

1. Einführung	2
2. Überlegungen zum Tonalitätsbegriff	8
2.1 Funktionstheorie und Tonalität	11
2.1.1 System-immanente Anwendbarkeit	11
2.1.2 Phänomenologische Sichtweise	17
2.1.3 Historische Anwendbarkeit	19
2.1.4 Folgen	20
3. Untersuchungen zur Tonalität in Šostakovičs 10. Symphonie	23
3.1 Anmerkung zur methodischen Vorgehensweise in den Analysen	23
3.2 Tonale Ambivalenz: simultane Affirmation und Dekonstruktion von Tonalität	25
3.2.1 ‚Dominantseptakkorde‘	25
3.2.1.1 Fazit	34
3.2.2. Sextakkorde	35
3.2.2.1 Fazit	40
3.2.3 Bitonalität?	40
3.2.3.1 Fazit	48
3.3 Alternative Tonalitätskonstrukte	50
3.3.1 Harmonik als Resultat linearer Determinanten	50
3.3.1.1 Exkurs: Kinetische Tendenzen im I. Satz im Lichte E. Kurths musikalischer Energetik	59
3.3.1.2 Fazit	61
3.3.1.3 Exkurs: Kontrapunktische Topoi	63
3.3.1.3.1 doctor gradus ad Беломорканалю	63
3.3.1.3.2 Hornquinten	66
3.3.2 Skalentonalität	71
3.3.2.1 Begriffsbestimmung	71
3.3.2.2 Vertikal-konstruierte Skalentonalität	72
3.3.2.3 Horizontal-konstruierte Skalentonalität	75
3.3.2.4 Fazit	80
4. Schlussbemerkungen	82
4.1 Šostakovič und Tonalität	82
4.2 Was ist Tonalität?	88
5. Quellen und Literaturverzeichnis	95

I. Einführung

Hier haben wir die ‚Symphonie des Sozialismus‘. Sie beginnt mit dem Largo der unter Tage arbeitenden Massen, ein accelerando entspricht dem System der Untergrundbahn; das Allegro symbolisiert mit seinem Schwung die gigantischen Maschinen einer Fabrik und ihren Sieg über die Natur. Das Adagio stellt die Synthese von sowjetischer Kultur, Wissenschaft und Kunst dar. Das Scherzo spiegelt das sportliche Leben der glücklichen Bewohner der Sowjetunion. Und was das Finale betrifft, so ist es das Abbild der Dankbarkeit und Begeisterung der Massen.¹

Obwohl der Ursprung dieser Beschreibung der 5. Symphonie Šostakovičs leider dubios bleiben muss,² vermag sie doch eindrücklich einen symptomatischen Umgang der Rezipienten mit seiner Musik zu illustrieren. Bernd Feuchtner etwa schließt aus einer Passage aus dem letzten Satz dieser Symphonie auf den folgenden Zusammenhang:

Ein gespenstisches Bild drängt sich auf: Die gesamte sowjetische Öffentlichkeit blickt auf Schostakowitsch. Er steht im grellen Scheinwerferlicht. Alles fragt sich: Was wird er tun? Er ist einer der besten Komponisten seiner Zeit, er kann sich in keinem Winkel verkriechen und einer wie alle werden, er muss die Huldigung an die neue Linie darbringen. Wird er jubeln? So drückt sich in den endlos wiederholten Tönen a, die nach dem gloriosen ‚Durchbruch‘ für das Thema Spalier stehen, auch die unendliche Einsamkeit dessen aus, der da sein Lied abliefert und den Jubel hinausschreit.³

Die Sinnlosigkeit der oben zitierten ‚Analysen‘ scheint leider eine Art roter Faden im populärwissenschaftlichen und auch wissenschaftlichen Umgang mit der Musik

¹ zit. nach Inna Klause, „Zur Bedeutung der Narrativität für die Schostakowitsch-Rezeption“, in: *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, hrsg. von Melanie Unseld u. a., (= Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 2), Zürich u. a. 2008, S. 110.

² ebd.: S. 109–110.

³ Bernd Feuchtner, *Dimitri Schostakowitsch. „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“. Künstlerische Identität und staatliche Repression*, Kassel u. a. 2002, S. 115.

Šostakovičs zu sein.⁴ Dabei zeigt sich, dass seiner Musik v. a. eine politische und biographische Programmatik unterstellt wird, welche sich meist in seiner Stellung als sowjetischer Komponist in Bezug zum Sowjetregime erschöpft. Die Musik selbst wird innerhalb dieser Konstellation v. a. als „doppelbödiges“ Phänomen wahrgenommen. Šostakovičs Werke entsprächen „scheinbar der sowjetischen Ideologie [...], wobei Šostakovič] aber eigentlich eine oppositionelle Haltung darin ausdrückt und sie durch Doppelbödigkeit getarnt habe.“⁵ Klause weist in ihrem Artikel „Zur Bedeutung der Narrativität für die Schostakowitsch-Rezeption“ darauf hin, dass solche Deutungen zumeist von einem völlig ideologisierten und verklärten Šostakovič-Bild ausgehen, welches aus wissenschaftlicher Sicht schwer haltbar ist.⁶ Entsprechend verzerrt und überzeichnet sind dann auch die resultierenden Interpretationen der Musik. Eine tatsächliche Aussagekraft in Bezug auf die Musik Šostakovičs darf also bezweifelt werden.

