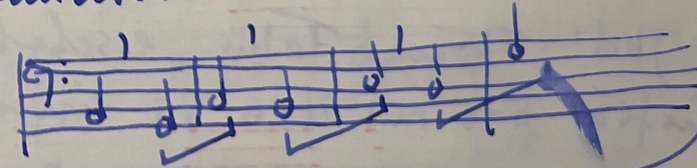
Tristan-
Akkoord

Thema:
Binnenstreblichkeit



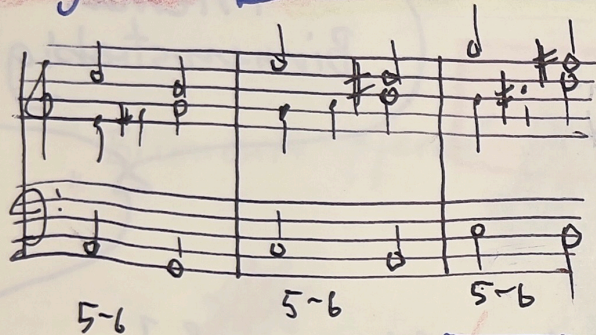
Was gibt es noch?

Die fallende Sekunde ist
im Pachelbel aufwärts
ein "totes Intervall". Sie
trennt den primären Sequenz-
baukasten (skipfende Sekunde)
artikulatorisch ab.



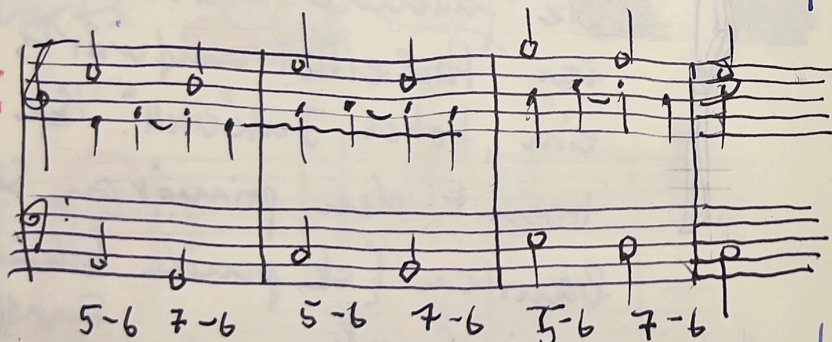
Die fallende Sekunde kann man mit der Beifügung 5-6 als Tenorians hervorblenden.

(16. Jhd.) Historische Exkurs



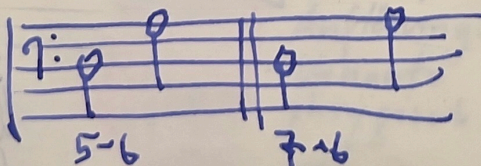
Geht das auch mit 7-6?

mit 7-6?



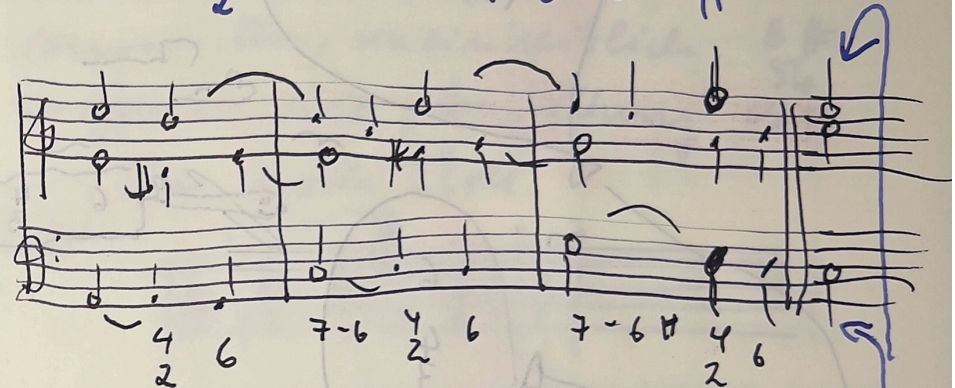
N.B.

(16. Jhd: Thomas Tallis "eresch" häufig 5-6 mit 7-6 in einer Acquisiens)

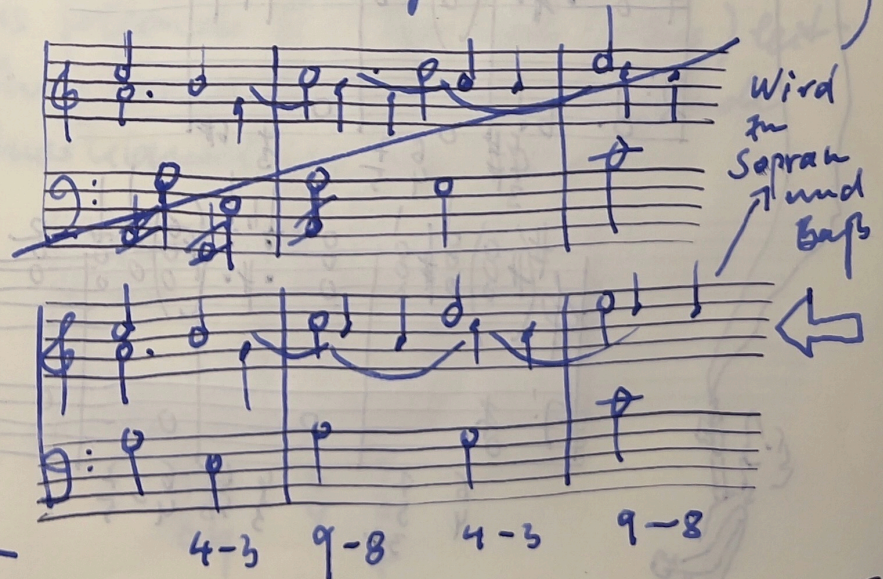


Bach:

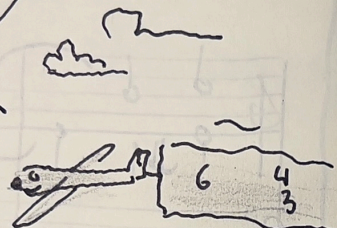
Die fallende Sekunde wird mit $\frac{4}{2}$ -6 und 7-6 beifügt.



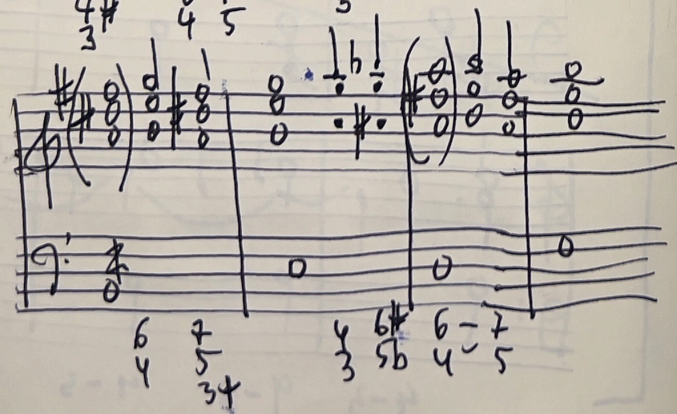
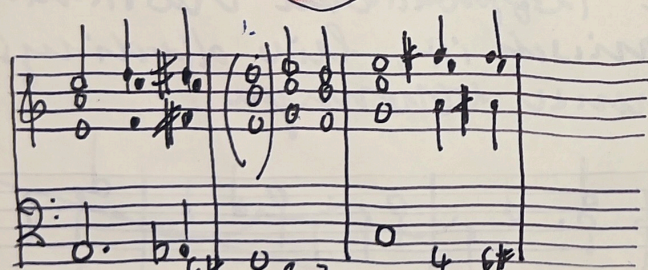
NB: Zwischen Sopr. und Bass liegt eine Vokalstrecke, die zwischen den transparallelen Oktaven organisch ist, bis allerdings comprehension schwierig.



Thema: Tenorizans - Varianten

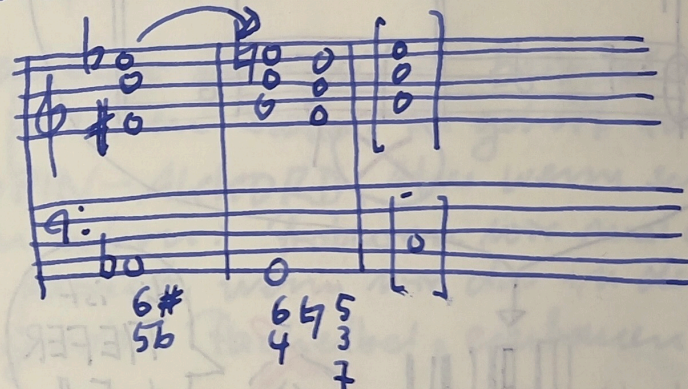


6
4/3
6#
5b

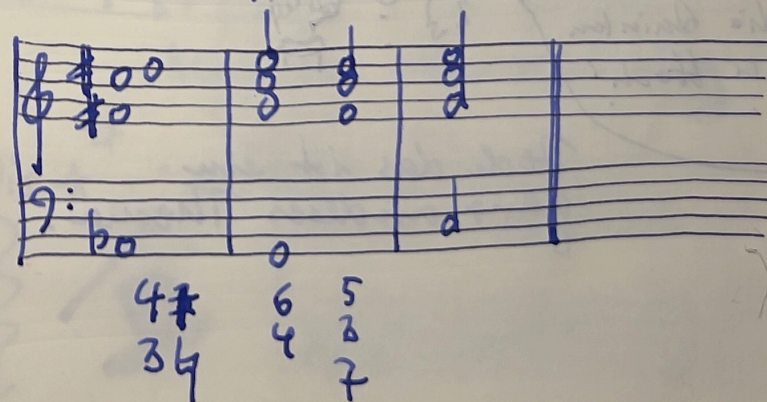


Dabei stellt sich die Frage, ob man $6\sharp$ oder $4\sharp$ notieren soll. Hier sind die Notationsstile, auch bei einem Komponisten, uneinheitlich. $6\sharp$ $5b$ suggeriert eine "Aufhellung" von

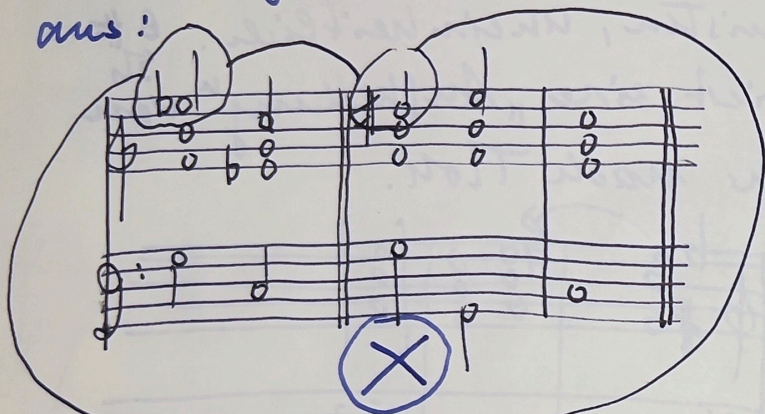
Das nach Flou.



Die Box Formung $4\sharp$ hingegen nimmt das folgende E (Terz von C-Dur) leitend auf Korn, als steigende Tenor-Klammer in die Terz.



Eine solche Es/D's Eukharmose
kann man auch auf den Chopin-
Akkoord legen. Das sieht dann so
aus:

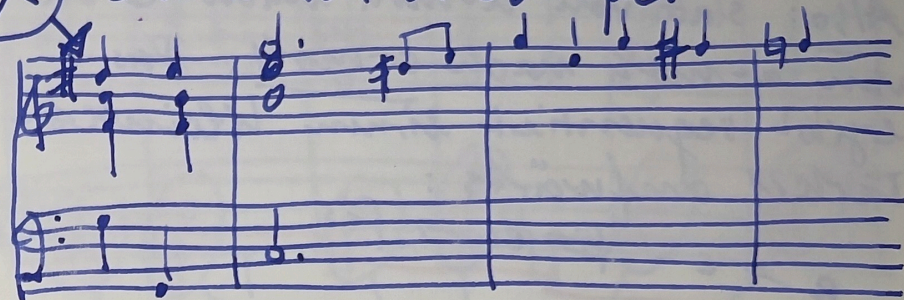


das ist
TIEFER
als Es!

Es sei denn,
man stimmt
die Quinten
zu hoch!

Doch das ist ein
ganz anderes Thema.

(X) Schönes literarisches Beispiel:

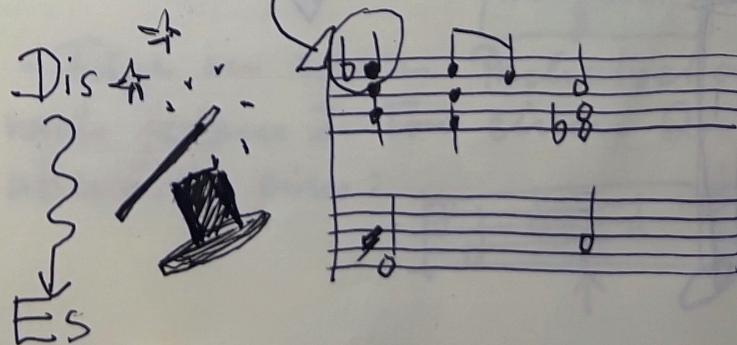


Stormy weather...

Eigentlich sitzt dieses Beispiel an
der falschen Stelle. Es gehört zum
CHOPIN-AKKOORD. Aber wenn schon,
dann schon: Probieren wir mal aus,
was passiert, wenn wir das in den
steigenden Pachelbel „einbauen“:



Nun die Überraschung:



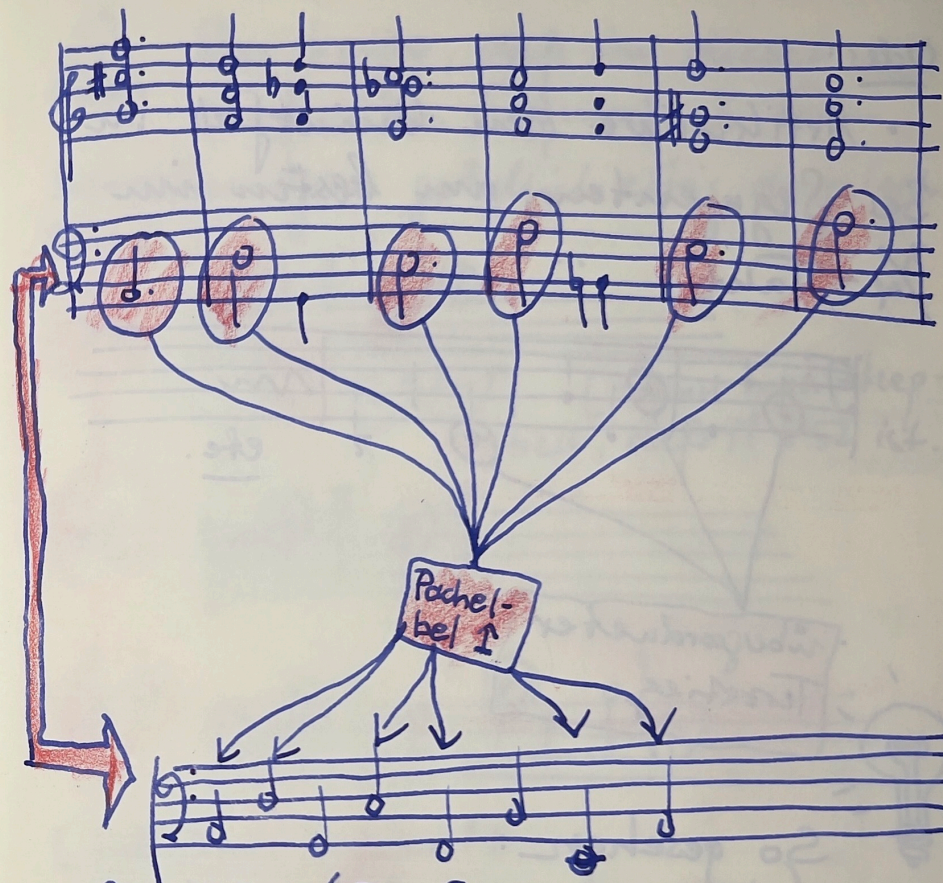
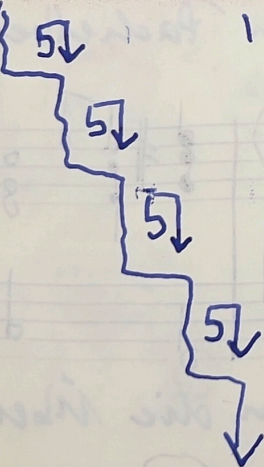
Also: statt von a-moll nach C-Dur
 von a-moll nach c-moll. Das
 ergibt sequenziert einen kleinen
 Lärchen aufwärts:

a → c - ~~f~~is es → fis

(Immer noch Enjambements):

Thema:

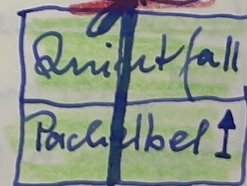
Quintfall - Artikulationen



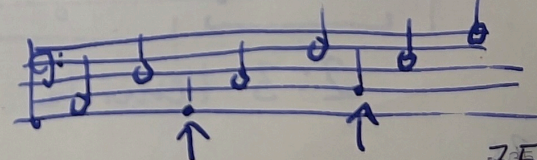
Quintfall / Terzstieg

Wie hängen Quintfall und ~~Fall~~ Pachel-
 bel zusammen?

(Terzstieg)



• Füge in einen Pachelbel aufwärts
 nach jedem 2. Ton einen Quintschritt
 abwärts ein:

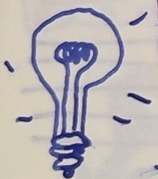


Oder:

• Artikuliere den Quintfall in 3^{en} Segmenten, am besten im $\frac{3}{4}$ -Takt:

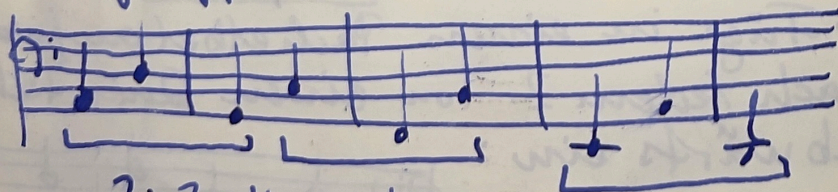


übergeordneter
Terzstieg

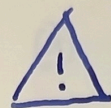


So gesehen:

Ist der Terzstieg eine hemiolische Ausformung des Quintfalls, wenn man davon ausgeht, daß der Quintfall „normalerweise“ in 2-er Gruppen artikuliert ist:



2:3 Hemiola



Das heißt, daß in dieses einfachen Segment 3 Fortschreitungen gleichzeitig angelegt sind:



[Schönes Beispiel:

Chopin, 6 Mazurka b-moll!)