Die verschiedenen Dekodierungen, ob von offizieller Seite, durch das zeitgenössische Publikum, oder den heutigen Hörer, können jedoch nichts über die Absichten Schostakowitschs bei der Benutzung narrativer Gestaltungsmittel aussagen, sondern zeigen lediglich, dass dabei von den Rezipienten werkexterne Inhalte, bedingt durch die geschichtliche Situation, an die Musik herangetragen werden konnten und können. Trotzdem setzen auch neuere Forschungsarbeiten die Dekodierungsversuche immer wieder mit den Absichten des Komponisten gleich. Dadurch wird die Unterscheidung vom realen (empirischen) und impliziten Autor, die in der Literaturwissenschaft selbstverständlich ist, ignoriert.⁷

⁴ Redepenning sieht dies v. a. als Folge des Prinzips des *russischen Sinfonismus*, welcher die Funktion der Symphonie v. a. als Träger von Semantik verstand (Dorothea Redepenning, „Zur Verarbeitung von Zeitgeschichte in der Instrumentalmusik der Sowjetunion am Beispiel von Schostakowitschs mittleren Sinfonien“, in: *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, hrsg. von Melanie Unseld u. a. (= *Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 2), Zürich u. a. 2008, S. 45–62.). Klause sieht es als Folge der Kunstdebatte der frühen 1930er Jahre in Bezug auf die Forderung der „Widerspiegelung der Wirklichkeit“ durch die Kunst und deren veränderndes Potenzial im sozialistischen Realismus. (vgl. Inna Klause, „Zur Bedeutung der Narrativität für die Schostakowitsch-Rezeption“, in: *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, hrsg. von Melanie Unseld u. a., (= *Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 2), Zürich u. a. 2008, S. 101–116).

⁵ Inna Klause, „Zur Bedeutung der Narrativität für die Schostakowitsch-Rezeption“, in: *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, hrsg. von Melanie Unseld u. a., (= *Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 2), Zürich u. a. 2008, S. 101.

⁶ Ebd.: S. 111–116.

⁷ Ebd.: S. 104.

Klaue propagiert eine radikale Entwirrung dieses Filzes von Unterstellungen an die Person und die Musik Šostakovičs bzw. deren Gleichsetzung und empfiehlt eine Differenzierung des Komponistenbegriffs. Die Metaebene des *abstrakten Autors* gestattet es dann, eine biographisch unbeeinflusste Untersuchung von Musik durchzuführen. Auch diese Arbeit differenziert zwischen der historischen Person Šostakovič und dem *abstrakten Komponisten* Šostakovič. Letzterer ist gemeint, wenn im Folgenden von Šostakovič die Rede sein wird.

Eine Folge dieser Reduzierung der Musik Šostakovičs auf ‚politische Programmusik‘ bringt es mit sich, dass die Musik selbst kaum Gegenstand von Untersuchungen ist. So scheint ihr ästhetischer Wert im Šostakovič-Diskurs v. a. als Politikum bzw. als klangmalerische Untermauerung kruder Verschwörungstheorien und Spekulationen wahrgenommen zu werden. Auch eine analytische Bewertung der Musik Šostakovičs, so sie denn überhaupt stattfindet, findet v. a. auf dieser Ebene statt. Dies erklärt das Fehlen brauchbarer analytisch arbeitender Literatur, aufgrund dessen die nachfolgenden Analysen weitestgehend auf vergleichende Literatur verzichten mussten. Die Stellung Šostakovičs in der Sowjetunion wird zum alles bestimmenden Charakteristikum seiner Musik hochstilisiert; sie sei es, was seine Musik im Kern ausmache.

In Anbetracht der Stilblüten, die eine solche Auseinandersetzung mit der Musik Šostakovičs zu treiben imstande ist, und in Anbetracht der grundsätzlichen Frage, inwieweit Musik in der Lage ist, komplexe außermusikalische Sachverhalte zu kolportieren (bzw. inwieweit sie wirklich programmatisch konzipiert sein kann), scheint es eigentlich nur zu naheliegend, das Augenmerk auf die Musik selbst zu lenken. Diese Arbeit glaubt, in einer Art korrektiver Gegenbewegung Recht darin zu tun, die wenigen Aspekte am Werk Šostakovičs, die die musikwissenschaftliche Forschung sich bisher als wesentlichen Untersuchungsgegenstand auserkoren hat und denen sie sich in allzu erschöpfender Weise widmet, bewusst auszublenden und sich explizit *nur* der Musik als eigenständig existierendem ästhetischem und vor allen Dingen ebenso *relevantem* Phänomen zu nähern und zu untersuchen. Auch nicht die Darstellung der Korrelationen und Nicht-Korrelationen zwischen der Mu-

sik Šostakovičs und ihren Interpretationen soll das Ziel dieser Arbeit sein;⁸ gerade die Erkenntnis dieser Problematik ist ebenso notwendige implizite Voraussetzung, wie sie zugleich die rein ‚textgebundene‘ methodische Vorgehensweise im Folgenden empfiehlt und notwendig macht.