Doch jetzt: Weg von der Hemiola hin zu generellen übergeordneten Gruppierung



Das bedeutet, daß sich alle
Gruppierungen, die ~~ist~~ zu

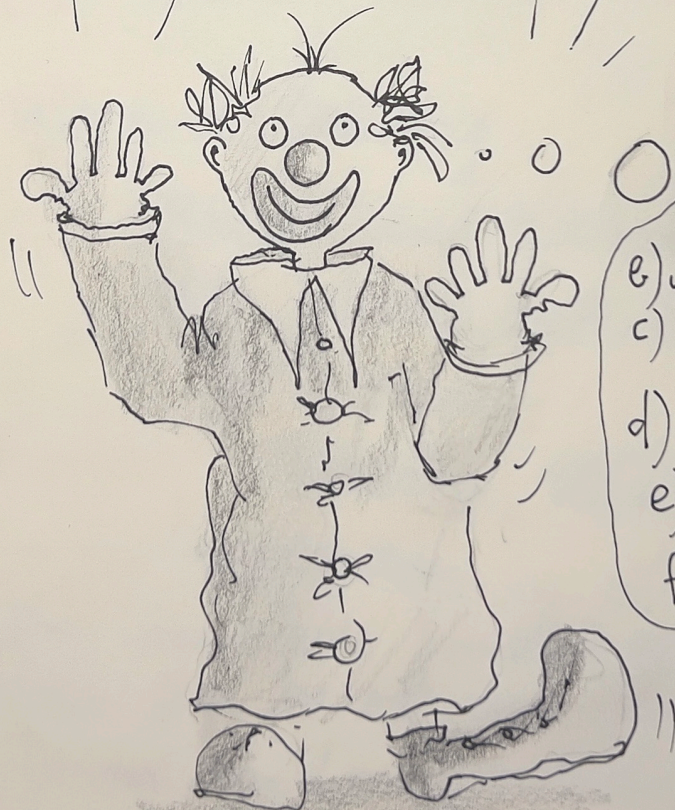
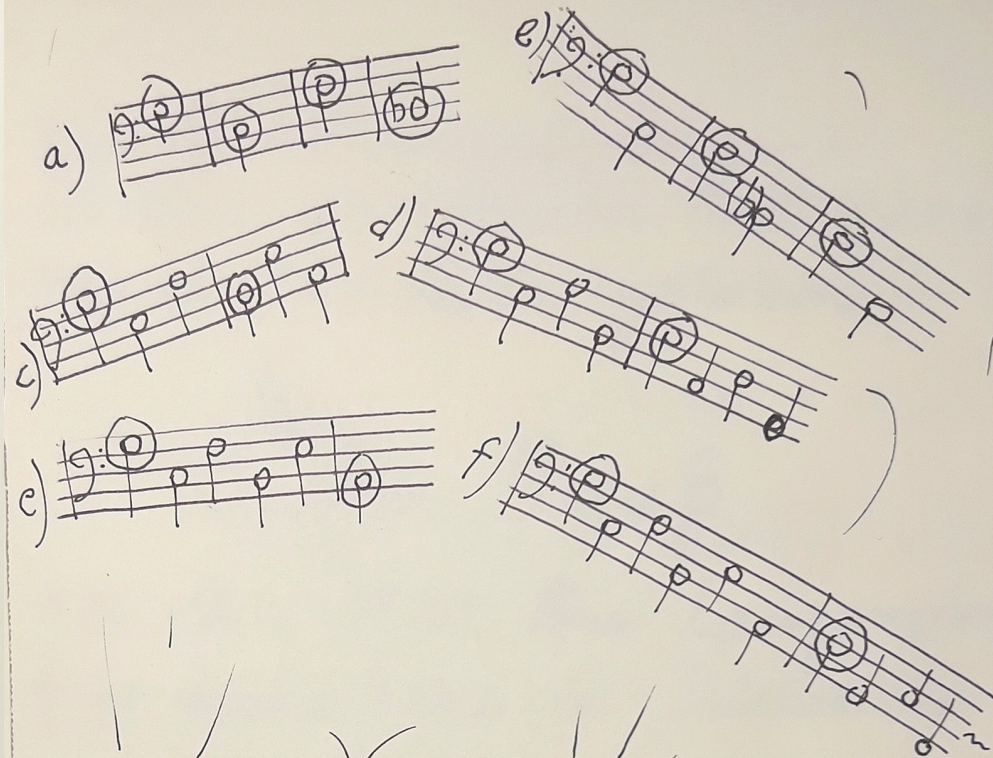
Integrierenden
Fortschreitungen

(über-
geordnet)

führen
~~nehmen~~, so darstellen lassen:

	Gruppe	Integrierende Fs:
(a)	1	5↓
(b)	2	2↓
(c)	3	3↑
(d)	4	3↓
(e)	5	2↑
(f)	6	5↑

szh3p)sgoiq2 #

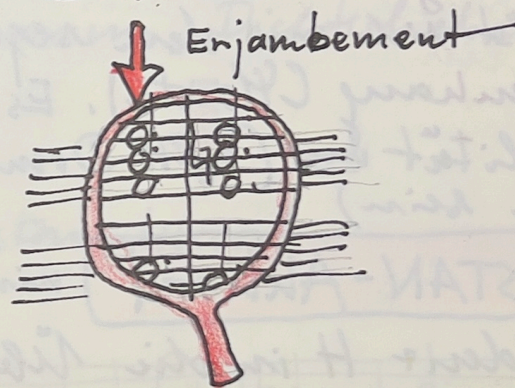
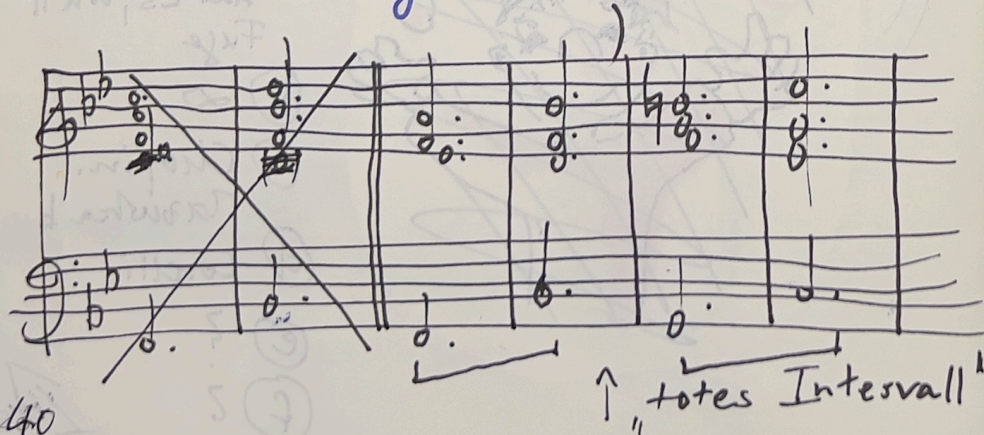


- a) Bach, Fuge Es Wkll
- b) unendlich viele
- c) Chopin, Mazurka b-moll
- d) Corelli
- e) 2.
- f) 2.

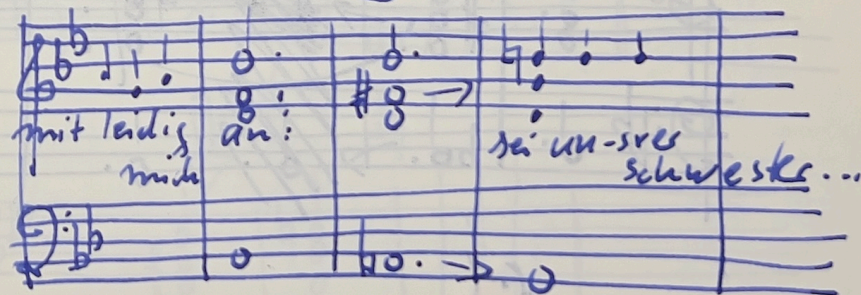
A propos :



Wie beim steigenden Rachelbol sind auch hier die Akkorde voneinander artikulatorisch getrennt.



Schumann, Dichterliebe, "Am leuchtenden Sommermorgen":



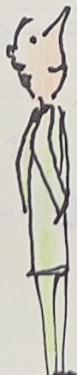
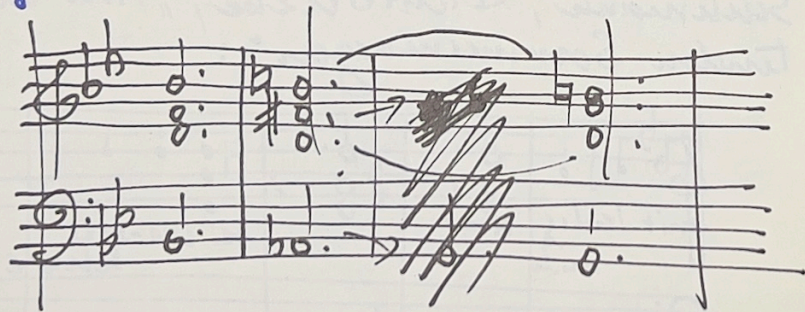
Der Terzfall B-g wird mit einem Durchgang überbrückt. Dieser ist nicht flüchtig, sondern gedehnt (langsam).

dadurch bekommt es Gewicht.

Die physische Wendung As-g
(phrygische Sekundakkord-
Variante) wird mit der Diskant-
klausel fis-g kontrapunktiert.

G-Dur löst sich aus dem sequentiellen
Zusammenhang (Motte). Es entsteht
zu Stabilität ~~hier~~ (statt Dominante
von C zu sein).

Der **TRISTAN-Akkord** nimmt
die Akzident H in die Überbin-
dung hinein.



Es ergibt sich also folgender Weg:

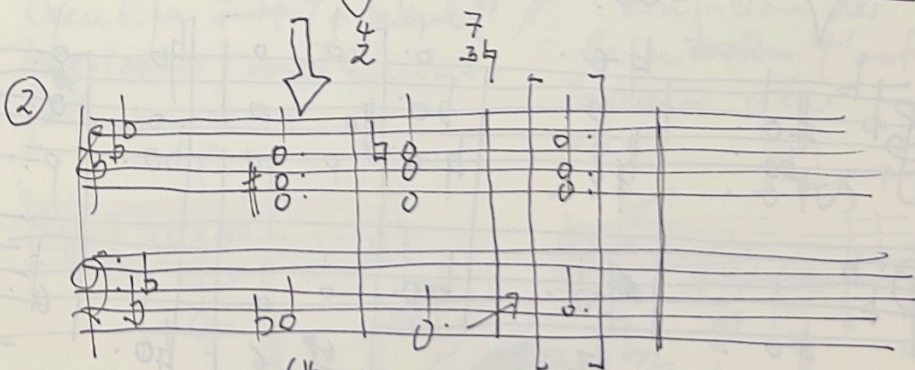
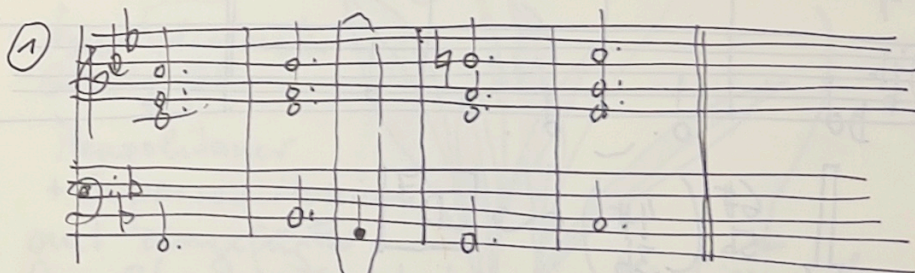
① Phrygische Sekundakkord-Variante
als Durchgang einer Motte-Sequenz.



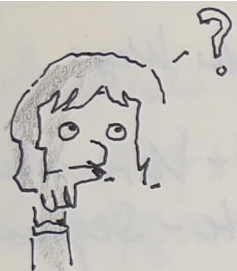
② Schumann, Dichterliebe



③ Tristanakkord



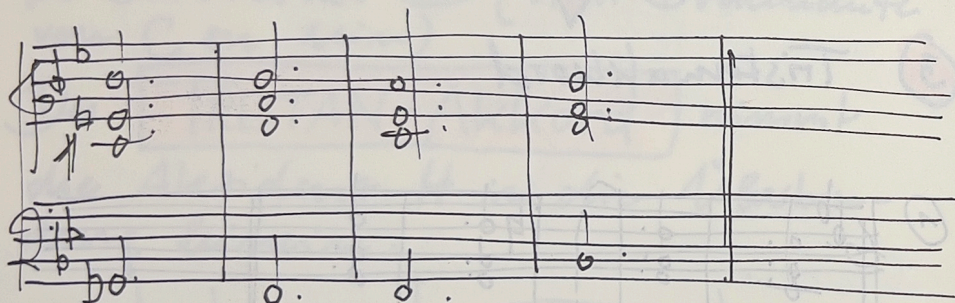
Aus der 5. Stufe wird die
1. Stufe. Aus der PU wird
11.



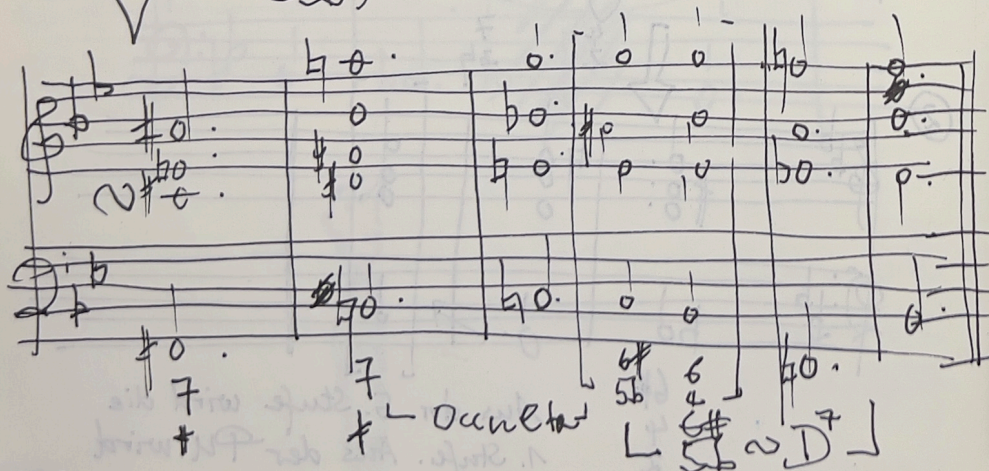
Frage:

Wie lange muß die Formate
auf G dauern, bis C/c
verschwindet?

(Oder gar nicht lang, da
das Ohr speziell in diesem Lied
Schumanns es bereits gewohnt ist,
daß die Blumen ihr eigenes tonales
Feld erhalten? Denn vorher heisst
es:)



6# (4#) ~ D⁷
5b (3b)



Wanderermusik:

B-Dur

Blumenmusik:

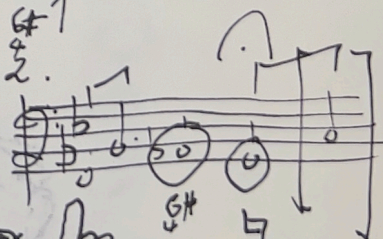
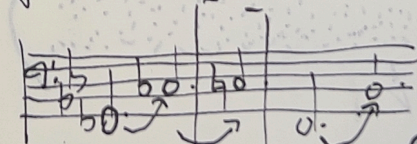
H-Dur

G-Dur

Agg- distantes
Quintfall:

Neapolitaner
+ Supersemitonium
mit eingefügter
Occulta (+ latente
tenorische) und Quint-
fall II - V - I.

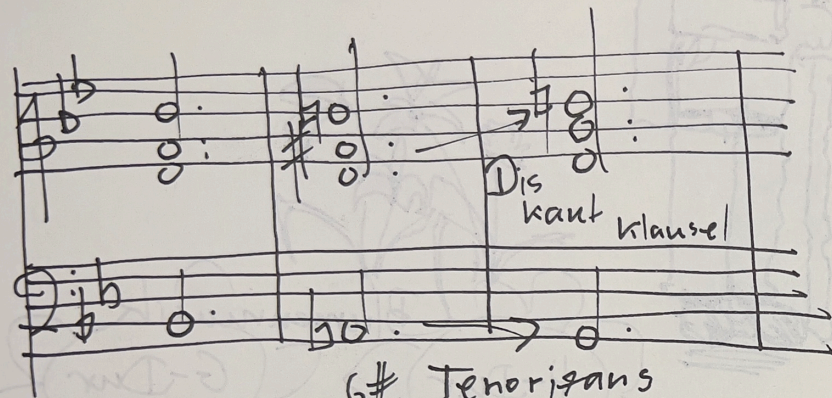
Einfröhen der
latentsten Flauto-
Sequenz über



einges-
schoben

Kurt-
formen

Achja, und ③ Tristanakkord.



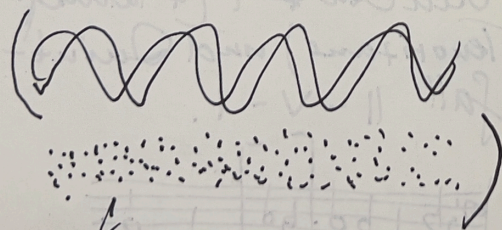
6#
4#
2#

Tenorisans

Sekundakk.-
Auflösungs-
variante.

Entweder
- oder ?

BEIDES!



(Werner
Heisenberg)

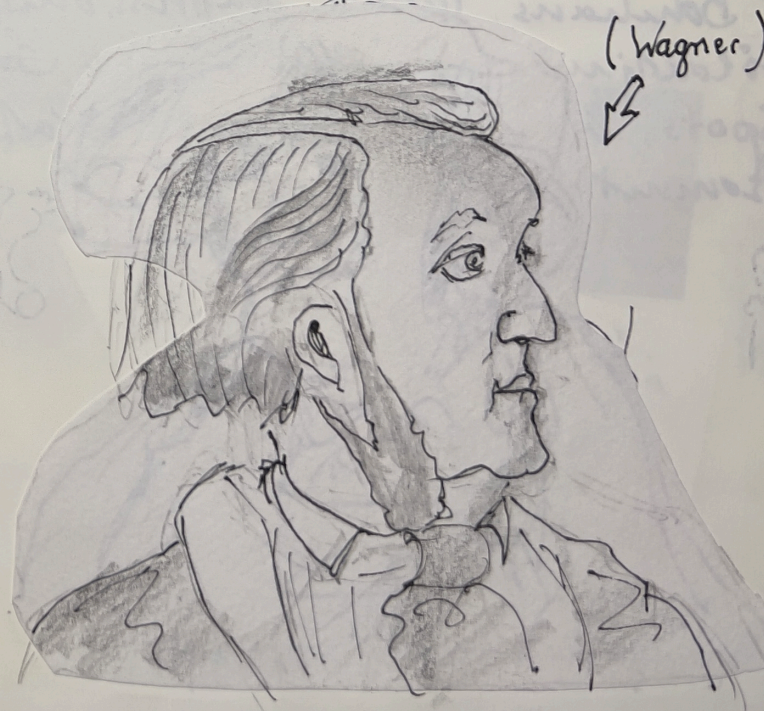
Archaaisierende Harmonik



(Sweetinck)



(Dufay)



(Wagner)

Allein durch die Kleidung Wagners (Barrett etc.) weht der Geschmack und das stilistische Vokabular aus „wilden Zeiten“ in das 19. Jahrhundert hinein. Bemerkenswert ist in der Architektur wie im Möbelbau, aber auch in der Malerei und Literatur, wie die „neue Kunst am Alten“ sich etabliert. Überlagert wird dieses als „Historismus“ bekannte Phänomen von einem graduellen „futuristischen“ Kunstbegriff, der ins 20. Jh. weist.

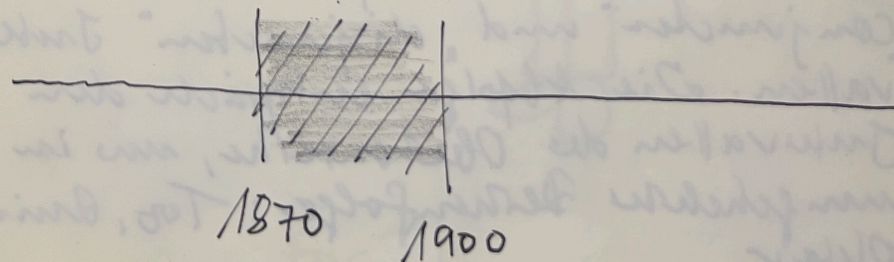
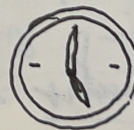
(Bauhaus, Turner, Impressionismus, Hölzer etc.). Hier einige ~~Spots~~ Spots, bevor die Kunst zu Werk kommt.



48 Vergangenheit → ← Zukunft



Alles ungefähr zur gleichen Zeit entstanden!



Musik

- ① Mailändes Traktat und leithönige Harmonik (Annäherungsharmonik)
- ② Eindringen des Quatstonketus, Tritonische Distanz
- ③ Gegenschritt und Doppelte Leithonkadenz (Lydisch)
- ④ (Gesualdo) ~~Vicentino~~ und ~~Deer~~: chromatische und enharmonische
- ↙ Partina (Vicentino) und Äquidistanz
- ⑤ „Quatfallsequenz“ / ⑥ Acquiescent und Landino-Kadenz

① In frühen Quellen der Mehrstimmigkeit, wie z. B. dem Mailändes Traktat, ist die kadenzelle Symbeziehung grundlegend. Den Begriff der Diskordanz gibt es noch nicht. Man sprach von „conjuncker“ und „disjuncker“ Intervenallen. Die Abfolge entspricht den Intervallen des Obertonreihe, nur in umgekehrter Reihenfolge: Terz, Quint, Oktave.

Logisch!

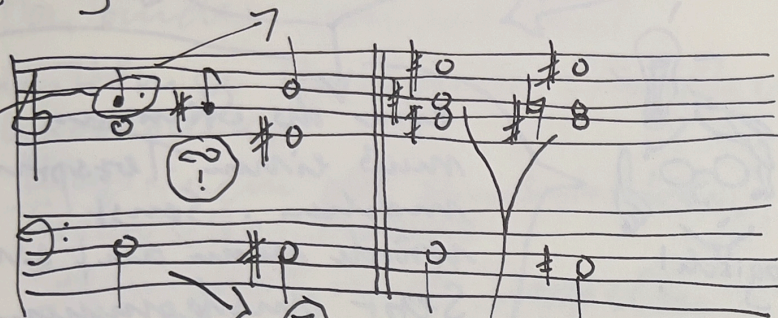
eine der Stimmen muß einen Terzsprung machen. Sonst würde man auf eine Sept auskommen.

2 Töne bleiben liegen, 2 in Gegenbewegung

S. S. 18 f.

Wagner, Liebeskudemotiv
(Ring):

Vgl:
Tristan-Akk.



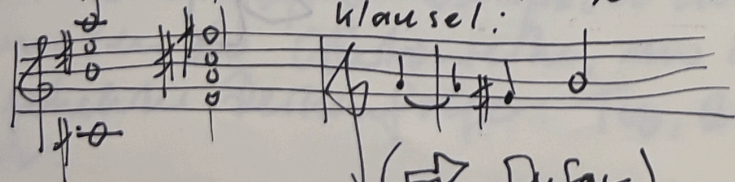
Hier geht es in
die Sept!

Diskantklausel-
imperfection



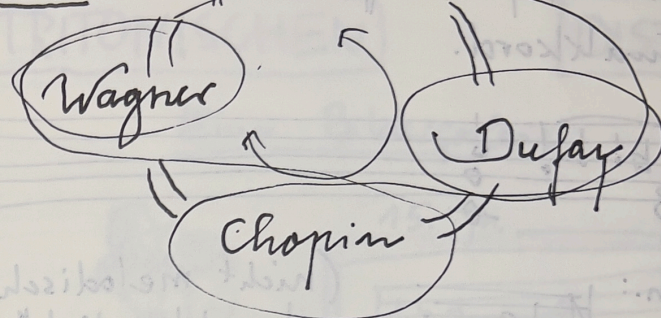
So gesehen ist
das a die Sexte
und das d die
None eines D⁷- Akkordes
über Fis!

Also substanz- gleich mit einem
Chopin- Akkord: ... und der Landino-
klausel:

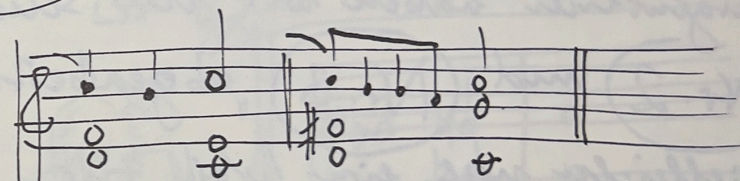


(⇒ Dufay)

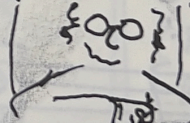
Also, ein "Pas de trois":



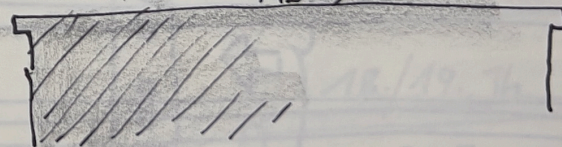
Und das führt auch gleich zu
Nr. 2:



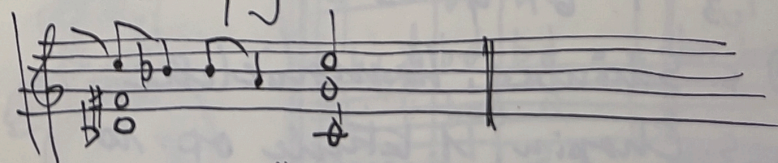
"Neu" "Fet" (Doppelte
Leittonkadenz)



Und das ganze -

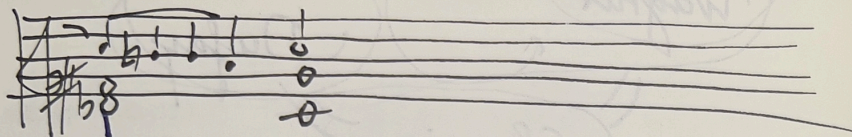


Phrygisch:

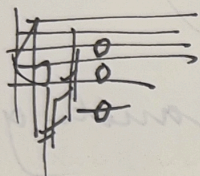


Enh. "Fis" - C

Oder, mit h_1 , eine „Art“
Quartakkord.



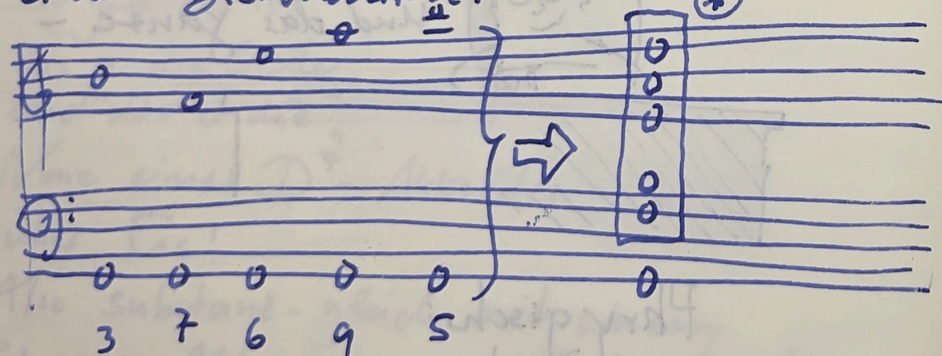
Enh.:



(nicht melodisch,
aber „klanglich“)

Eigentlich haben wir hier schon
(Nr. 2) und (Nr. 3) „abgebastet“.

Vielleicht noch ein Werk zu
Quartstrukturen. (2). Sie entsteht
auch durch den Cumulus dominan-
tisches Dissonanten:



(*) s. Schönberg, Harmonielehre
s. Chopin, 1. Etude op. 10

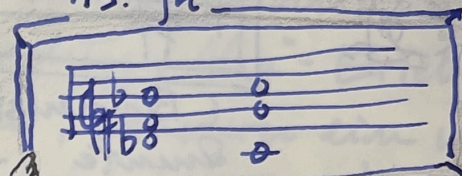
Und noch ein Werk zu

TRITONISCHEN

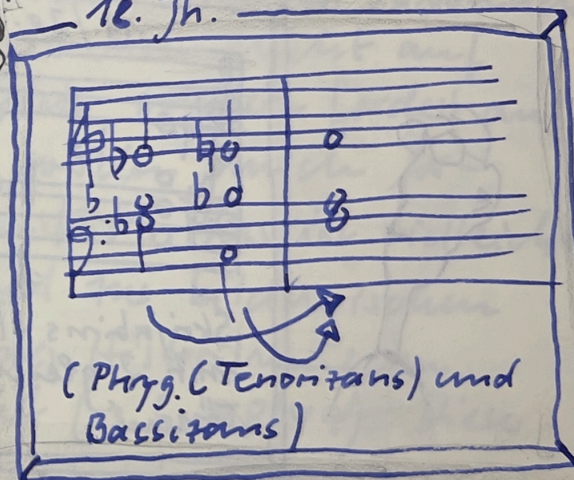
DISTANZ

Eine Bildergalerie:

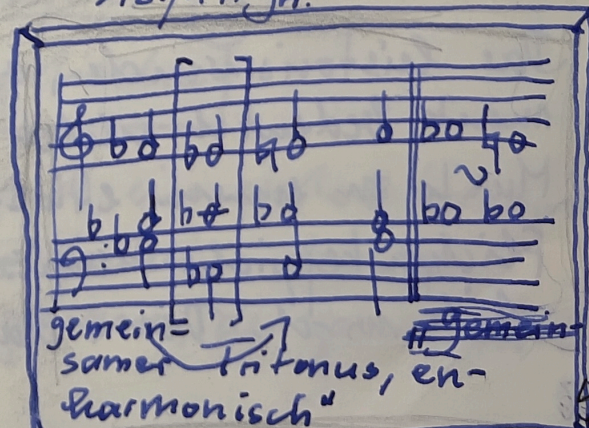
15. Jh.



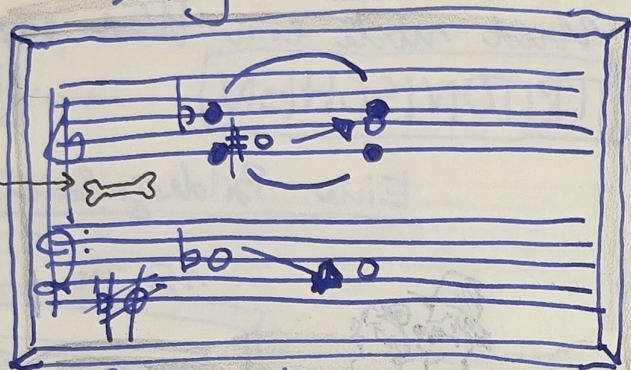
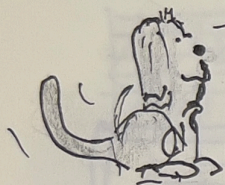
16. Jh.



18./19. Jh.

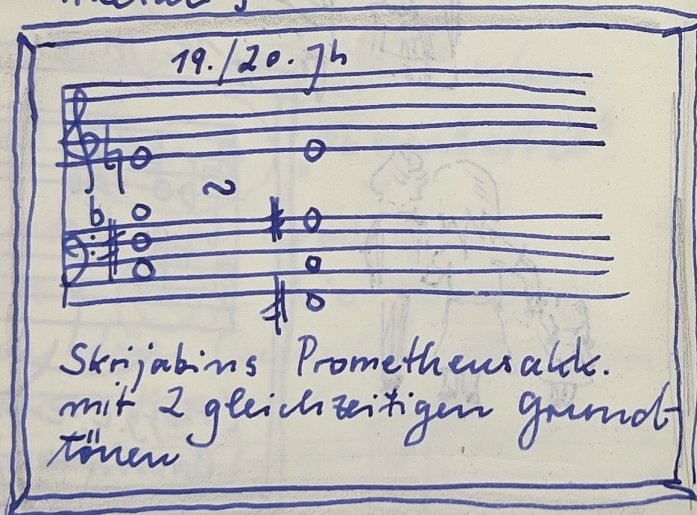
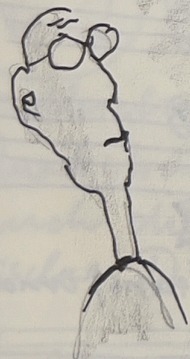


19. Jh.



(Binnenstreichigkeit zur Quinte c-g, "Mailänder Tractat")

19./20. Jh



Skriabins Prometheusale. mit 2 gleichzeitigen Grundtönen

Das historisierende, archaische Element bedeutet nicht, daß die Musik zu einem elektischen Flickenteppich verschiedener Feststile wird. Denn das Alte ver-

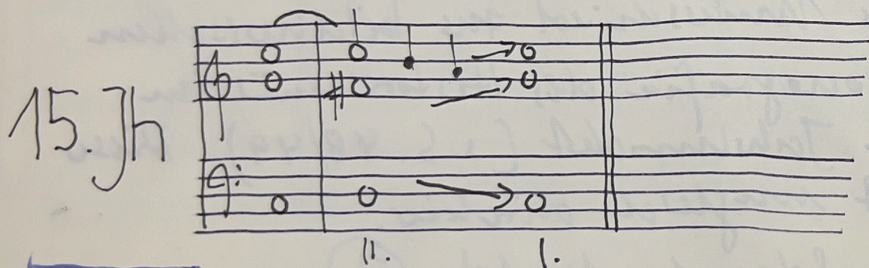
birgt sich hinter dem Neuen. Das Alte spiegelt sich im Neuen. Das Alte transformiert sich zu etwas Neuem. Es bildet mit ihm eine gemeinsame Substanz aus. Es gibt kein direktes „Alte“-Erleben der Erinnerung, sondern ein verschlüsseltes, verschleiertes, ein Erinnerungsschema. Das Alte, wievohl sinnlich aktiv, präsentiert sich nicht auf silbernem Tablett, sondern fordert auf, entdeckt zu werden durch forschende Aktivität. Das ist vielleicht der Unterschied zw bildwischen Iconografie des Historismus im 19. Jahrhundert (s. S. 48/49). Diese ist ungleich direkter.

Der folgende Aspekt ③

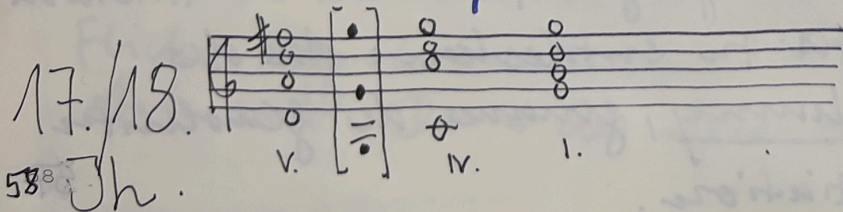
Das Lydische

ist dazu geeignet, ein weiteres Kriterium ~~hinter~~ zu entdecken: das der Gewöhnung, gewanes, die gewohnten Assoziationen.

Natürlich fällt es auf. Aber wir sind die übermäßige Quarte so gewohnt durch den Impressionismus und die Filmmusik, (die sich das hemmungslos bedient), daß wir ~~unter~~ uns auch genau daran erinnern. Über die archaische Dimension sind wir uns wenn, dann nur entfernt und unbewusst klar, wenn wir nicht gerade das 15. Jh. gut kennen. Denn genau das manifestiert sich das Lydische in Form des doppelten Leittonkaders: (S. 53):



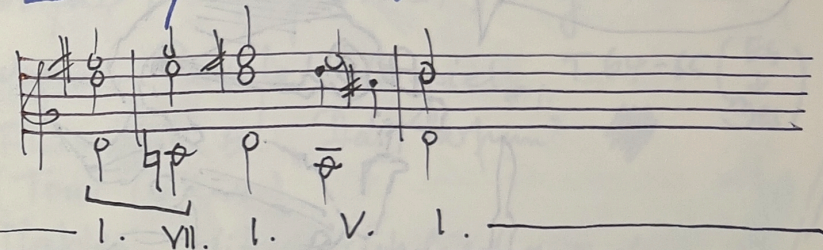
Printz fasst die Aufeinanderfolge zweier Duakkorde als Trügschluss von der 5. zur 4. auf.



Im französischen Barock (Louis Couperin, Passacaille C) und bei Beethoven (Waldstein, 4. Satz) - nur 2 Beispiele - sieht dieser

GEGENSCHRITT

unter der 1. Stufe. Er ist hier also ein mixolydisches Element.



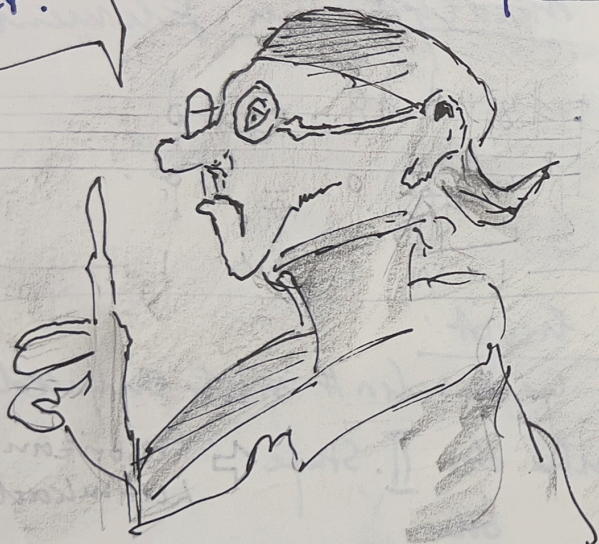
Das heißt:

Der Gegensatz sieht entweder:

- unter der II. Stufe ← Tenorizans (doppelter Leittonkader)
- oder
- unter der V. Stufe ← Oculta (Trügschluss)
- oder
- unter der I. Stufe ← Mixolydische 7. Stufe

Sitz der Gegensatz unter der II. Stufe, so ist das ein Lydisches Element.

Sitz der Gegensatz unter der I. Stufe, so ist das ein Mixolydisches Element.



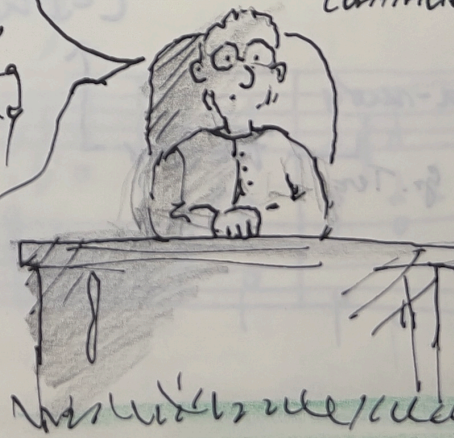
- Literatur:
- Sibelius, 4. Sinfonie, 1. Satz Anfang
 - Beethoven, Streichquartett op. 132, "Danksgiving times gesunden"
 - Schubert, Wehrweise, "Freund bin ich ein. gezogen"; Du - Stufe, Klavierzwischenpiel
 - Beethoven, Waldstein, 1. Satz, C-Dur → B-Dur
 - Beethoven, Et resurrexit (Missa Solemnis)

- Louis Couperin, Passacaille C
- Frescobaldi, Toccata Quarta, $\frac{4}{2}$ über Orgelpunkt
- Palestrina, Magnificat sexti toni, esurientes, Finalkadenz
- Isaac, Innsbruck, ich muß dich lassen, Neues 5 ("dahin")
- Dufay, Flos florum, "virga recens"
- Wagner, Parsifel Vorspiel, T. 64-65 (Es ↓ Des)
- Filmmusik zu "Das Parfum" (Tom Tykwer)
- Mahler, Mitternachtslied aus der 3. Sinfonie



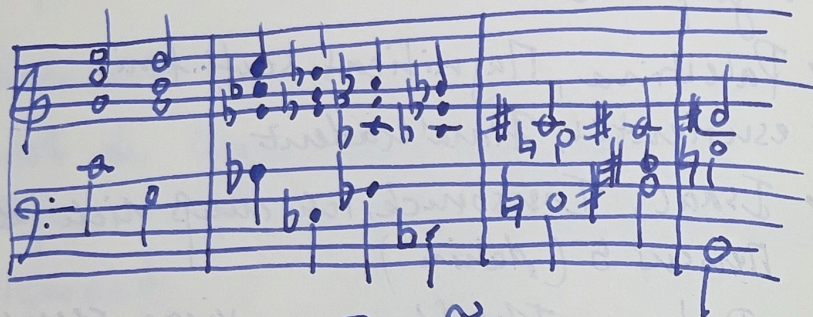
... to be continued...