Ein weiterer Grund für die mitunter systematische Nichtbeachtung der Musik Šostakovičs auf einer strukturell-ästhetischen Ebene scheint eine teils mehr oder weniger offen artikuliert Abneigung innerhalb der westlichen Musikwissenschaft gegenüber der Musik Šostakovičs zu sein, welche gegenüber der westlichen zeitgenössischen Musik als rückschrittlich oder ‚epigonal‘, bestenfalls teilweise als irrelevant empfunden wird. Für diesen Standpunkt kann Gieseler Bewertung von Šostakovičs *24 Preljudii i Fugi* (welche in dieser Arbeit ebenfalls von Interesse sein werden) als symptomatisch angesehen werden:

Trotzdem erscheint nirgendwo bei [Hindemith] eine solch epigonale Harmonik, wie sie im Pendant zum ‚Ludus‘, nämlich den ‚24 Präludien und Fugen‘ op. 87 (1951) von Dmitrij Schostakowitsch zu verzeichnen ist. Auffällig, wie dieser angesichts seiner eigenen ‚Aphorismen‘ op. 13 (1927) in Regression gefallen ist.⁹

Abgesehen davon, dass eine solche Wertung von einem stark westlich-hegemonialen geprägten Deutungsanspruch in Bezug auf die ‚Wertigkeit‘ *Neuer Musik* – welche sich ihm zufolge in ihrem Abstand zu sog. *Tonalität* zu bemessen scheint – zeugt, trifft sie doch andererseits eine wichtige Eigenschaft der Musik Šostakovičs. Ihre Harmonik scheint sich mitunter durchaus eines gewissen ‚tonalen Idioms‘ zu bedienen, welcher im Kontext einer mehr oder weniger radikalen Distanzierung gegenüber Tonalität im Werk anderer Komponisten des 20. Jhdts. als rückschrittlich erscheinen mag. Doch in welchem Maße muss eine solche Kritik differenziert werden? Charakterisiert die bloße Feststellung eines ‚tonalen Idioms‘ tatsächlich die

⁸ S. hierzu v. a. Dorothea Redepenning, „Zur Verarbeitung von Zeitgeschichte in der Instrumentalmusik der Sowjetunion am Beispiel von Schostakowitschs mittleren Sinfonien“, in: *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, hrsg. von Melanie Unseld u. a., (= *Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 2), Zürich u. a. 2008, S. 45–62.

⁹ Walter Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge*, Celle u. a. 1975, S. 23.

Harmonik Šostakovičs? Ist diese etwa gar als tonal im funktionstheoretischen Sinne anzusehen?

Inwieweit eine funktionstheoretische Herangehensweise an die Musik Šostakovičs legitimierbar und sinnvoll ist, ist die Kernfrage dieser Arbeit. Hieraus weiterdenkend ergibt sich logisch die grundsätzlichere Frage nach den Potenzialen und Beschränkungen der Funktionstheorie an sich. Hierbei hat die ‚Sinnfrage‘ stets im Vordergrund zu stehen; eine harmonische Theorie darf sich, zumal in den Randgebieten ihres Geltungs- und Wirkungsbereichs, nicht ohne Weiteres mit der ontologischen oder genetischen Beschaffenheit der Musik gleichsetzen, sondern muss durch ihre analytische und hermeneutische Leistungsfähigkeit sich beweisen und rechtfertigen. Lediglich konstatierte systematische Anwendbarkeit darf somit kein genügendes Kriterium sein. Vielmehr müssen insbesondere die Grenzen von funktionstheoretischen Methoden – die nicht zuletzt in ihrem Wesen als *Methoden* begründet liegen – stets bedacht werden, um zu einem sinnvollen Ergebnis zu gelangen.

Aus der Frage nach der funktionstheoretischen Deutbarkeit der Musik Šostakovičs ergibt sich mit dem Anspruch der Funktionstheorie ‚Messlatte‘ oder Indikator für Tonalität zu sein, die Frage nach dem Vorhandensein von Tonalität in der Musik Šostakovičs: Welcher Gestalt ist diese Korrelation zwischen Funktionalität und Tonalität? Lässt sich überhaupt eine allgemein verbindliche Korrelation bestimmen? Und wenn nicht, was heißt dann Tonalität?

Für die Ausarbeitung dieser Fragestellung empfiehlt es sich, zunächst eine funktionstheoretische Definition von Tonalität aufzustellen, welche sodann in den Analysen als Vergleichsbasis verwendet werden kann.