And now something completely different



Wiederholung der 1. Stufe - 61

④ Chromatische und inkohärente Patinen

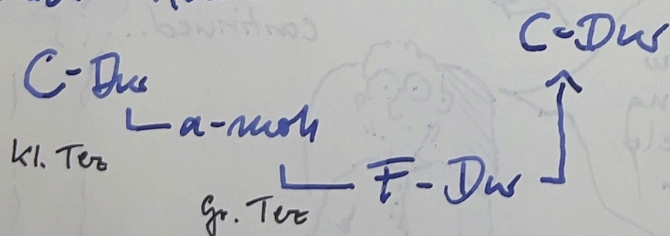


⇒ Bruckner, „Tota pulchra es,
Maria“, 7te „Mater clementissima“

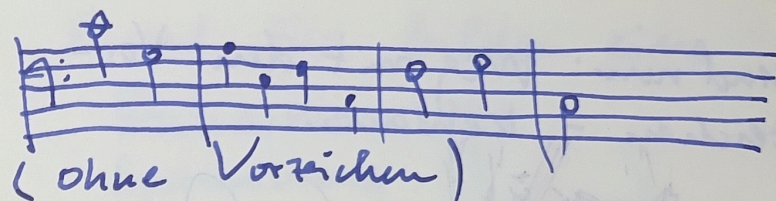
Die chromatische Folie liegt als
„Schicht“ auf der Stimmführung
und sorgt dafür, daß die Sequenz
(Pachelbel)

ÄQUIDISTANT

wird: Aus:



~~wird:~~



(ohne Vorzeichen)

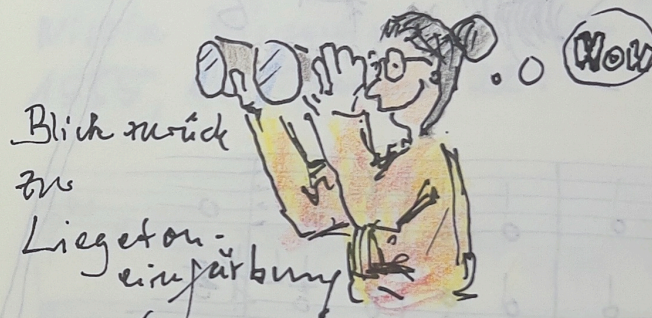
Wind:

C-Dur

— A-Dur

— F-Dur

Ces-Dur

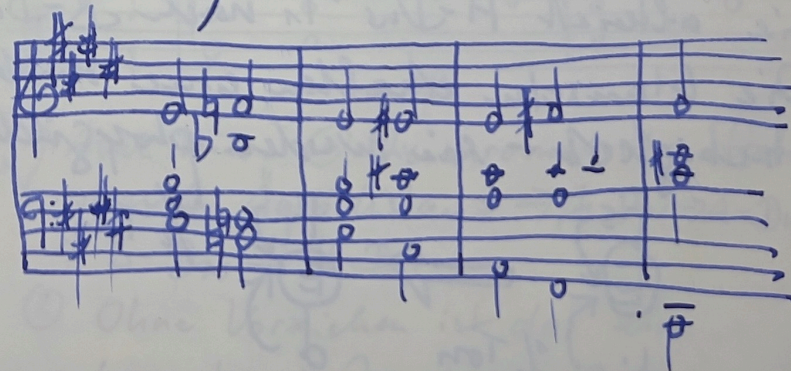


Blick zurück
zu

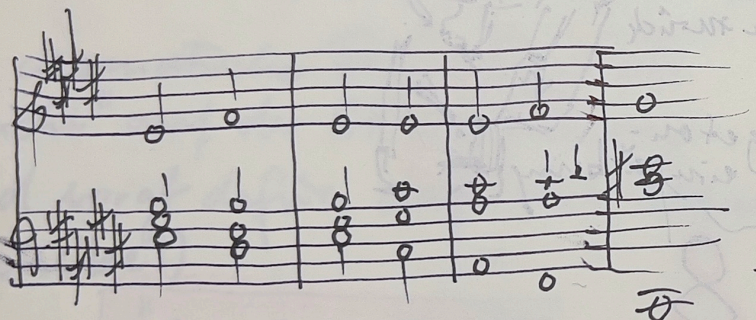
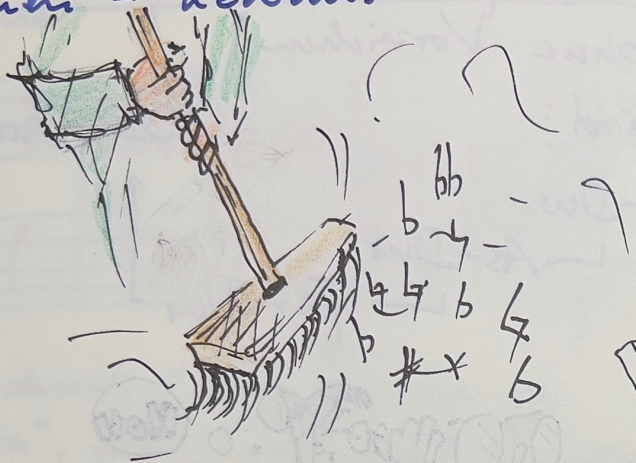
Liegeton-
einführung

5. 8

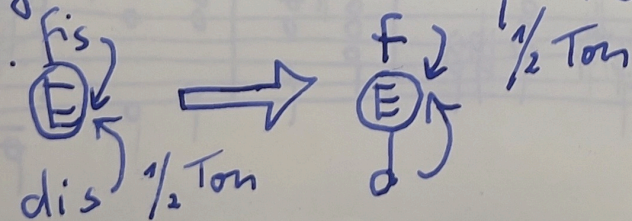
Dvořák, 9. Sinfonie, 2. Satz.
Einleitung:



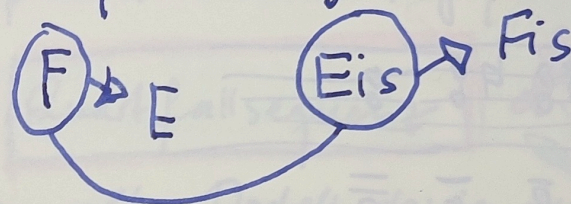
Und nun: Weg mit den Vorzeichen - keinsam:



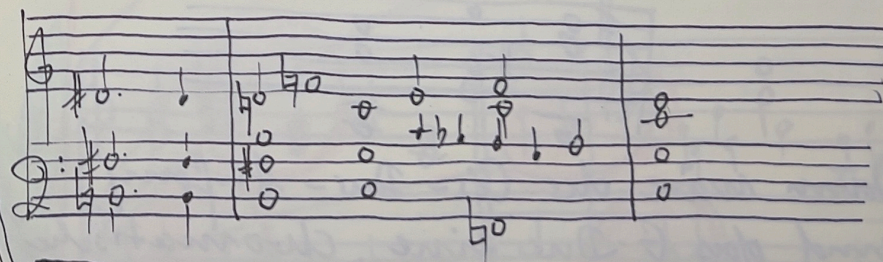
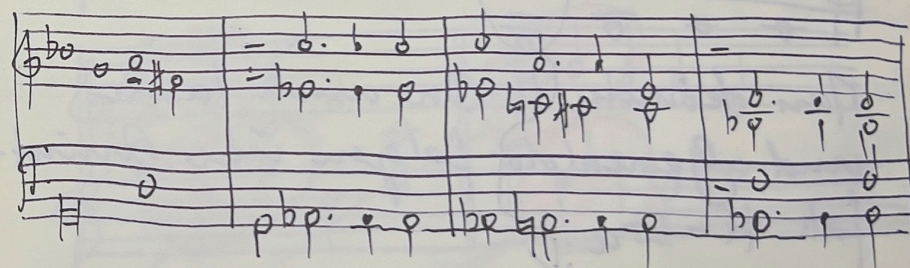
Die chromatische Partina färbt den Weg ein von E nach Cis.
 Sie alteriert H-Dur Tr nach B-Dur.
 Die Klauseln erhalten eine andere Strebigkeit - sie werden physisch:



F und Eis bilden eine Enharmonische Spannung.



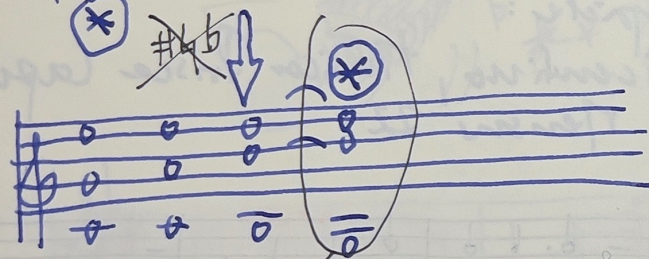
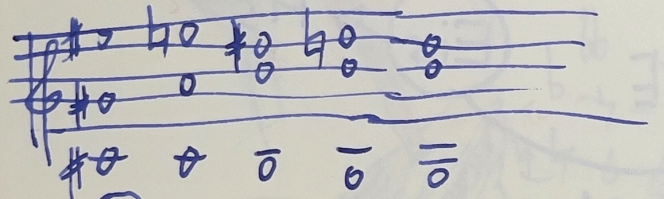
Alte Beispiele:
 Nicola Vicentino, Musica Prisca Caput,
 1555, ab Mensur 22:



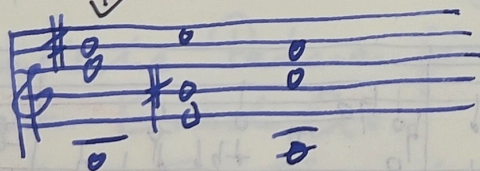
Auch hier: ① Die chromatische Partina erzeugt Äquidistanz → A-Dur → A-Dur → B-Dur → H-Dur.

② Ohne Vorzeichen ist das ein "harmonischer" Continuo-Satz.

Siehe auch: Gesualdo, Flauto
 lasso (Chromatista... was ein
 "Schimpfwort").



Nun könnte H-Dur auch lassen
 und Gesualdo folgen über Quint-
 fall H-Ea.

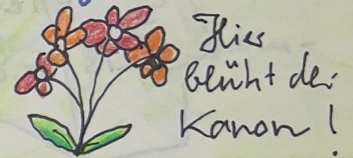


Dann wäre das Cis-Dur-Anfang
 und das G-Dur eine "chromatische
 Erweiterung", eine euphatische
 Dehnung im Dienste des Affekts.

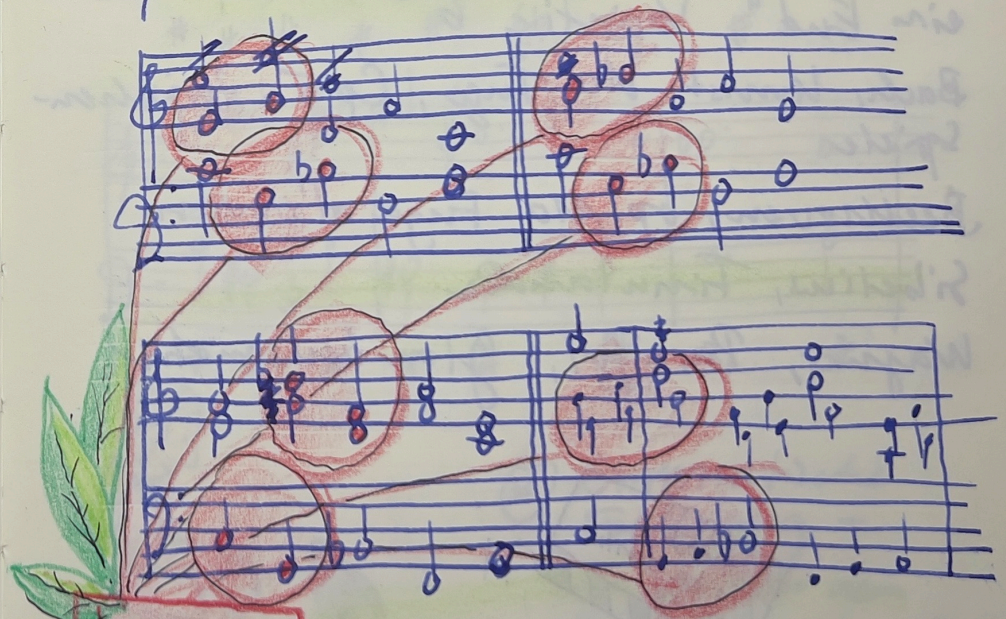
(Bei Dvořák wird das Cis-Dur auch
 über die chromatische Patina, her-

geleitet"). Durch die Chromatik ~~ist~~ tritt
 der tonale Gang auf unruhigem,
 schwankendem Grund und mündet
 auf einer kadenzell gefestigtes Plateau.

5 Quatfallsequenz



Ein altes Modell, das im des Barock
 nahezu vollständig verschwindet und
 dann, im 19. Jh., seine "Renaissance"
 erfährt.



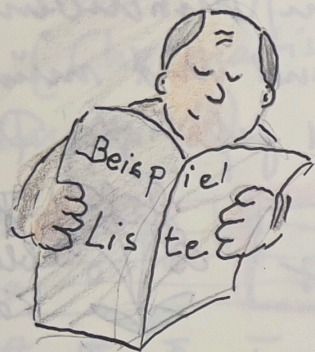
Kanons:

3↑: 116, 118

4↓: 01, 03

... und die Gegenschritt (C-B) ist
 auch enthalten! (Gäbe sonst

eine verminderte Quinte auf der 7. Stufe!)



Monteverdi: L'Orfeo, Ritornello ab „Alcun non dia“

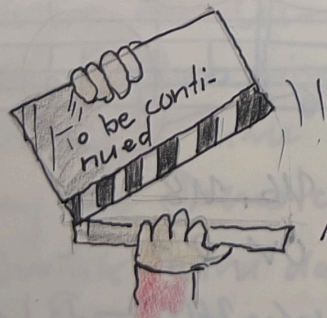
Sweetlinch: „Mein junges Leben hat ein End“, Variative 6

Bach, Kunst der Fuge, Cp 5, Zwischenspiele

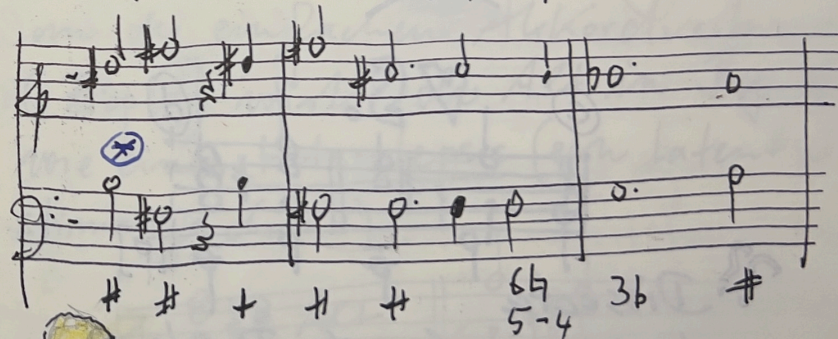
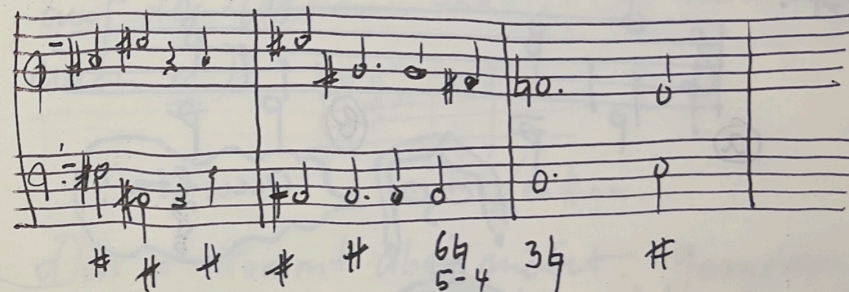
Beethoven, op. 10 Fuga al'inverso

Sibelius, Finlandia

Wagner, Parsifal, Glaubensmotiv



Klammer auf. Ich habe noch ein schönes Beispiel gefunden für (4), chromatische Folie und Äquidistant: Abenmals Gesualdo, „Necce gido pian-gendo“ Mens 12 ff:



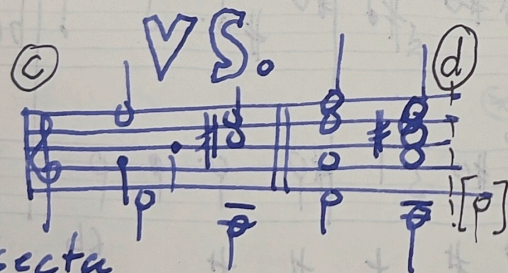
⊗ Chromatische Folie weg - B-Dur, um den trionischen Konflikt zu meiden.

Klammer zu!

6

Acquiescens + Landino- klause

Beide Wandlungen sind archaisierend vor allem dann, wenn die Penultima mit 5-6 angestreift ist.



?? Dissecta
desiderans (mit Durterz)
als Heterolepsis?

HÄ?



Heterolepsis!

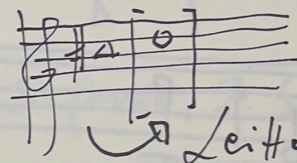
Occulta!

Also:



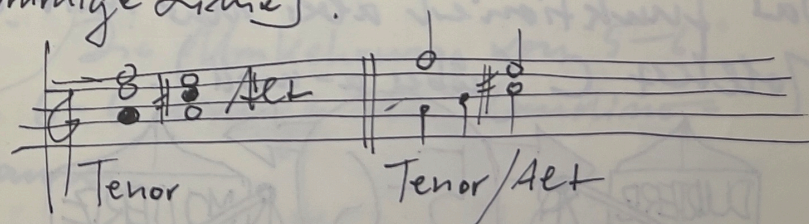
(d) Ein Pagalschluß

(Acquiescens) wirkt dann "dissecta", (abgeschnitten), wenn er die Durterz auf der Ultima hat. (Cis möchte nach d).



Leitton.

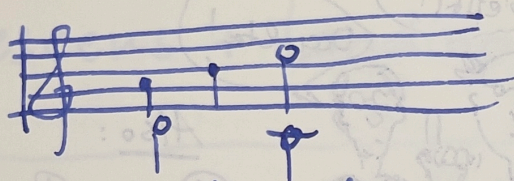
Das d kommt aber nicht. Gemessen an der einfachen Akkordverbindung (Bsp. (d) wirkt der Alt in Bsp. (c) wie eine Heterolepsis (eine latent 2-stimmige Linie).



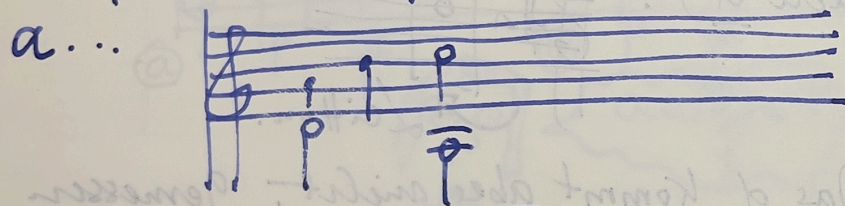
Das war die These.

Jetzt kommt die Antithese.

Bsp. b

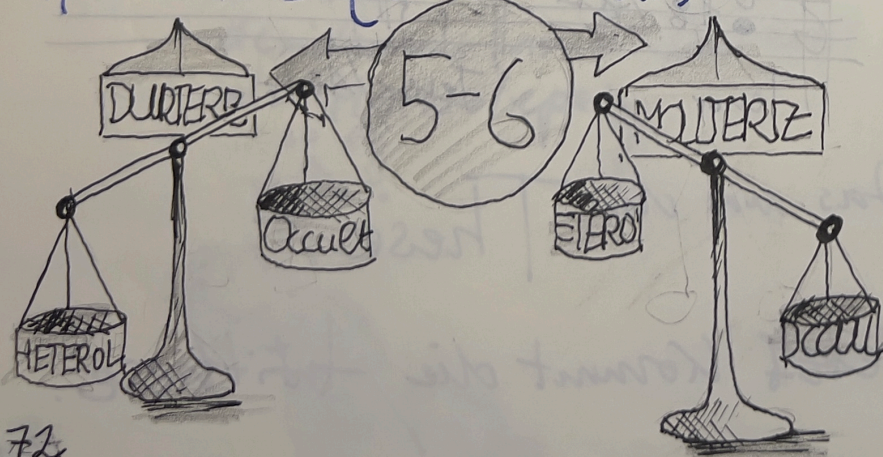


a-b-c ist keine Hekwoleptis, sondern eine Diskantklausel nach c. Die dazugehörige Tenarkklausel herfor d-c. Springt diese nach a...



... so ist das ein Tongschluss (Oculta) insofern, als die Uetima die 6. statt der 1. Stufe bringt.

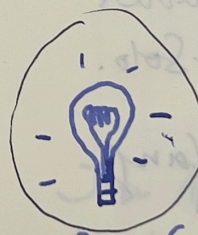
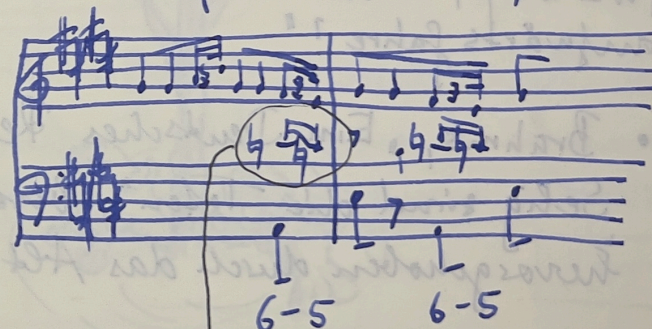
Das funktioniert aber nur mit der Tollekt C (über a-moll).



Besonders für Brahms, der stark in des Alten Musik verweilt war, hat die Acquisens in dieser Form (5-6) große Bedeutung. Im langsamen Satz des 4. Sinfonie sogar zusammen mit der Landino-Klausel - wenn man so will ein "doppelt-historisierendes" Moment.

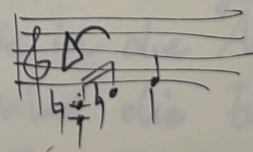
Nun also:

Brahms, 4. Sinfonie, 2. Satz, Takte 5 ff:



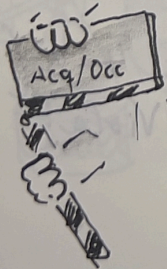
Die Umkehrung von 5-6 zu 6-5 erzeugt die Landino-Klausel.

... Auch das 4-3 (statt 3-4) im der Viola!



Noch mehr Beispiele zum
Nachschlagen:

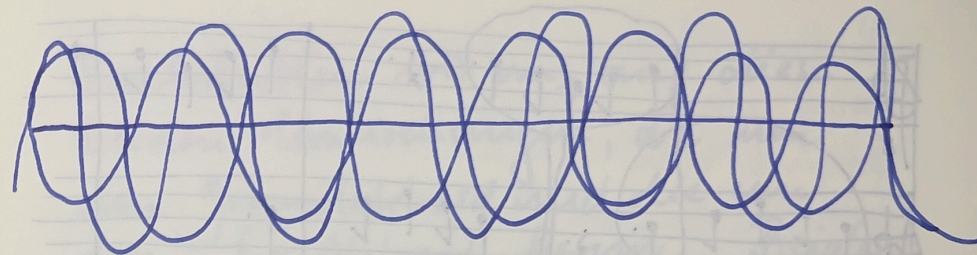
- Brahms, 4. Sinf., langsames Satz,
Seitensatz in fis-moll
- Brahms, 4. Sinf., Passacaglia,
Thema
- Brahms, Vier ernste Gesänge, 1. Lied,
"Wer weiß, ob die Seele des Menschen
aufwärts fahre?"
- Brahms, "Ein Deutsches Requiem",
Selig sind die Toten", besonders
herausgehoben durch das Alt-Solo.
- Bruckner, 4. Sinfonie, Anfang
(s. S. 25)



To

Be

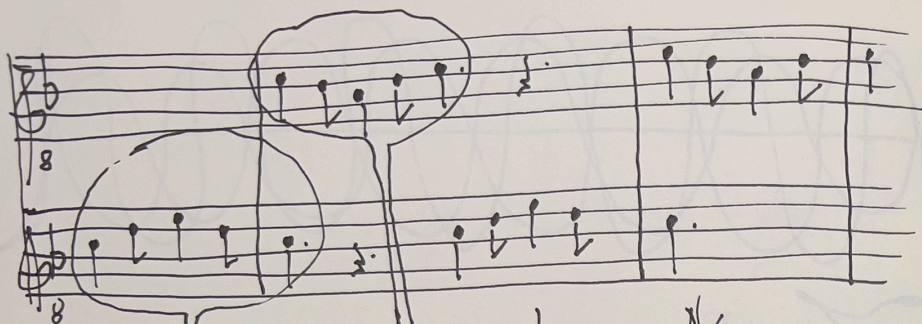
Continued...



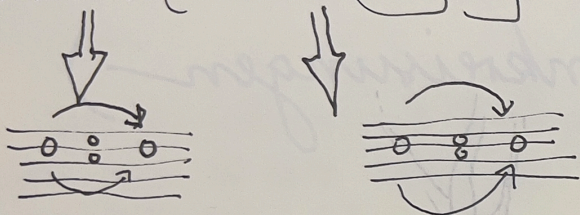
Zirkulationen (Umkreisungen)



Im 19. Jahrhundert sind es jene
Umkreisungen, die sich aus dem
verminderten Septakkord ergeben, die
stilbildend auf die harmonische
Sprache einwirken. Sie haben
ihre Wurzeln lange vorher. Hier lohnt
ein Blick in die Ars Antiqua. Bei
Perotin sind die Zirkulationen
natürlich rein modal.

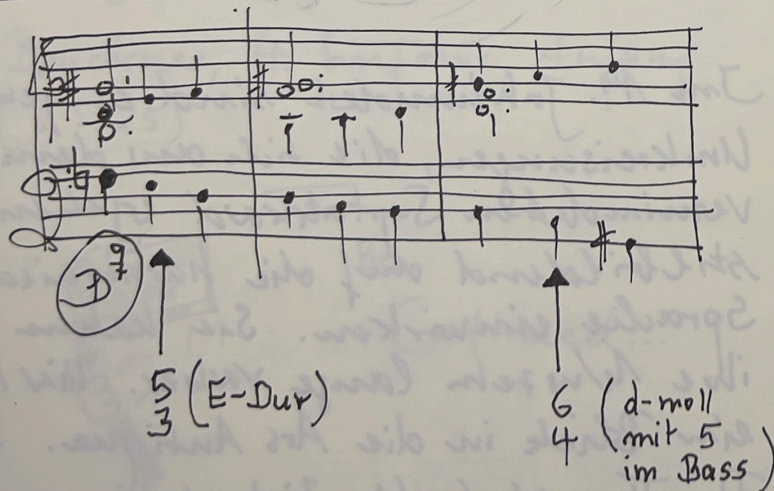


perotin, Viderunt omnes terrae, Novum,
Hucus 97 (in der Übertragung)



Bei Bach durchläuft die Zirkulation
innerhalb eines Verminderten Sept-
akkordes ein ganzes Skalensegment.

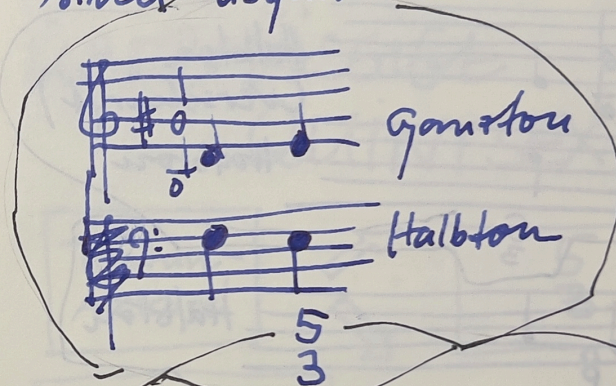
a-moll:



$\frac{5}{3}$ (E-Dur)

$\frac{6}{4}$ (d-moll
mit 5
im Bass)

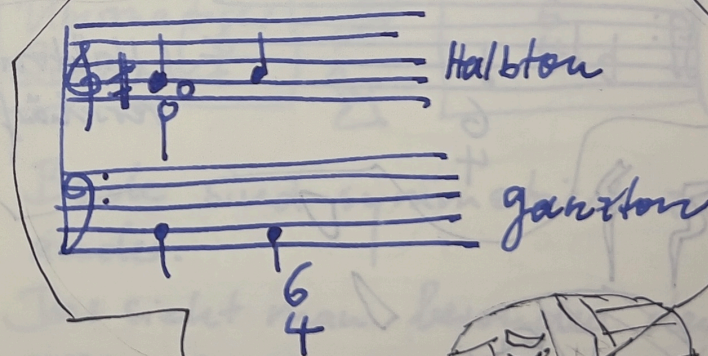
Beschränken wir uns auf diese
beiden Umkreisungen, die um
den Grundakkord und die um
den $\frac{6}{4}$ - Akkord herum. Beide
sind asymmetrisch.



ganztou

Halbtou

$\frac{5}{3}$



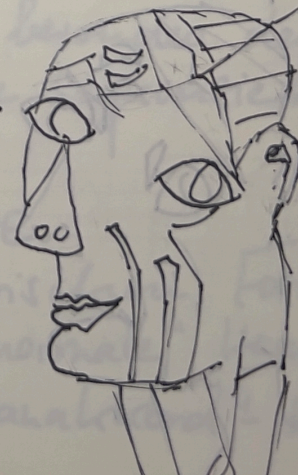
Halbtou

ganztou

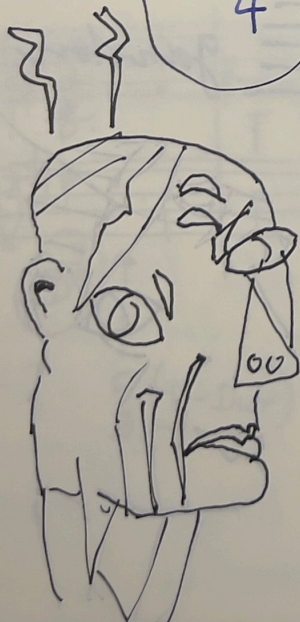
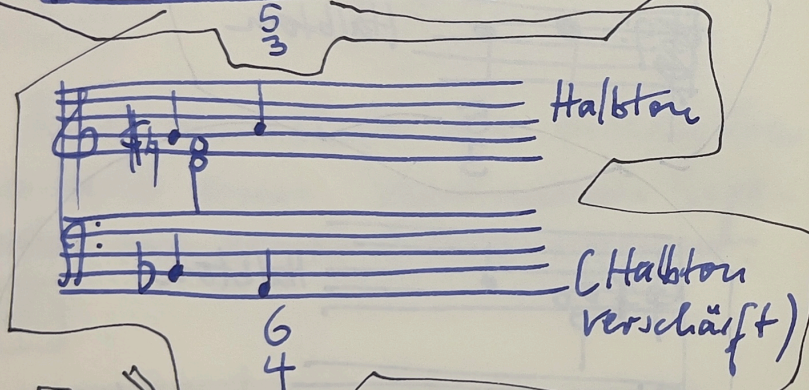
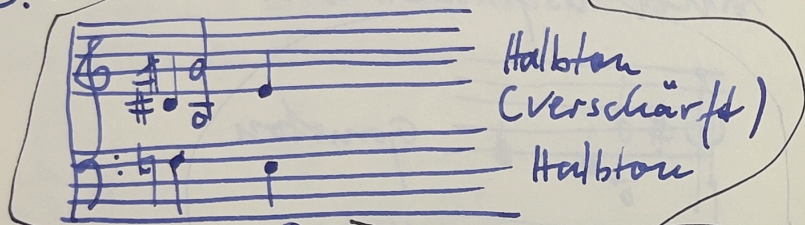
$\frac{6}{4}$

"Symmetrie ist
die Ästhetik
der 1 dioten!"

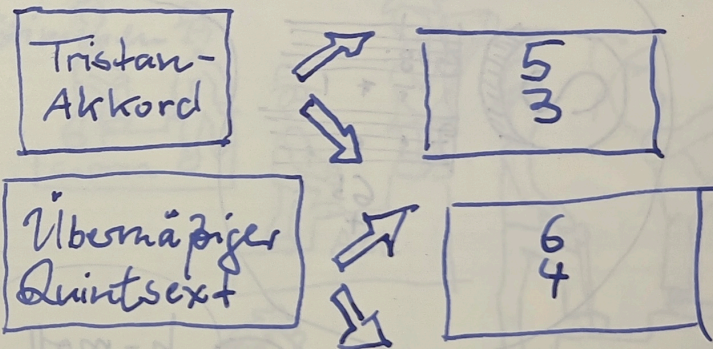
(Picasso)



Picasso him, Kubismus her -
auf dem Klavier, das ja ab
origine ein symmetrische Tastatur
von d herunt hat, liegt es nahe,
die ganzstöne leitönig zu verschär-
fen.



Zum GRUNDAKKORD ent-
steht der TRISTANAKKORD,
zum QUARTSEXTAKKORD
entsteht der
"ÜBERMÄSSIGE
QUINTSEXTAKKORD".

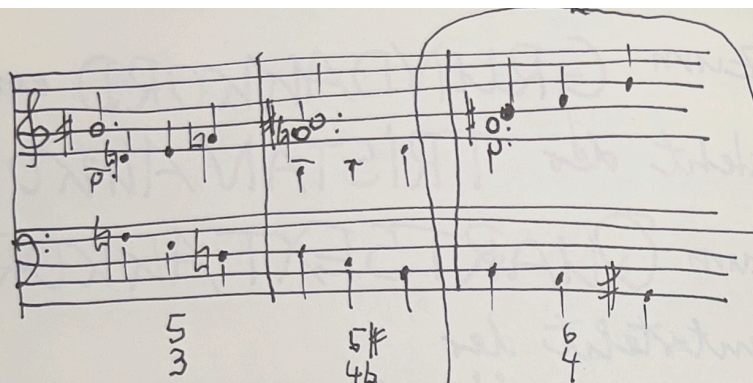


Beide sind symmetrisch zuein-
ander.

Das sieht man besonders deutlich,
wenn man sie sequenziert.
Man erhält die

Hexentreppe
in 2 symmetrischen Formen.
Die trachtete, "normale" Hexentreppe
und die "Tristanakkord"-Hexentreppe.

Aus:



wird:

"Pseudo- $\frac{6}{4}$ -Akk.":

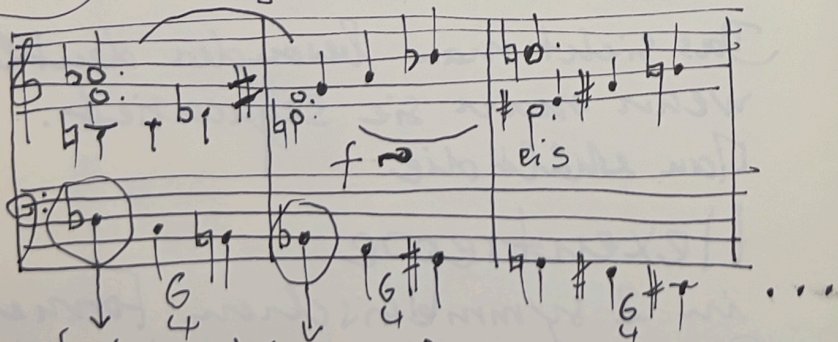


h-moll
~~fis~~

f-moll

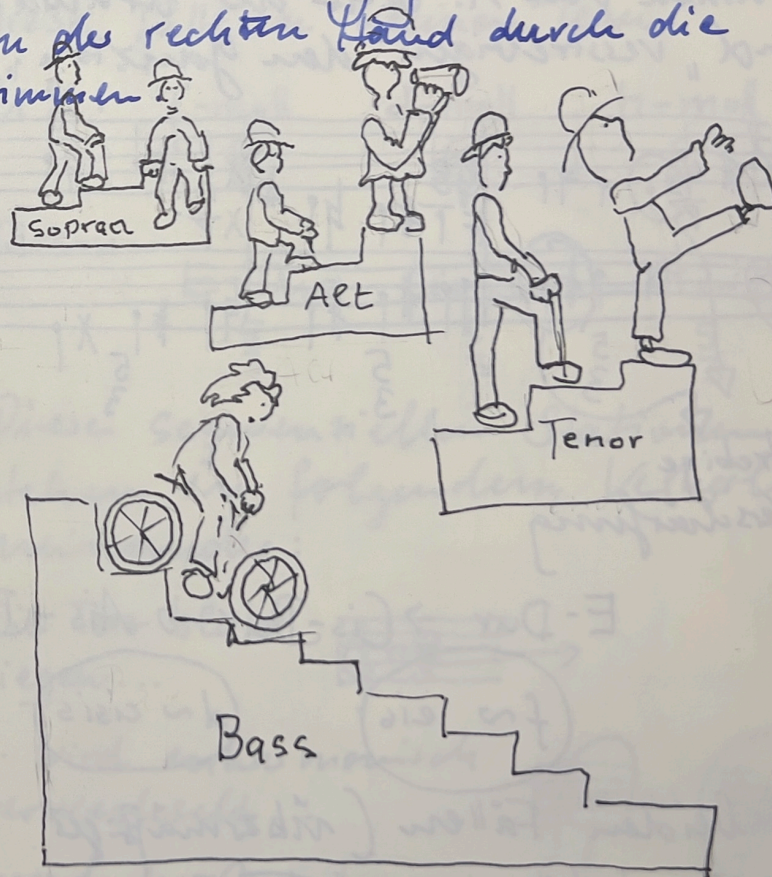
As ~ gis

d-moll



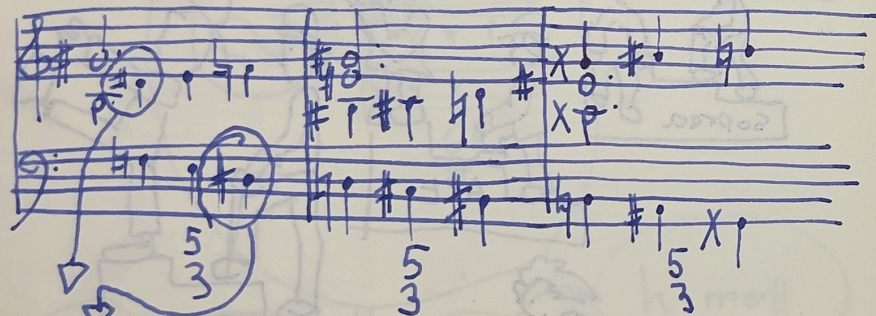
Strebige Verschärfungen

Wir erhalten eine vollständig symmetrische Sequenz in chromatische Gegenbewegung. Das Bass fällt chromatische - dieser Satz ist zwar richtig im Prinzip, vernachlässigt aber, daß es sich taktweise um Zirkulationen um den $\frac{6}{4}$ -Akkord handelt. Die zirkulierende Gegenstimme „wendest“ in der rechten Hand durch die Stimmen



Und jetzt das Ganze im Spiegel.
Der übermäßige Quintsextakkord
hat ja den Ganston im Baß,
der verschärft wird.

Der Tristanakkord hat den Ganston
in der Oberstimme, die verschärft
wird. Zwei Seiten zurück: Wir
nehmen den 1. Takt der Zirkulation
und „verstreben“ den Ganston.



strebige
Verschärfung

E-Dur → Cis-Dur → Ais-Dur

f ~ eis

d ~ cis

In beiden Fällen (übermäßiger
Quintsextakkord und Tristanakkord)

erhalten wir wiederum eine

ÄQUIDISTANTE
SEQUENZ

Jawoll!

Genau!



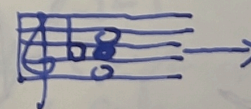
Diese fällt in kleinen Tönen.

U⁶/₅: f-moll d-moll h-moll
6/4 6/4 6/4

Tristan:
E-Dur Cis-Dur Ais-Dur
5/3 5/3 5/3

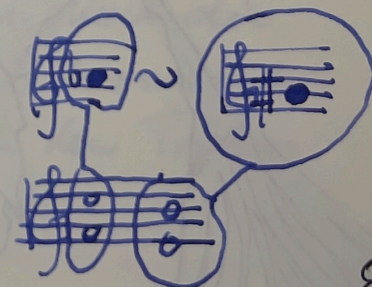
Diese sequenziellen Stationen
stehen im folgenden Verhältnis
zueinander:

Die Terz bleibt
liegen...

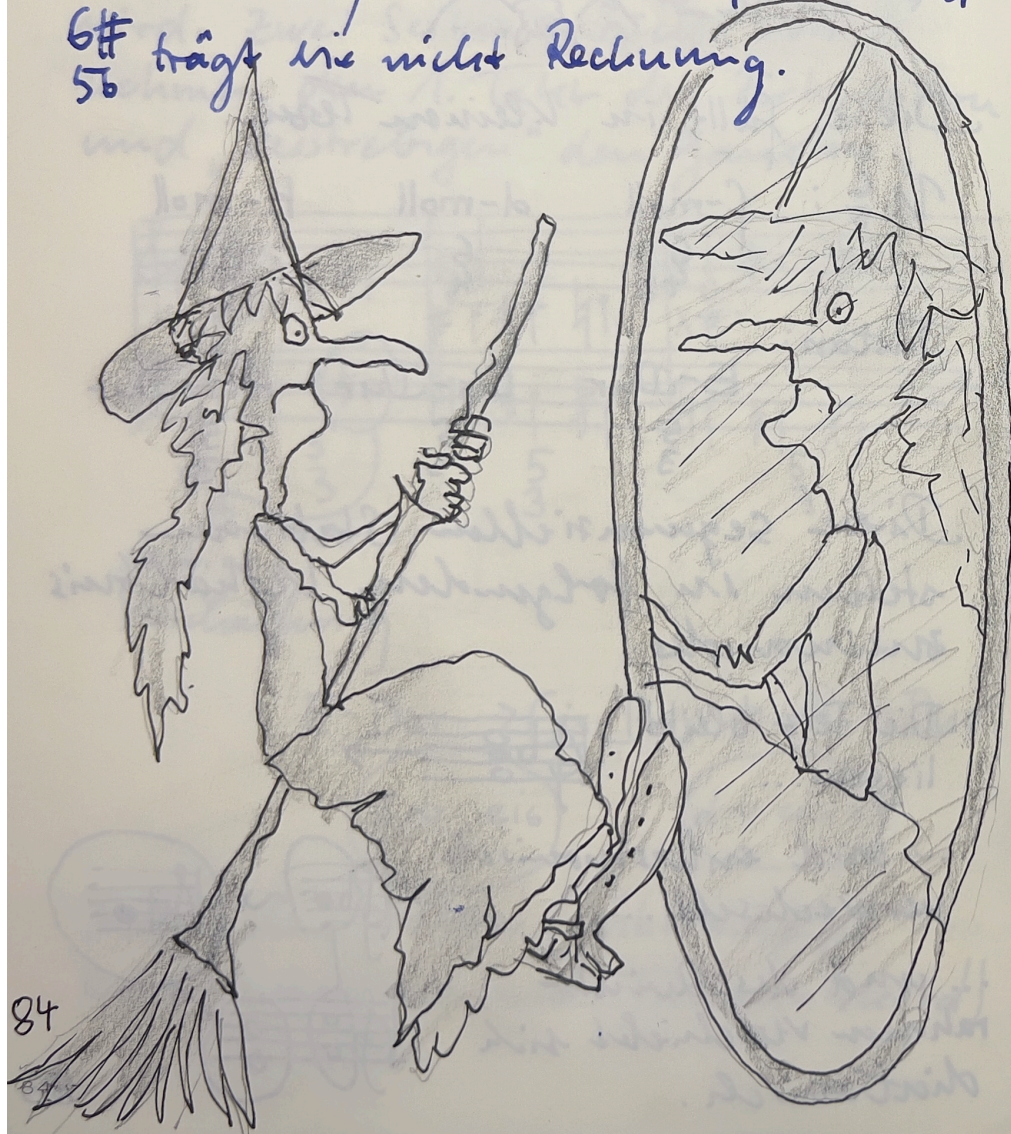


... wird enharmonisch
verwechselt...