Wenn diese Arbeit nun Šostakovičs Musik – hier exemplarisch v. a. den ersten Satz seiner 10. Symphonie op. 93 (1953) – in Bezug auf Harmonik untersucht, so muss dabei klar sein, dass die bei der Untersuchung getroffenen Aussagen nicht notwendigerweise Gültigkeit auch für andere Werke Šostakovičs haben. Eine Untersuchung, die diesen Anspruch an sich stellte, müsste noch wesentlich breiter und lückenloser analytisches Material heranziehen und würde bei Weitem den Umfang dieser Arbeit sprengen. Dennoch sucht auch diese Arbeit eine Objektivierbarkeit

oder zumindest Kontextualisierbarkeit ihrer Erkenntnisse zu gewährleisten, indem sie immer wieder einen Bezug herstellt zu anderen Beispielen aus der Musik Šostakovičs und der anderer Komponisten, die entweder als Indiz einer gewissen Systematik eines Phänomens bei Šostakovič herhalten könnten, oder aber zur Verdeutlichung von Unterschieden geeignet erscheinen. Gleichwohl muss gelten: Wenn also im Folgenden von ‚der Musik Šostakovičs‘ oder dergleichen gesprochen wird, so bezieht sich dies dennoch *nur* auf die je untersuchte Musik.

Eine Kategorie, welche oftmals mit Harmonik in Verbindung gebracht wird, ist die der Form, mit der sich Harmonik in einer engen Wechselbeziehung befindet. Grabner etwa definiert Tonalität als „Beziehung der einzelnen Tonarten eines Stückes zur Haupttonart“ und meint damit die Tonarten der einzelnen Formabschnitte.¹⁰ Diese Arbeit verfolgt einen abweichenden Ansatz, indem sie Tonalität sozusagen auf der Mikroebene verfolgt, d. h. akkord-, takt- oder abschnittsweise. Dass dabei die harmonischen Gestalten der Mikroebene von ihrer großformalen Einbindung nicht vollständig abzukoppeln sind, versteht sich von selbst und wird in den Analysen immer wieder ganz von selbst in Erinnerung gerufen. Dennoch gilt den großformalen Zusammenhängen nicht das Augenmerk. Dies scheint umso mehr geboten, als hinsichtlich des Konnexes zwischen Makroform und übergeordneter harmonischer Planung auf bestehende Literatur verwiesen werden kann,¹¹ während umgekehrt die harmonische Detailstruktur ein ebenso fruchtbarer wie bisher unbeleuchteter Schlüssel zum Verständnis von Šostakovičs charakteristischer Klangsprache ebenso wie dem Verständnis von Tonalität und ihren Grenzen an sich zu sein scheint.

¹⁰ Herrmann Grabner, *Allgemeine Musiklehre*, Kassel u. a. 232004, S. 107.

¹¹ David Fanning untersucht in seiner Monographie *The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth*, (= RMA Monographs 4), London u. a. 21989 sehr eingehend den Aspekt der großformalen Tonalität.

2. Überlegungen zum Tonalitätsbegriff

Bevor der analytische Teil dieser Arbeit in Angriff genommen werden kann, muss es im Folgenden zunächst einmal darum gehen, eine terminologische Untersuchung vorzunehmen und nachfolgend auf den theoretisch-systematischen Umgang mit Tonalität, welcher in der sog. Funktionstheorie eine mögliche Spielart erfährt, einzugehen. In Anbetracht der Fülle mitunter heftig divergierender vorhandener Definitionen des Phänomens *Tonalität* scheint es, um den Umfang dieser Arbeit nicht ins Episch-Monströse anwachsen zu lassen, angebracht, sich auf eine einzige Definition mit besonderer Tragweite zu stützen.¹² Dabei wird auch diese Arbeit nicht an einer Auseinandersetzung mit der Theorie Hugo Riemanns vorbei kommen, dermaßen fundamental für die heutige Musiktheorie – obgleich sie sich selbst als ihm gegenüber durchaus kritisch oder zumindest differenziert ausgibt – sind seine funktionstheoretischen Überlegungen. Übergeordnetes Ziel ist es, die gewonnenen theoretischen Erkenntnisse kontrastiv den musikalischen Realitäten der 10. Symphonie Šostakovičs gegenüberzustellen und aus den sich daraus ergebenden Implikationen eine grundsätzliche Kritik des Tonalitätsbegriffes zu formulieren. Entsprechend wird im hier folgenden Teil auf eine solche Kritik zunächst weitestgehend verzichtet, wenn sie auch an einigen Stellen bereits durchschimmern möge.