... und der Quint-
rahmen verschiebt sich
diatonisch.

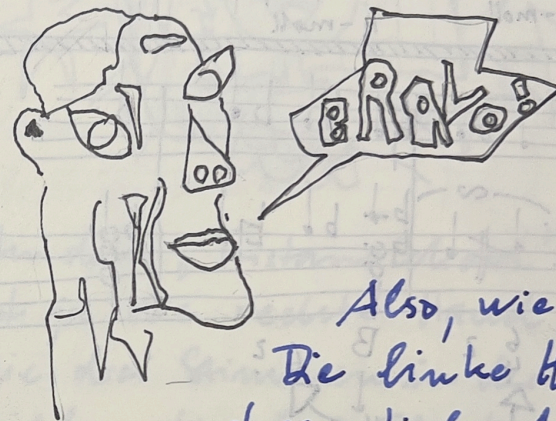


Das Notenbeispiel auf Seite 82 ist unbefriedigend. Es funktioniert zwar, klingt aber irgendwie "falsch" - wie eine "konventionelle" Hexentreppe mit "ungewohnten" chromatischen Folie. Der Symmetrie zum $\frac{6}{4}$ Akk. und $6\#_{5b}$ trägt sie nicht Rechnung.



Wie bildet sich die Symmetrie im Satz ab?

Indem der Satz die Symmetrie abbildet.



Also, wie war das:

Die linke Hand fällt chromatisch, die rechte Hand steigt durch die Stimmen abwechselnd chromatisch. Der $\frac{6}{4}$ -Akkord wird durch $6\#_{5b}$ umkreist.

SPIEGEL
SBIEGER :

Die rechte Hand steigt chromatisch, die linke Hand fällt durch die Stimmen abwechselnd chromatisch. Der $\frac{5}{3}$ -Akkord wird durch den Tristram-Akkord umkreist.

Spiegel → ← 1999q2

f-moll d-moll h-moll

5 6 7



HA?

Wo kommt plötzlich
der 5-Akkord her?
Und der 6-Akkord?
Heiß es nicht, daß
der 5/3-Akkord
unspielt wird?



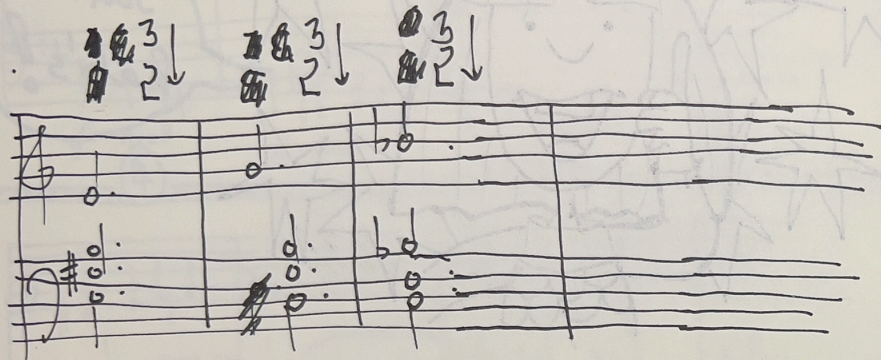
Ich
hab's!

In dem "Tristanalekard" - Spiegel
ist ja die rechte Hand der "Baß".
Die drei Stimmen in der linken Hand
bilden die drei Oberstimmen" (ge-
spiegelt). Und deshalb: gemessen
an dem "Baß" in der rechten
Hand erhält man auf der 2. Zeile
eines jeden Taktes einen Grund-
akkord (E, G, B). Diese wirken
dominantisch:

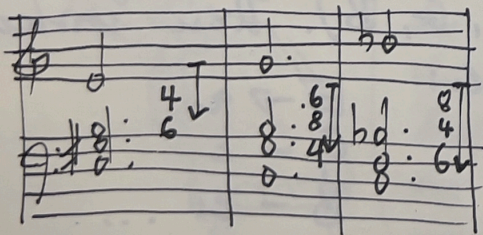
E → a
G → c
B → es ...

... immer in einer Ton-Tonika, da
ja vom Supersemitonium aus
unspielt wird. Eigentlich müsste 87

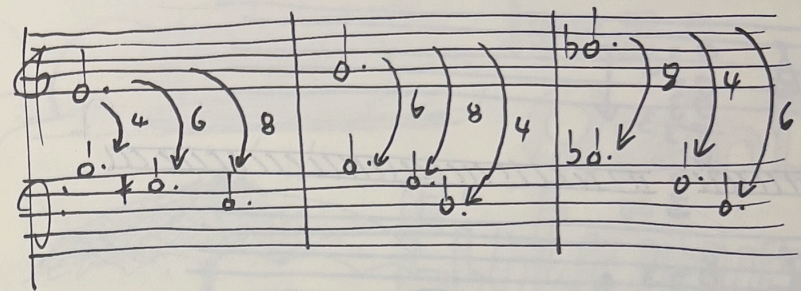
man also die Betreffung über
den Sopran - der zum Bass ge-
worden ist - schreiben.



lustig. Die gespiegelte Schreibweise
ist nötig, um deutlich zu machen,
daß es sich eigentlich um einen $\frac{5}{3}$ -
Akkoord unter "dem" "Oberstimmen-
bass" handelt. Denn sonst müsste
man Komplementär-Intervalle not-
tizen. Aus 3 würde dann 6 und
aus 5 \rightarrow 4.



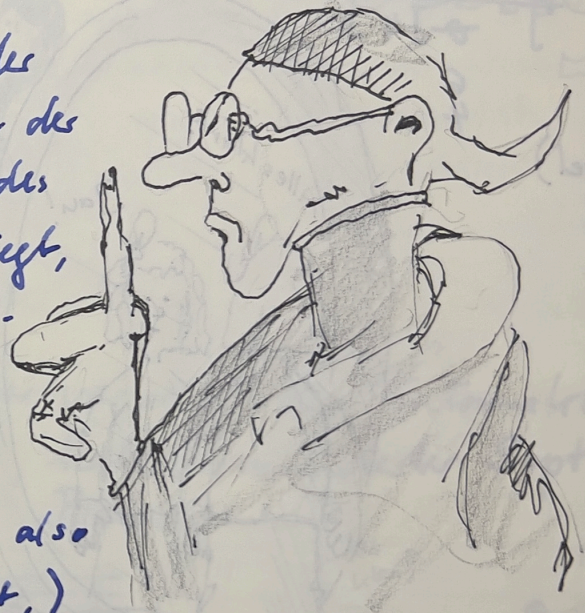
graphisch nicht
gut, nochmal in
Reinschrift...

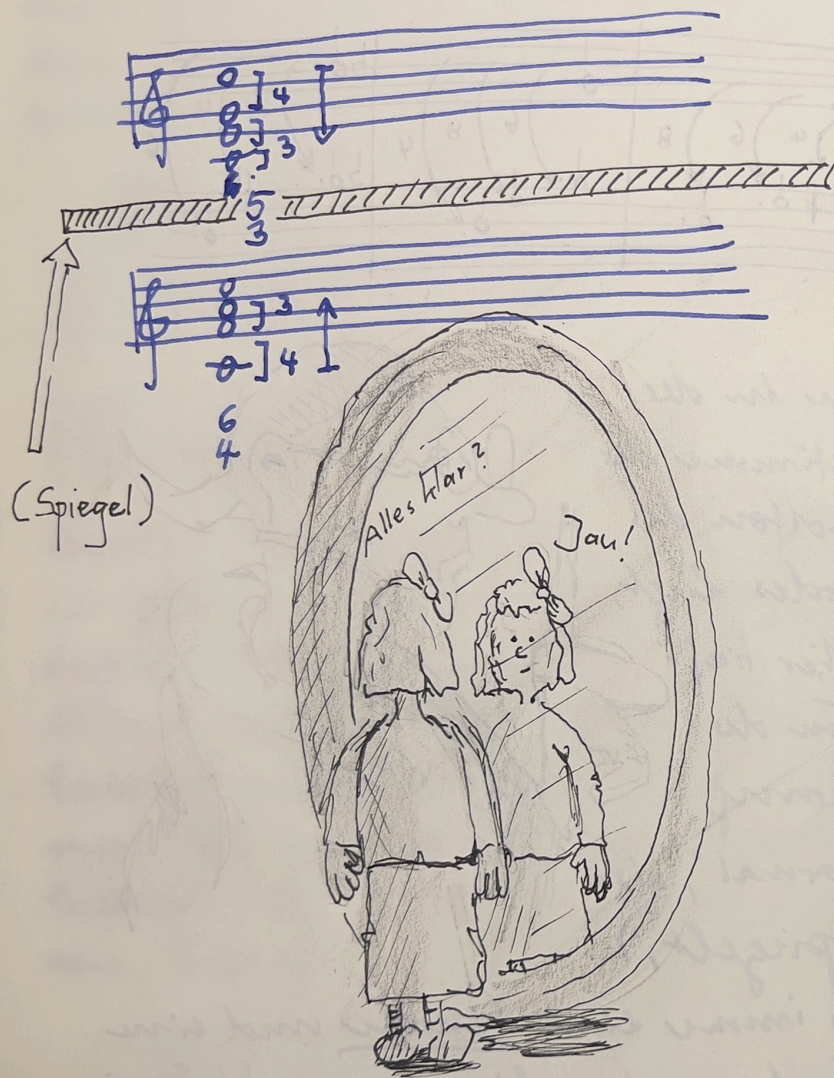


Wenn in der
Oberstimme der
Grundton des
Akordes liegt,
(i.e. der tief-
ste Ton der
Betreffung

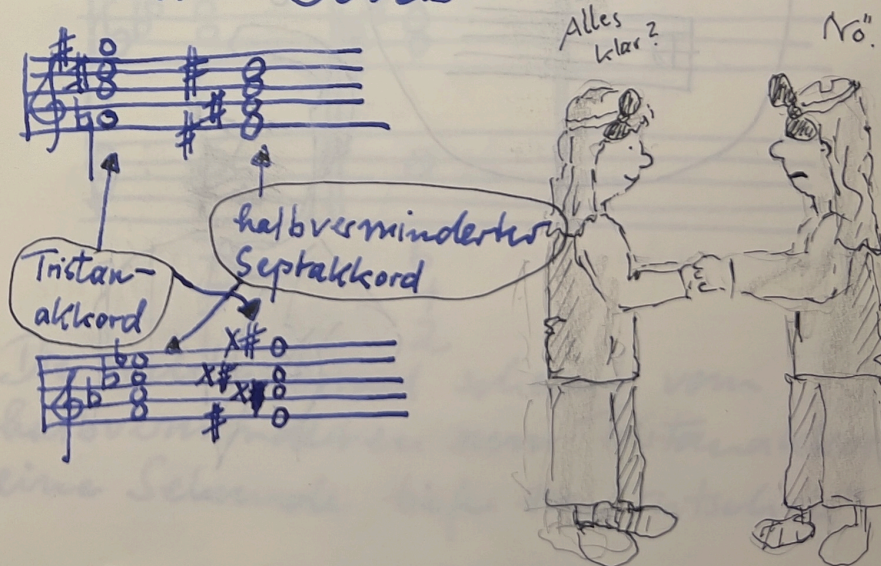
$\frac{5}{3}$ "normal", also
ungespiegelt,)

müß immer eine Quarte und eine
Sexte darunter liegen, unabhängig
daran, welcher Ton im Bass liegt.
Im strengen Kontrapunktischen Satz
ist eine solche $\frac{5}{3}$ Stimmenanordnung
nicht umkehrbar, da dann immer
 $\frac{6}{4}$ -Akkorde entstehen müssen.

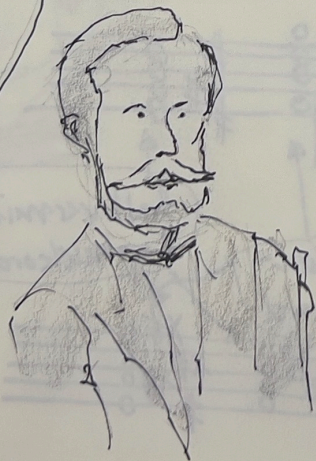
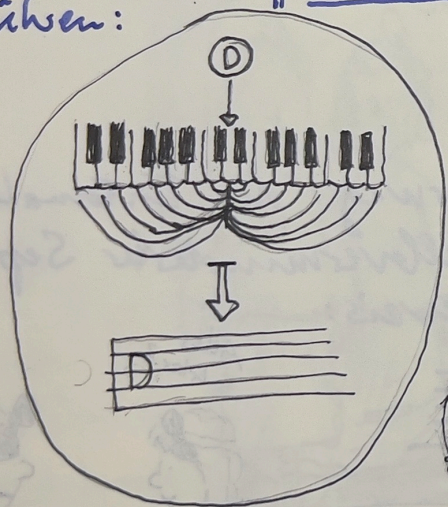




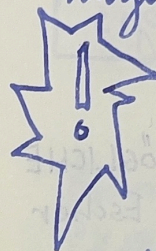
Ein Fehler vorweg: der Tristankord ist kein "halbverminderter Septakkord". Beweis:



... was daran liegen mag, daß die Vorzeichen kompliziert sind. Und das liegt daran, daß unser Notationssystem diatonisch ist und daher asymmetrisch. Auf der Klaviertastatur ist das alles viel einfacher zu verstehen, da sie symmetrisch um D herum angeordnet ist. Deshalb der Theoretiker Arthur v. Oettingen 1866 auf die Idee kam, den "D-Schlüssel" einzuführen:

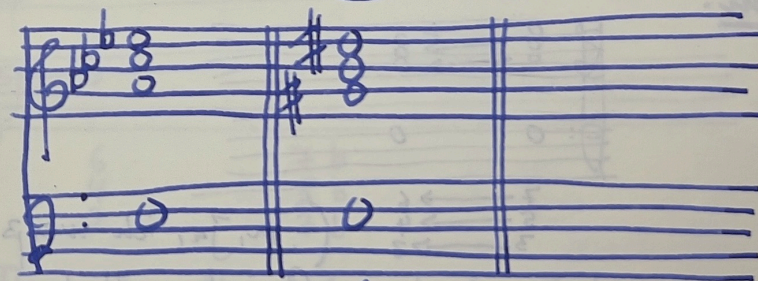


Schlägt man beide Akkorde auf der Tastatur an, so wischt man dieselben Tasten. Wie kann man sie möglichst schnell unterscheiden?



An der Befragung!

Der HALBVERMINDERTE hat die Befragung $\begin{pmatrix} 7 \\ 5 \end{pmatrix}$ in der Grundstellung, der Tristanakkord (TRISTANAKKORD) die Befragung $\begin{pmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{pmatrix}$.

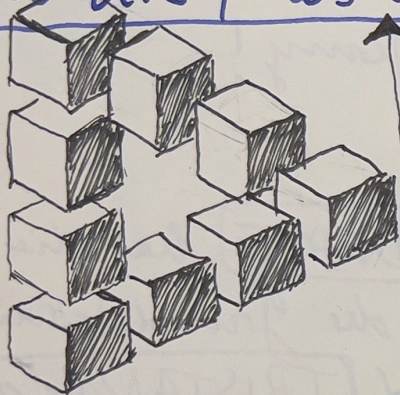


$\begin{pmatrix} 7 \\ 5 \end{pmatrix}$ $\begin{pmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{pmatrix}$

Die rechte Hand scheint vom halbverminderten zum Tristanakkord eine Sekunde tiefer zu „rutschen“.

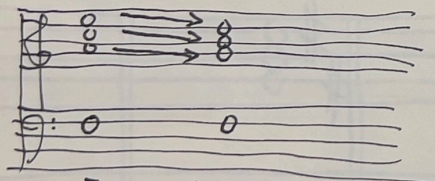
Auf der Tastatur fühlt sich das aber nicht so an, da es sich um Enharmoniken handelt:

es ~ dis, ces ~ h, as ~ gis.



Was hat das UNMÖGLICHE DREIECK von MC Escher damit zu tun?

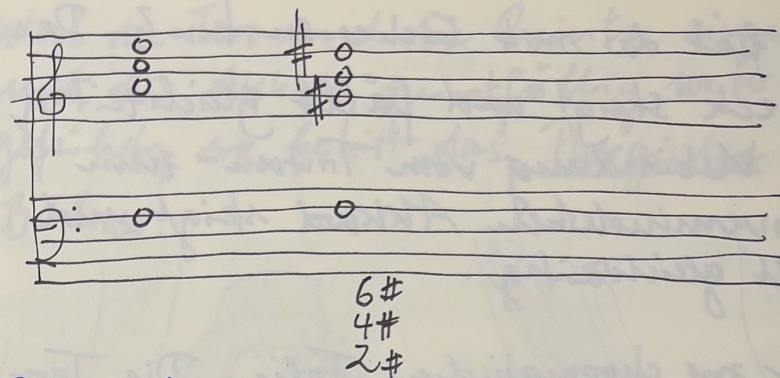
Vom 7-Akkord gelangt man zum Sekundakkord, wenn die drei Oberstimmen fallen.



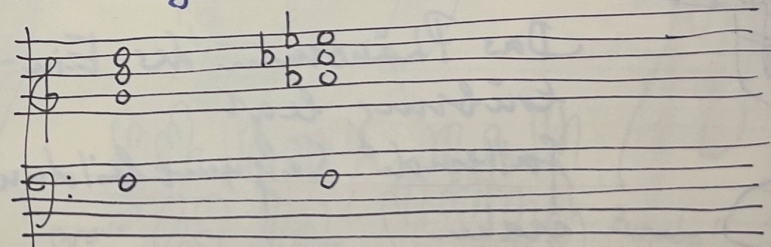
7 → 6
5 → 4
3 → 2

(Ja, Ja, ich weiß, Quintparallelen, vergessen wir die für einen Moment!)

Aber: Die Chromatik steigt. Die Folie ist hochchromatisch.

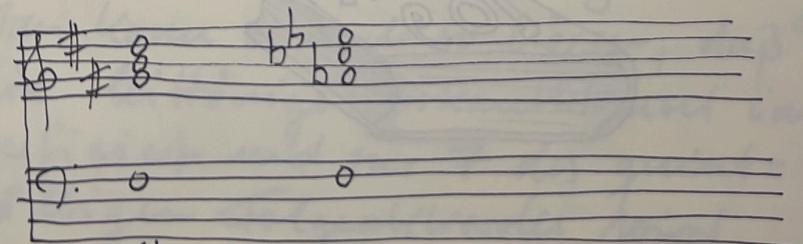


Beim halberesmindesten Septakkord "fällt" die Chromatik. Die Folie ist tiefchromatisch, obwohl (gemessen am Tristanakkord) die diatonische Folie steigt.



6
4
2 7b
5b
3b

Das ist die Wurzel der Enharmonik.



6#
4#
2# 7b
5b
3b

Was hat das mit Escher zu tun? Das Dreieck steigt und fällt gleichzeitig. Die Verbindung vom Triton- zum halbverminderten Akkord steigt und fällt gleichzeitig.

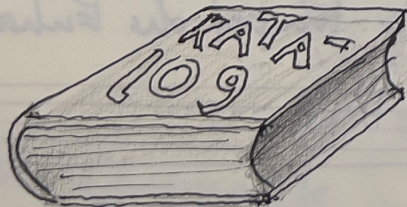
Nun zur chromatischen Folie. Die Terz und die Quint sind mit der Befruchtung 7b eingetrübt. Ich spreche von

Terz-Quint-Eintrübung.