Das Phänomen, das in dieser Arbeit unter der Bezeichnung *Tonalität* verstanden und untersucht wird, wird im Allgemeinen auch synonym mit den Begriffen ‚Dur-Moll-Tonalität‘, ‚funktionale Tonalität‘, ‚harmonische Tonalität‘, ‚Tonikalität‘ etc. verwendet.¹³ Auch diese Arbeit erkennt die Notwendigkeit eines differenzierten Tonalitätsbegriffs. Dahlhaus etwa begründet seinen Neologismus *harmonische Tonalität* wie folgt:

Soll Verwirrung vermieden werden, so ist von der ‚harmonischen‘ Tonalität eine ‚melodische‘ zu unterscheiden. Tonbeziehungen brauchen, um unter den Begriff der Tonalität zu fallen, nicht auf Akkordzusammenhänge reduzierbar zu sein. Andererseits ist durch melodische Kategorien bestimmte Tonalität, die der harmonischen – durch Akkorde fundierten – des 17. Jahrhunderts vo-

¹² Für eine umfassende Darstellung der verschiedenen Tonalitätsbegriffe s. v. a.: Michael Beiche, Art. „Tonalität“, in: in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, (= *HmT*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Sonderband 1), Stuttgart u.a. 1995, S. 412–433.

¹³ Tatsächlich sind diese nicht im Äußersten als synonym zu verstehen, sondern ist „die Wahl der Bezeichnung nicht ohne Einfluss auf die Vorstellung von der Entstehung der Tonalität.“ (Carl Dahlhaus, Art. „Tonalität“, in *MGG2*, Sachteil Bd. 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 626.

rausging, als ‚Modalität‘ definierbar. Und es mag zulässig sein, den Ausdruck ‚harmonisch tonal‘ zu ‚tonal‘ abzukürzen, wenn er als Gegensatz zu ‚modal‘ gemeint ist. ‚Tonalität‘ wäre demnach sowohl Oberbegriff als auch Gegenbegriff zu ‚Modalität‘.¹⁴

Dahlhaus' Arbeit beschäftigt sich mit der Entstehung von Tonalität, hier im Gegensatz zu Modalität in engerem Sinne – ein Sachverhalt, der in dieser Arbeit nur von untergeordneter Relevanz sein wird. Aber auch diese Arbeit muss sich, wenn auch aus anderen Beweggründen heraus, der terminologischen Verstrickungen bewusst sein, die in ihr analog zum Gegensatz zwischen Modalität und Tonalität bestehen. Auch in diesem Fall scheint es schwierig, zu einem differenzierten Tonalitätsbegriff zu gelangen: So kann Tonalität zum Einen synonym zu den bereits erwähnten Begriffen *Dur-Moll-Tonalität* oder *funktionale Tonalität* usw. verwendet werden, also in Abgrenzung zu Phänomenen wie *Modalität*, *Bitonalität*, *Polytonalität*, *Skalentonalität*¹⁵ und *Atonalität* usw. Zum Anderen kommt dem Begriff Tonalität die Semantik eines systemischen Oberbegriffs aller dieser *tonalen Systeme*¹⁶ zu: Tonalität wäre also das System, welches die Phänomene *Modalität*, *Bitonalität*, *Polytonalität* usw. unter sich als Kategorien vereint. *Atonalität* wiederum, verstanden als weiteres System aller *nicht-tonaler* Phänomene wie *freie Atonalität*, *Dodekaphonie*, *Serialismus* usw., könnte in diesem Fall antonym zu Tonalität verwendet werden,¹⁷ wäre gleichzeitig aber, will man auch *Atonalität* als *tonales System* in o. g. Sinne begreifen, ebenfalls ein Unterbegriff des Systems *Tonalität*. In diesem Zusammenhang ist auf den Sachverhalt hinzuweisen, dass sowohl ein solchermaßen weitgefasster Tonalitäts- wie auch ein globaler Atonalitätsbegriff Gefahr laufen, in ihren Konturen unscharf und im Sinne einer phänomenologischen Relevanz wenig leistungsfähig zu werden. Wenn auch ‚Atonales‘ unter Tonalität subsumiert werden kann, ist Tonalität gleichbedeutend mit allem Tönenden. Umgekehrt taugt ‚atonal‘ wenig zur Bestimmung konkreter Phänomene der Musik des 20. Jhdts., wenn die höchst heterogenen

¹⁴ Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Kassel u. a. 1967, S. 17.

¹⁵ Zur Vermeidung von Missverständnissen scheint es angebracht, den Begriff *Skalentonalität* in diese Arbeit einzubringen. Hierzu an späterer Stelle mehr.

¹⁶ Unter *tonalen Systemen* verstehe ich alle tonlich zusammenwirkenden Organisationsformen des Tonmaterials, welche einem bestimmten System unterliegen.

¹⁷ Wobei auch der Begriff *Atonalität* meist selbst im weitesten Sinne v. a. mit der Musik der sog. *Zweiten Wiener Schule* und ihrem zeitlichen und konzeptionellen Umfeld in Verbindung gebracht wird, während im engeren Sinne schon die auf die ‚atonale Phase‘ folgende dodekaphone Kompositionsweise ausgekoppelt wird.

Kompositionstechniken nicht Tonika-gebundener Musik alle zugleich damit gefasst werden sollen. Belastbarer ist hier eine vorsichtige Oppositi~~on~~ zwischen (im Sinne des enggefassten Tonalitätsbegriffs (s. u.) von funktionaler oder Dur-Moll-Tonalität) Tonika-gebundenen (tonikal) und nicht Tonika-gebundenen Musiken (atonikal).

Wir haben es, könnte man also sagen, mindestens mit einem *enggefassten Tonalitätsbegriff* und einem *erweiterten Tonalitätsbegriff* zu tun.¹⁸ Diese Arbeit untersucht nun die tonalen Systeme in Šostakovičs 10. Symphonie *nicht*, etwa im Sinne einer Bestandsaufnahme der im *erweiterten Tonalitätsbegriff* zusammengefassten tonalen Systeme. Vielmehr untersucht sie dezidiert Tonalität im Sinne dessen, was zuletzt als *enggefasster Tonalitätsbegriff* bezeichnet wurde, im Wechselspiel mit den anderen zuletzt aufgeführten tonalen Systemen – so gesehen kann die Frage nach der systemischen Geltung des Begriffs *Tonalität* als Oberbegriff aller tonalen Systeme, so legitim sie auch zweifellos ist, auf dieser Metaebene bewusst ausgeklammert werden. Entsprechend wird im Folgenden der Begriff *Tonalität* im Sinne des *enggefassten Tonalitätsbegriffs* synonym etwa zum Begriff *Dur-Moll Tonalität* verwendet. Eine gründliche Definition dessen, was hierbei gemeint ist, wird im Folgenden erarbeitet werden.

Ferner trägt diese Arbeit einen weiteren Neologismus zum obengenannten Wust von Begrifflichkeiten bei, indem sie zusätzlich zwischen *Modalität* und *Skalentonalität* differenziert. Dem Begriff *Modalität*, gewöhnlich auch für alle Arten von Skalen-motivierten Zusammenhängen oder anders gesagt für „durch melodische Kategorien bestimmte [also nicht akkordisch gedachte] Tonalität“¹⁹ verwendet, wohnt eine sehr explizite Konnotation inne, welche sich auf die sog. *Kirchentonarten* des Mittelalters bis zur Ablösung durch die Tonalität bezieht. Die Implikationen, welche mit ihnen verbunden sind – die Existenz einer *finalis*, *repercussio*, einer *plagalen*-Variante etwa – finden sich in den Skalen des 20. Jhdts. in der Form nicht und sind auch bei der Verwendung des Begriffs nicht gemeint. Um also präzise vorgehen zu können, wird hier die tonale Gerichtetheit dieser ‚nicht-kirchentonartigen‘ Skalen objektiver als *Skalentonalität* bezeichnet werden.

¹⁸ Diese Unterscheidung erfolgt weitestgehend analog zu den Tonalitätsbegriffen Joseph Fétis' und Hugo Riemanns. Der *enggefasste Tonalitätsbegriff* ist somit ähnlich Riemanns' Tonalitätsbegriff und der *erweiterte Tonalitätsbegriff* ähnlich dem der „types de tonalités“ Fétis. (vgl. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Kassel u. a. 1967, S. 9–13.).

¹⁹ Ebd.: S. 17.

2.1 Funktionstheorie und Tonalität

Die Funktionstheorie scheint ihre Anwendbarkeit über vier verschiedene Ebenen herzuleiten. Dies sind:

1. Eine systematische Ebene
2. Eine phänomenologische Ebene
3. Eine historische Ebene
4. Eine physikalische Ebene

Die umstrittene Herleitung über die physikalische Ebene kann für die Zwecke dieser Arbeit getrost als irrelevant gelten, sodass sie im Folgenden nicht thematisiert zu werden braucht. Jedoch lohnt es – zum besseren Verständnis des Deutungsanspruches, den sich die Funktionstheorie selbst zuerkennt – einige Überlegungen zu den übrigen Ebenen anzustellen.

2.1.1 System-immanente Anwendbarkeit

Tonalität ist nach Riemann „[...] die Beziehung einer Melodie, einer Harmoniefolge, ja eines ganzen Tonstückes auf einen Hauptklang als das Centrum [!], durch die Stellung, zu welchem alle übrigen Harmonien ihren speciellen [!] Sinn, ihre Bedeutung für die harmonische Logik, die Kadenzbildung usw. erhalten.“²⁰ Riemann definiert Tonalität über das Vorhandensein eines „Centrums“, also über einen Grundton²¹ oder, harmonisch betrachtet, über die Existenz einer Tonika („Hauptklang“). Sie ist das Gravitationszentrum der Tonart und charakterisiert diese. Erst durch deren Vorhandensein gewinnen die übrigen Töne und Akkorde ihre tonartspezifische Semantik, oder anders gesagt, ihre Funktion. Doch was macht die Tonika zur Tonika? An dieser Stelle muss ergänzt werden, dass auch das Vorhandensein dieser nicht-tonikalen Klänge eine notwendige Bedingung darstellt, um wiederum die Tonika zu definieren. Ja, eine ‚undefinierte‘, durch Kadenzierung ungefestigte Tonika ist in to-

²⁰ Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig 1912, S. 214.