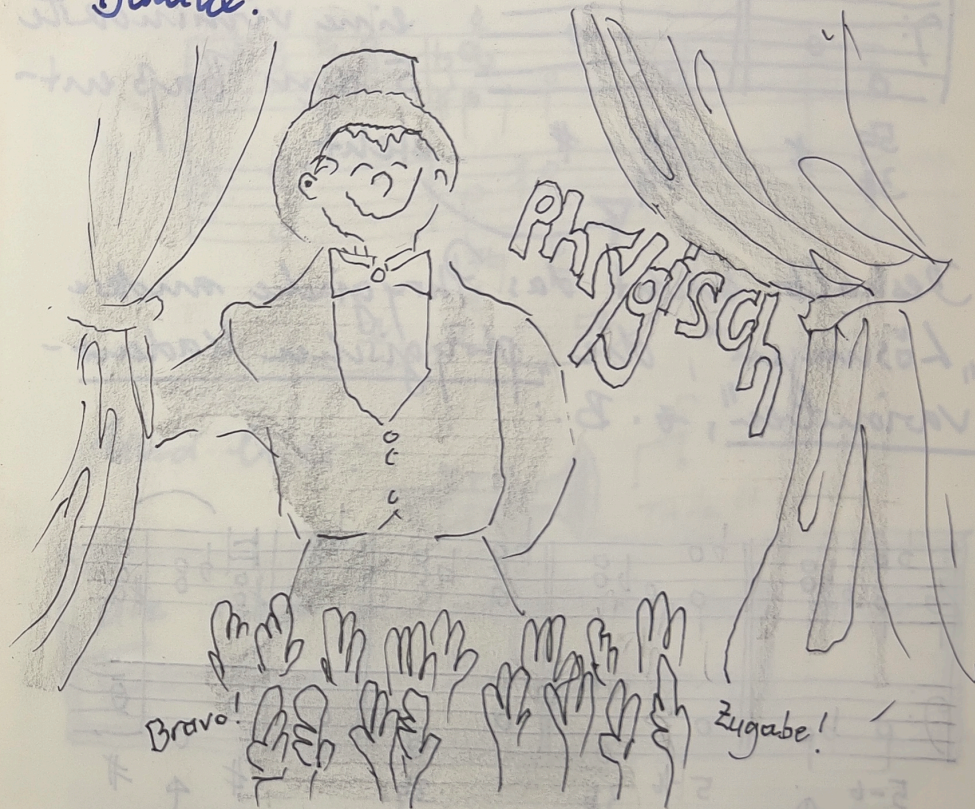


Das Phänomen der Eintrübung legt fallende Sequenzbildungen nahe.

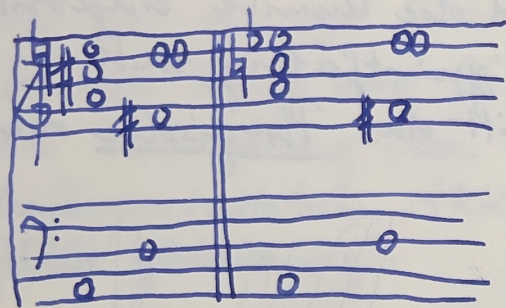
Hier ein kleines:



Wird die Terz und die Quinte eingetrübt, und der Akkord quintfällig verkümpert, so betritt das Phrygische die Bühne.



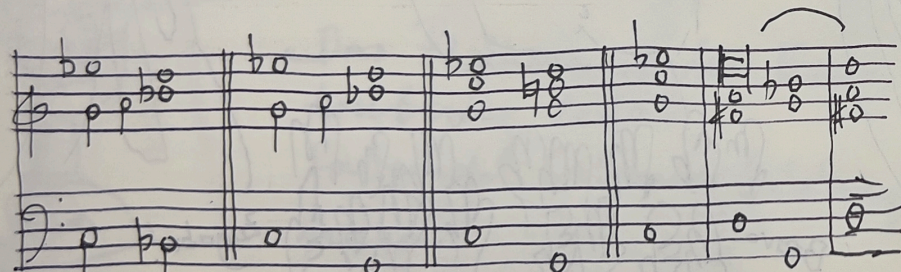
Die Tenorklausel wird halbtönig, die Diskantklausel wird ganztönig. Man kann es auch so hören, daß die leittönige Diskantklausel imperfiziert und zur 7 des quintfälligen Folgeakkordes wird.



5 \sharp 3 \sharp # 5 \flat 3 \flat #

Als Clausula perfecta geht das nicht gut, da eine verminderte 5 zum Baß entsteht.

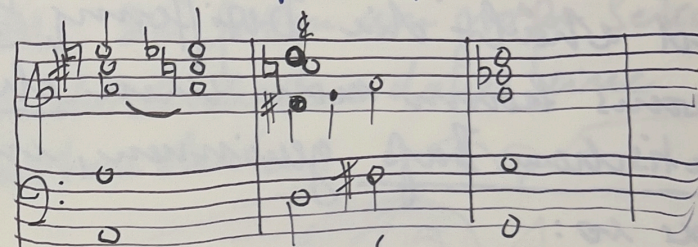
Deshalb sucht das Phrygische andere „Lösungen“, die „phrygischen Kadenzvarianten“, z. B.:



5-6 5-6 3 \flat 3 \flat # #
 Unterterz Unterquint ebd. Unter-Quint Oktav

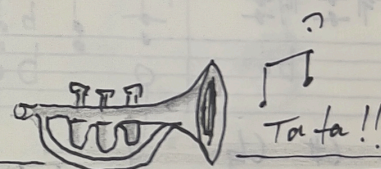
Die Aquiescenza und das Phrygische hängen eng miteinander zusammen.

Nun die phrygische Diskantklammer mit imperfizierender Wirkung. Die Kadenz wird quintfällig gedeutet.

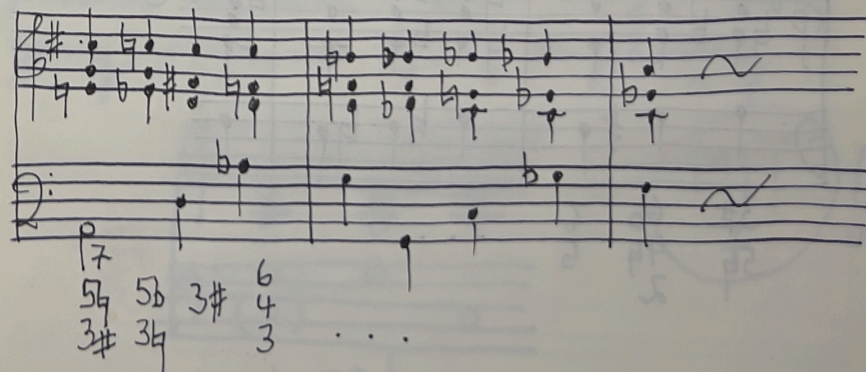


5 \sharp 3 \sharp # 5 \flat 3 \flat #

Und hier:

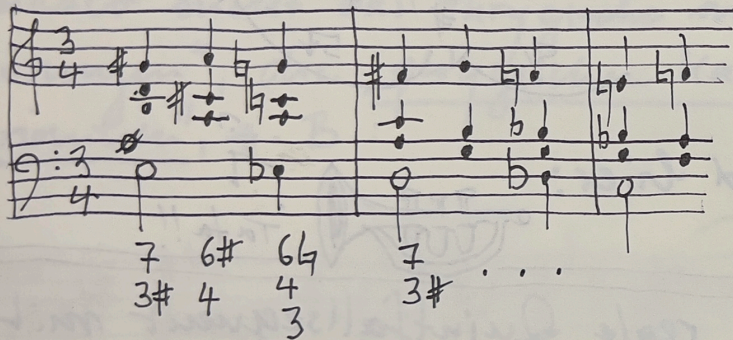


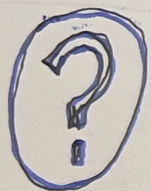
die reale Quintfallsequenz mit Terz-Quint-Eintrübung!



7 5 \flat 3 \sharp 6 4
 3 \sharp 3 \flat 3 ...

Auf der 4 liegt die eingetriebte Quinte im Bass, da sie im Aes fehlt. Der Bass ist also heko leptisch und erhält die Bezeichnung $\frac{4}{3}$. Hieraus kann man einen chromatischen Bass gewinnen, und zwar so:



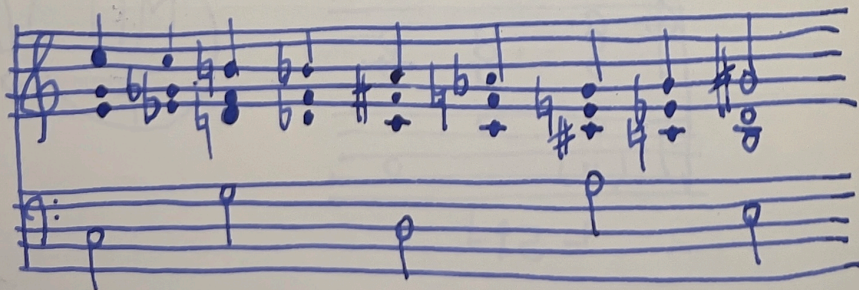


und?
führt das auch zu einer
"Äquidistanten Sequenz"?

Mal gucken...



Müsste eine "agui-
dante Quintessenz-
sequenz ergeben...



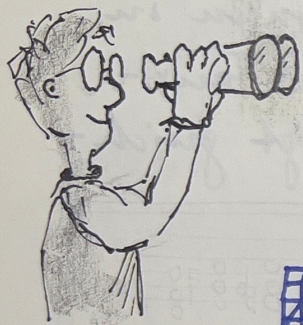
Faszinierend: Sowohl die reale Quintfallsequenz als auch die reale Quintstiegssequenz haben chromatisierte Fauxbourdonkontexturen in den Oberstimmen! Der Fauxbourdon fällt und steigt gleichzeitig!



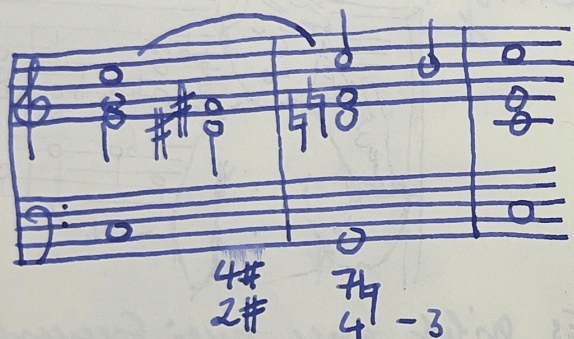
Es gibt aber zwei Gegenargumente.

① Die chromatische Folie ist zwar dieselbe. Die Quintfall-Variante hat die Bezeichnung 7-6 in der rechten Hand. Der Quintfall ist also eine Aufeinanderfolge von Septakkorden. Die Quintsteg-Variante ist Verhaltsfrei, also eine Aufeinanderfolge von Sextakkorden (nur in der rechten Hand!). Außerdem ändern sich in der Deszendenz die Lagen. $(6, \frac{6}{4}, \frac{5}{3})$.

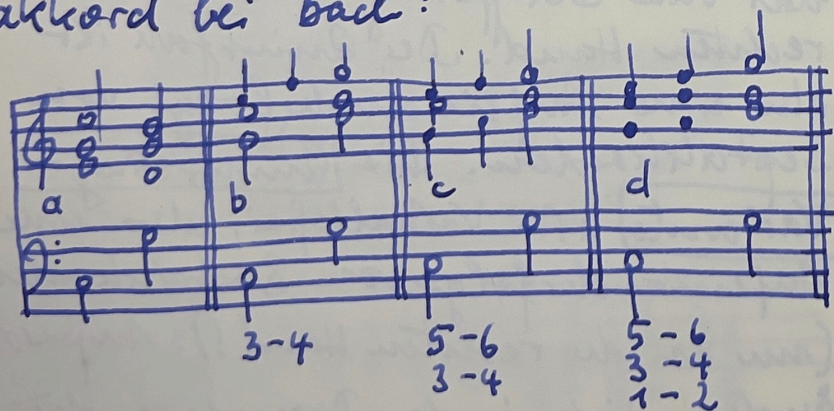
Es gibt aber noch einen Aspekt.
Und den betrifft die chromatische
Folie selbst!



Ein Blick zurück -
→ Strebigkeiten

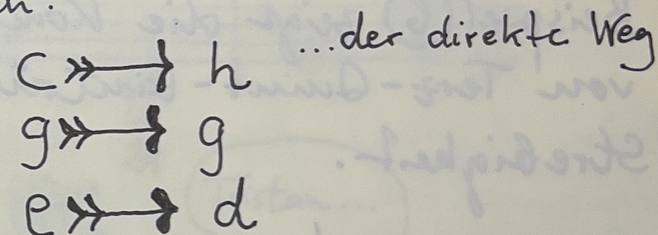


Ein weiterer Blick zurück, zum
Orgelpunkt / Acquiescens - Sekund-
akkord bei Bach:

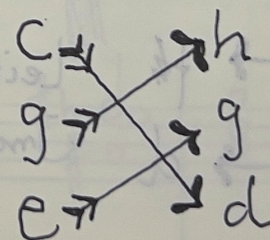


Beispiel (a) ist der natürliche
Gang der Stimmen. In den Bei-
spielen (b) - (d) wird gezeigt, wie
die Stimmen Töne nehmen, die
eigentlich zu anderen Stimmen ge-
hören (s. (a)). In (b) - (d) wildern
die Stimmen „in fremden gärten“.
Das entspricht der Heterolepsis:

Natürlich:

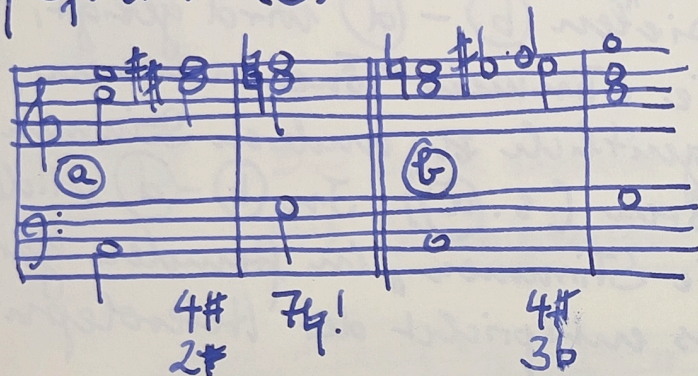


Heteroleptisch
(Latent zweistimmig)



Der Rest ist einfach. Rein mit der
chromatischen Folie, und schon
kriegt man dis und fis. Beide

Strebigkeiten werden dann
imperfiziert (a):



Beispiel (b) zeigt die Kombination
von Terz-Quint-Eintrübung und
Strebigkeit.

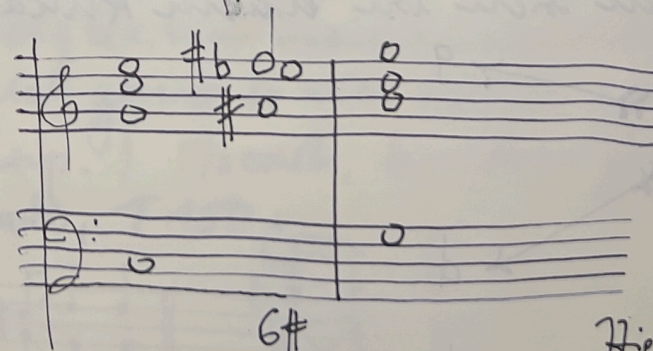
① es → d Terz-Quint-Eintrü-
ges → f bung

② fis → [g] → fh Leittonige
dis → [e] → d Imperfektion

③ fis → [g] → f Kombination
es → d

Fassung (3) ist die häufigste.

Vom Standpunkt der Strebigkeit
ist auch folgende chromatische
Strebigkeit denkbar.



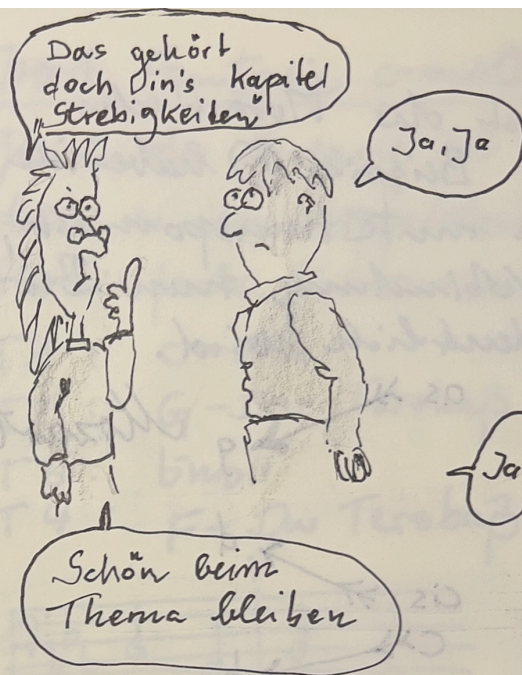
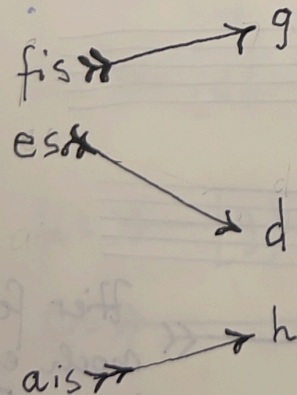
6#
4#
2#



Hier fehlt
noch ein
Name?...



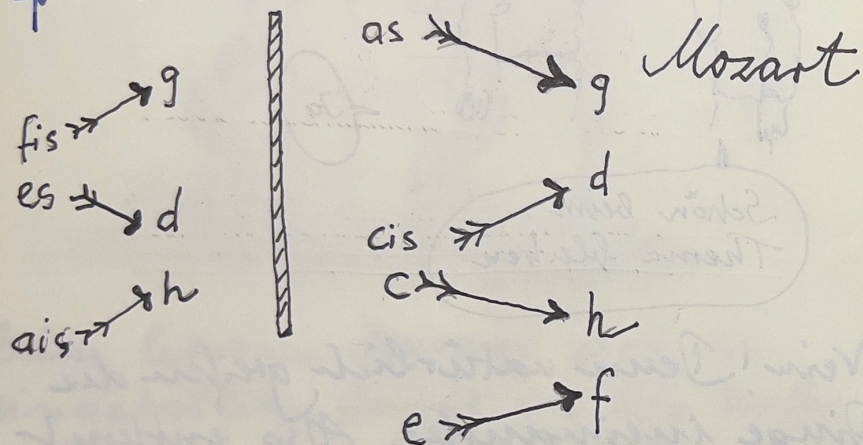
Beim letzten Beispiel wird die eingetrübte Quint in die hochaltmollste (strebige) Quarte enharmonisch verwechselt und trifft auf die eingetrübte Terz. Deszendente und ascendente Strebigkeit vereinigen sich in einem Akkord.



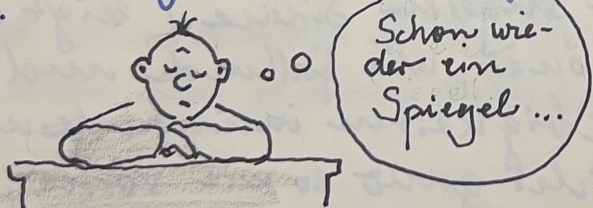
Nein! Denn natürlich greifen die Dinge ineinander. Also entfernt sich das erste Beispiel von dem Thema "Terz-Quint-Eintrübung" im engeren Sinne, zeigt aber umso schöner, wie fallende und steigende Strebigkeiten ineinander wirken. (Nicht ganz so wie vorher, aber im Prinzip.) Mozart, Sinfonie g-moll, 1. Satz, T 150:



Beispiel (b) ist der Mozart'sche Originaltext. Beispiel (a) habe ich eine Quinte untertransponiert, damit die Verbindung zum Beispiel davor deutlich wird.



Im Vergleich zum Beispiel davor ist die Strebigkeit Mozarts gespiegelt.



Nun aber: schöne Beispiele für die Terz-Quint-Eintrübung "pur".

Mozart, Fantasie c-moll KV 475

Glück der Anfang ist interessant, denn er ist doppeldeutig.

Die einfache Sichtweise ist:

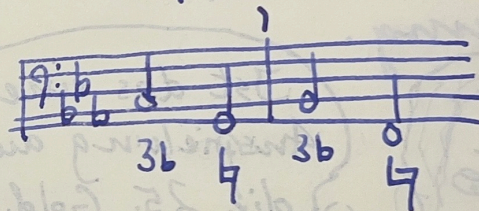
T1 : c-moll

T2 : G-Dur Terzpaß

T3 : b-moll

T4 : F-Dur Terzpaß

Quelle:
genauer:



Quartfall-
Sequenz
(archaisierend)

Aber: Das setzt voraus, daß es

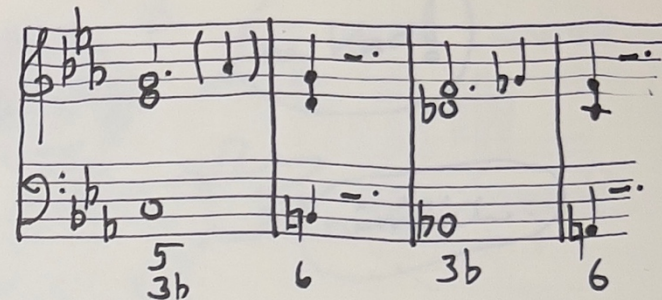
zwischen G-Dur und b-moll ein artikulatorisches, sequenzielles Komma gibt. Und das gibt es auch, durch die lange Pause in Takt 2. (NB.: Die Akkorde in der rechten Hand sind "Pausenfüller".) Nochmal **ABER:**

Überbrücken wir diese (lange!) Pause durch eine Brücke, ein Enjambement...