²¹ Die Problematik, die aus Riemanns Annahme hervorgeht, man könne auf Tonalität auch aus melodischen-, sprich: einstimmigen Implikationen schließen, wurde mit dem obigen Dahlhaus-Zitat (vgl. Anm. 14) bereits angerissen: Die Signifikanten beider Systeme verschwimmen. Beide können als tonal gelten. Der *Tonalitätsbegriff* würde dadurch also in diesem Fall zu einem *erweiterten*.

naler Musik schlichtweg undenkbar.²² Kadenziert wird im häufigsten Fall – dies ist eine rein empirische Betrachtung – mit der Folge (Tonika), Subdominante, Dominante, Tonika²³ – somit sind auch diese Akkorde von existentieller Wichtigkeit für das Vorhandensein von Tonalität.

Weiterhin sind nach Riemann alle Akkorde, „die eine Tonart darstellen“,²⁴ auf die drei Grundfunktionen Tonika, Subdominante und Dominante reduzierbar, sprich: sie nehmen im harmonischen Kontext die Funktion einer dieser Grundfunktionen ein. Wie kommt dies zustande? Riemann begründet diese Verwandtschaft mit seiner These von der *Scheinkonsonanz* der *Stellvertreterklänge*:²⁵ Ihr zufolge hafte ihnen eine „Erinnerung“²⁶ an ihre jeweilige Grundfunktion noch an. Nicht von der Hand zu weisen ist, dass jeder *Stellvertreterklang*, sofern er nicht als Variante auftritt, zwei Töne jener Funktion, die er vertritt, beibehält und – vielleicht entscheidender – dass er u. U. eine Stellung im Satz innehat, welche ansonsten seiner jeweiligen

²² Vgl. etwa Hermann Grabner, „Die Kadenz ist der vollkommenste Ausdruck der Tonalität“, in: Hermann Grabner, *Allgemeine Musiklehre*, Kassel u. a. 1904, S. 109.

²³ Riemann versucht diesen Umstand physikalisch erklärbar zu machen. Zuvor jedoch ist für ihn ist die Kadenzierung ein „logischer“, „dialektischer“ Prozess: die Tonika ist die These, die Subdominante die Antithese und die Dominante, welche zur Tonika zurückführt, die Synthese. Diese Akkordeigenschaften resultieren laut Riemann aus den Verhältnissen zwischen den jeweiligen Obertönen: Die Akkordtöne der Dominante sind bereits in den Obertönen der Tonika enthalten – die Akkordtöne der Subdominante jedoch teilweise nicht. (vgl.: Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Kassel u.a. 1967, S. 43–44.). Tatsächlich sind sie natürlich in der Obertonreihe enthalten, wobei der Grundton erst relativ spät kommt. Unklar ist, in wie weit die ‚Entfernung‘ tatsächlich von Relevanz ist. So ist etwa die Septime (7. Oberton) oder der Tritonus (11. Oberton) relativ nahe am Grundton. Diese ‚Nähe‘ wird wiederum verschwiegen – es scheint ein relativ selektiver und unhinterfragter Umgang mit den Implikationen, welche sich aus der Obertonreihe scheinbar ziehen lassen, betrieben zu werden. Abgesehen hiervon vernachlässigt eine solche Argumentation die zweifellos vorhandene Schlusswirkung des *Plagalschlusses*.

²⁴ Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Kassel u. a. 1967, S. 41.

Leider lassen sowohl Riemann, als auch Dahlhaus offen, welche Akkorde es nun im Einzelnen sind, die „eine Tonart darstellen“. Hierzu an späterer Stelle mehr.

²⁵ Im Folgenden auch verallgemeinernd: *Nebenfunktionen*-, *Parallelfunktionen*- u. dgl.

²⁶ Ebd., S. 46.

Hauptfunktion zukommen würde.²⁷ Riemann fasst nun den ersetzten Ton als eine Art Vorhalts- oder Durchgangsdissonanz auf, welche letztlich vernachlässigbar sei.²⁸ So gesehen, wären alle möglichen Funktionen einer Tonart letztlich mit der Tonika unmittelbar- oder mittelbar quintverwandt und ließen sich dementsprechend auf die im Quintabstand stehenden Funktionen Subdominante, Dominante und Tonika

²⁷ Eigentlich, so scheint es, müsste das gesamte Stellvertreterklang-Prinzip einer grundsätzlichen Kritik unterzogen werden: Nach Meinung des Verfassers gibt es keine einzige Instanz, in welcher ein Nebenakkord wirklich die Funktion einer Grundfunktion in vollwertiger Weise übernehmen, also die Kapazität eines wirklichen ‚Stellvertreters‘ rückstandsfrei ausfüllen würde: In der Folge D - Tp etwa übernimmt die Tp mitnichten die Funktion der Tonika, vielmehr ist das Umgekehrte der Fall. Die Progression enttäuscht die antizipierte Schlusswirkung, welche durch den Quintfall zur T einsetzen würde – es wird ganz eindeutig nicht T gehört, sondern Tp! Gleichzeitig wird man wohl lange suchen müssen, um eine solche Trugschlusswirkung mit dem Tg anstelle der Tp zu erreichen. Wären beide Klänge funktional wirklich identisch, müsste dies möglich sein.