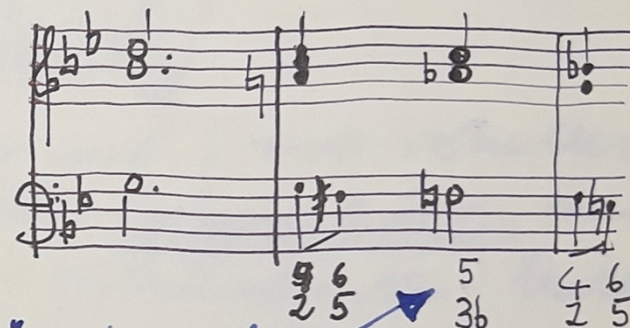
G-H-D

G-B-Des

Mozart:

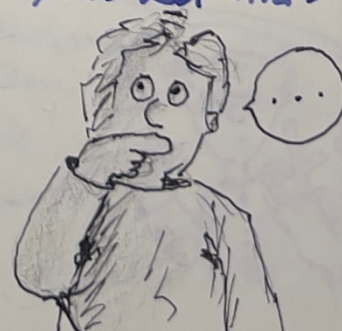


Bach:

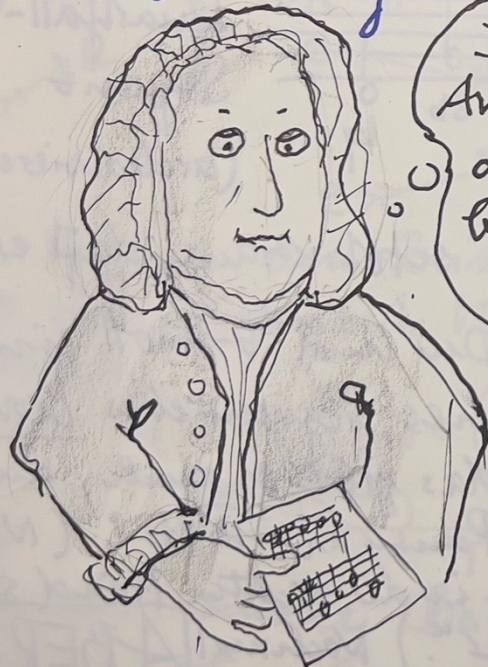


Analog wäre dann der f-moll-Akkord eigentlich als D-Dur mit Terz-Quint-eintrübung aufzufassen. Mehr noch: Das fis im Bass kriegt bei Bach die Beifferung 6. Die Quinte ist dissonant.

So also auch beim vermeintlichen f-moll-Akkord. Du ist also auch ein 6/5-Akkord mit 3b/5b. Alles klar?



... dann ist der 3. Akkord gar kein b-moll-Akkord, sondern G-Dur mit 3-5-Eintrübung.



Ist das eine Anspielung auf die 25. Goldberg-Variation?

Das ist die Frage. Denn der Anfang der "25" hat die gleiche harmonische Folge:

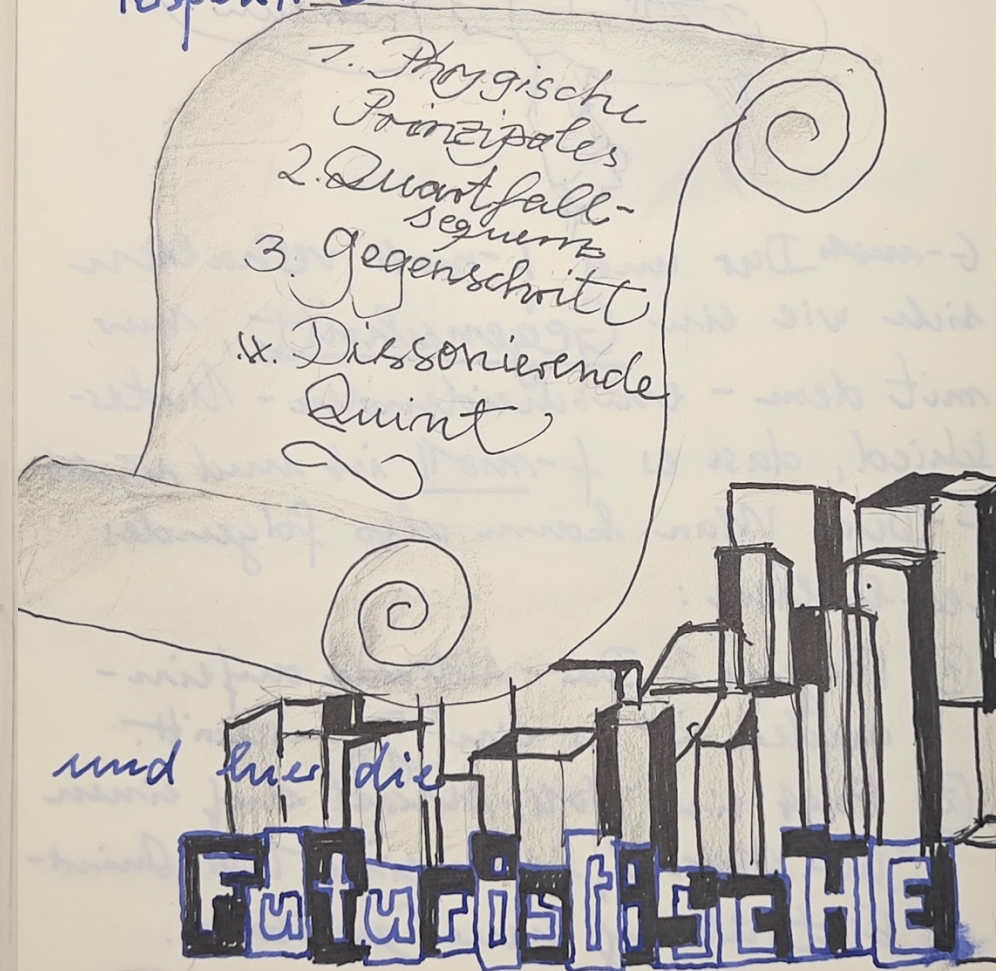


G-Dur und f-moll verhalten sich wie ein Gegenschritt, nur mit dem - entscheidenden - Unterschied, dass es f-moll ist und nicht F-Dur. Man kann also folgendes festhalten:

- ① Folgen 2 Dur-Akkorde aufeinander, ist es ein Gegenschritt.
- ② Folgt ein Moll-Akkord auf einen Dur-Akkord, ist es eine Terz-Quint-Eintreibung eines Cantusans.



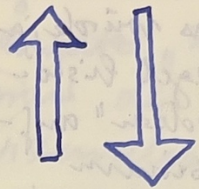
Soweit also die
Historisierende
Perspektive...



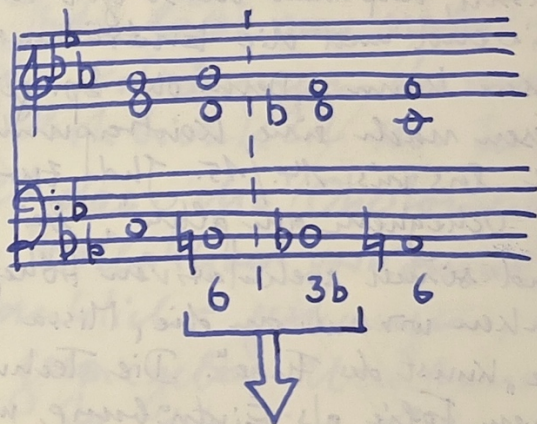
Was ist - aus der Sicht des 19. Jhds
„Futurismus“?

Vielleicht der „Positivismus“
Oettingens!

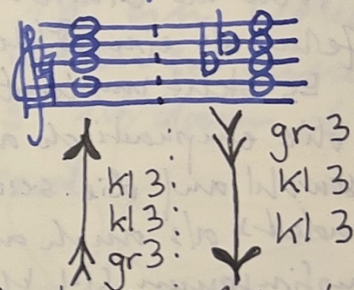
Also der Dualismus.



(Mozart:)

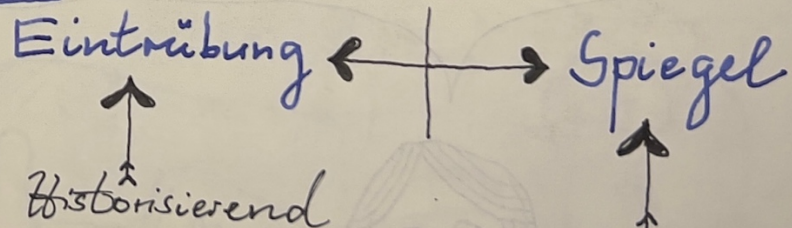


Die Terz-Quint-
eintrübung ist
die dualistische,
symmetrische
Spiegelung der
Intervallfolge
 $3^+, 3^-, 3^-$.



(Die beiden Akkorde haben
die gleiche Sept, sind also
Septgleiche)

Also:



... "from a certain point of view"
kann man das auch umgekehrt
sehen. Aber das ist ein anderes Thema

"Warum eigentlich? Das ist doch eine interessante Antithese, gewissermaßen sozusagen. Das würde ja heissen, daß man ebenso gut den Spiegel historisierend und die Eintrübung "modern" auffassen kann. Denn der Spiegel ist seinem Wesen nach eine kontrapunktische Technik, die bis ins 14./15. Jhd. zurückreicht und bei Ockeghem am "alten", bei Bach am "barocken Rand" seiner spekulativen Höhepunkt erreicht. Denken wir nur an die "Missa prolationum" oder die "Kunst der Fuge". Die Technik der chromatischen Folie als Eintrübung wiederum war zu allen Zeiten als ein Merkmal des "Neuen Stils" assoziiert. Es steht im Kontext einer rhetorischen Figur, die emphatisch aufgeladen ist. Das passt sowohl auf die *seconda prattica* des 17. Jahrhunderts als auch auf das "Neue Gusto", den empfindsamen Stil Mitte des 18. Jhds. Insofern muss man sagen, dass alles zwei Seiten hat, wenn nicht noch mehr - ...



Tragt sich natürlich, was am dem \updownarrow -Ansatz "modern" sein soll. Der Positivismus des 19. Jhds. lässt uns naturwissenschaftliche Erklärungen der wahrgenommenen Wirklichkeit zu. Jede Musik bedeutet das: die Oberstufe. Da das kein Hollardeard vorkommt, ist man - gedanklich - gezwungen, eine symmetrische, gespiegelte Konstruktion anzunehmen. So ist ein Hollardeard von \updownarrow oben nach unten zu lesen. Die Intervallfolge $3^+/3^-$ ist dann dieselbe wie beim Durakkord.



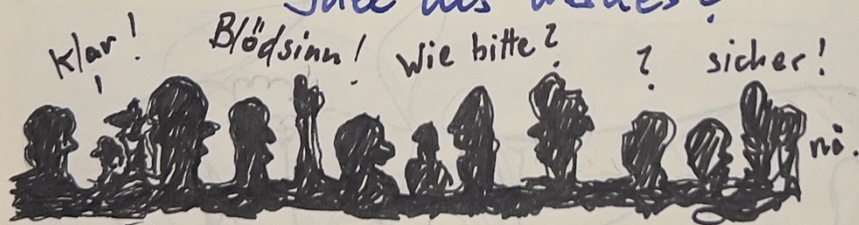


Jetzt hoffen wir
sehr, daß Sie die
beiden letzten
Seiten verdaut
haben ...

Denn es bleiben
noch ein paar schö-
ne Beispiele für
die 3/5-Eintrü-
bung:

Mozart, Fantasie c-moll KV 475:

T 62 ff } Siehe Anfang! Ist das
T 73 ff } (Fantasie hin, Fantasie
her) die strukturelle
Idee des Werkes?



Es bleibt offen...

Interessant ist immerhin, daß die
letzten Beispiele dieses Büchleins von
Mozart stammen, einem Komponisten,
den man nicht unbedingt mit der
Romantik assoziiert. Vielleicht sollte
man das tun, ihn mindestens von
den Eierschalen der Rokoko - gala-
ntie befreien und ihn, posthum,
mit der Frühromantik zusamen-
bringen. Warum auch nicht? Passt
zertlich gut mit der blauen Blume
zusammen.

Aber, um unstrittig beim Thema zu
bleiben - hier noch ein Beispiel von
Chopin:

Matruka fis-moll op. 6, Nr. 1:

T 1-4: Pachelbel aufwärts Cis-fis/
E-A

T 5-8: Tenoritus - Sequenz mit
 $\frac{4}{3}$ und auftaktiger 3-5-
Eintrübung - genau wie
bei:

Mozart, Fantasie c-moll, T 73 ff. 120

Mozart, Fantasie



Bei Mozart
gleich die
Mollterz!

Chopin, Mazurka

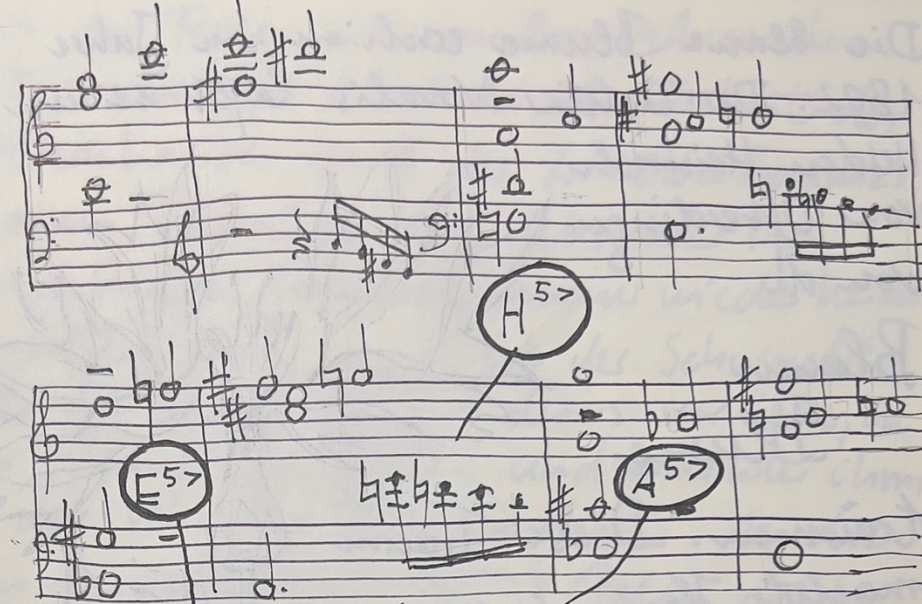
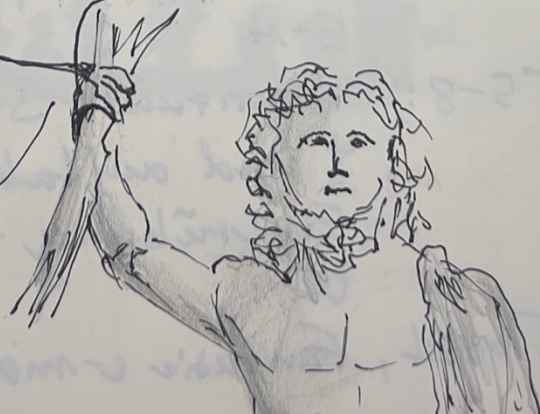


Mozart, Fantasie



Und nochmal Mozart...

Jupiter



(Mozart: Sinfonie C-Dur, KV 551, Finale,
T 241 ff.)



Und die
Terz?

Klar.



Immer zu spät
im Folgetakt auf *
4. Weisse Bescheid?

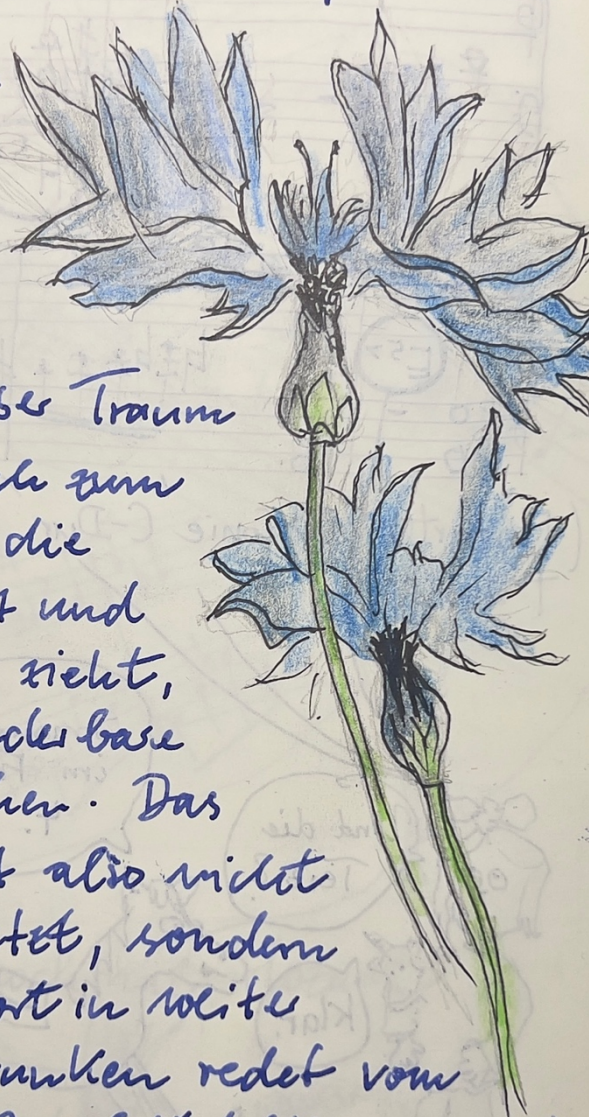


* Da aber schon als 7/4
von E. Dis-Dist Disant-
klause! - Imperfektion.
So sage ich, der Bär.

Die blaue Blume erschien im Jahre 1802. Der Dichter Novalis läßt seinen Helden Heinrich von Osterdingen von der

Blaue Blume

träumen. Dieser Traum macht Heinrich zum Wanderer, der die Heimat verläßt und in die Ferne zieht, um jene wunderbare Blume zu suchen. Das Wunderbare ist also nicht hier, nicht jetzt, sondern zukünftig, dort in weite Ferne, die träumen redet vom künftigen großen Glück (Eichendorff). Dabei es lauern Gefahren am Wegesrand dieses Ausfahrts in's Ungeheure. Die grösste ist die Fremdheit, die



mit der Ferne untrennbar verbunden ist - und der Abschied, der Verlust des Elternhauses und des Lindenbaumes, dessen Rauschen den Wanderer in unruhigen Träumen immer wieder heim sucht. So ist der Sehnsuchts-ort des Wanderers vor ihm, in der Zukunft, in der Vergangenen beiden er seinen

ist der Sehnsuchts-deres vor ihm, in und schreite ihm entgegen. An diesen Polen wirft Antiker.



Der Wanderer Romantiker schweifen

als Sinnbild der lässt den Blick über das ferne

Land. Der Horizont liegt in der Vergangenheit oder der Zukunft. Das macht die Romantik zu einem eigenartig "gegenwartslos" Zeitalter.

So muss ein Buch, das sich einer
"romantischen Harmonik" widmet,
damit leben, das Thema zu verfolgen;
Entweder nach vorn oder nach
hinten hinaus. Deshalb ist so viel
von Generalpaß die Rede, von Bach
und Mozart, vom Historismus.

Andererseits führt die Strebigkeit
oder die Einfärbung von diegetischen
geraden zwangsläufig zu den Ent-
wicklungen der musikalischen Sprache
Eingangs des 20. Jahrhunderts.

Das Merkwürdige ist jedoch, daß es
auf der anderen Seite eine romanti-
sche Harmonie- und Melodiewelt gibt,
die unverwechselbar scheint und nicht
zuletzt jenes Pathos erzeugt, das an
den Sonnenuntergang und enttäusch-
ter Liebe erinnert.

Wo also liegt die Wahrheit?

Wie immer in der Mitte, der Hegelia-
nischen Synthesen — der Vereini-
gung der Gegensätze. —