Ein weiteres Beispiel sind die Schlusstakte von F. Liszts *Les Preludes*:



Notenbsp. 1: (Franz Liszt: *Les Preludes* (C-Dur), in: *Franz Liszt. Symphonische Dichtungen. für Pianoforte zu zwei Händen*, (Arr. Karl Klauser/Franz Liszt) Leipzig 1866, S. 23.)

Der mehrfache Wechsel T - Tg - T - Tg usw. könnte also laut Funktionstheorie als eine Folge von T - T - T - T usw. gedeutet werden. Vielleicht sinnvoller, ‚formal-juristisch‘ aber gleichrangig, könnte man die Folge als T - Dp - T - Dp usw. verstehen, oder aber gleich als Wechsel zwischen T und D mit Sexte. Durch die Reduktion auf die Grundfunktionen ließen sich also an dieser Stelle T und D als identisch konstruieren: Funktionstheorie *ad absurdum*.. Umso dringlicher scheint auch mit diesem Beispiel der Hinweis auf die gestisch-syntaktische Signifikanz der Funktionsakkorde im Ablauf der Kadenz, sowie ihre relative funktionale Autonomie der Stellvertreterklänge, die in ihrer bloßen Stellvertreterfunktion offensichtlich nicht aufgeht.

Der letztendliche Plagalschluss in diesem Beispiel ist wiederum Beleg für die in Kommentar²³ angeführte Schlusswirkung der Folge S - T, welche ja mit Riemann'scher Argumentation nicht begründbar ist).

Allerdings kann, dies ist hinlänglich bekannt, die Sp im kadenziellen Zusammenhang u. U. als Subdominante mit Sexte im Bass umgedeutet werden:



Notensbsp. 2 (Kadenz mit S⁶) und **Notensbsp. 3** (Kadenz mit Sp) differieren lediglich durch die Stellung der Subdominante



Hier scheint tatsächlich ein gewisses Maß an Synonymität zwischen Grundfunktion und Stellvertreterfunktion zu bestehen. Das hier aufzufindende identische Tonmaterial ist jedoch eine Besonderheit der Beziehung zwischen S und Sp. Sie tritt in dieser Form bei keiner anderen Stellvertreterfunktion auf. Zwar scheint auch bei ihnen bis zu einem gewissen Grade eine gemeine funktionale Identität nachvollziehbar zu sein. Das Beispiel aus den *Les Preludes* zeigt jedoch, dass diese gemeinsame Identität nicht notwendigerweise über ein gemeinsames Tonmaterial zustande kommt, sonst wären ja Tg und Dp das Gleiche (auch funktionsidentische Variantklänge ließen sich hierbei anführen). Offensichtlich determiniert also auch die Syntax die jeweilige Funktionszugehörigkeit. Letztlich aber ist – mal mehr oder weniger – die Substitution eines Klanges durch den anderen nie ‚rückstandsfrei‘. Es gibt keine vollkommene Synonymität.

²⁸ Auf einen Wandel in Riemanns Einstellung bezüglich der Gültigkeit seiner „Scheinkonsonanzen“ weist Helga de la Motte-Haber hin (Helga de la Motte-Haber, Art. „Musikalische Logik: Über das System von Hugo Riemann“, in *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2, hrsg. von Helga de la Motte-Haber u. a., Laaber 2005, S. 211).

reduzieren.²⁹ Ein Akkord muss also – dies ist bei allen anzumeldenden Zweifeln an der Radikalität dieser These eine zentrale und tragende Erkenntnis der Funktionstheorie – durch seine äußerliche Darstellungsweise nicht eindeutig sein, um kontextuell seine jeweilige Funktion ausfüllen zu können. Er kann anders aussehen – zentral ist einzig seine Bedeutung im Satz. Dies birgt den Vorteil, ein ‚offengehaltenes System‘ herzustellen, das etwa auch den Sinn diatonisch nicht eindeutig herstellbarer Akkordzusammenhänge erklärbar machen kann, so im Falle der Nebenklänge, als auch z. B. bei durch Varianten und Alteration stark veränderten Akkorden. Oder mit Riemanns Worten: „Auch die kompliziertesten dissonanten Bildungen und Trugfortschreitungen sind schließlich zu verstehen als mehr oder minder modifizierte Gestalten der drei allein wesentlichen Harmonien.“³⁰ Darin besteht etwa gegenüber stufentheoretischem Denken ein ganz substantieller Vorteil, was die Durchdringung musikalischer Sachverhalte auf struktureller Ebene betrifft, was am Beispiel des sog. *übermäßigen Quintsextakkords* verdeutlicht werden soll:

Notenbsp. 4: *übermäßiger Quintsextakkord* innerhalb der Kadenz



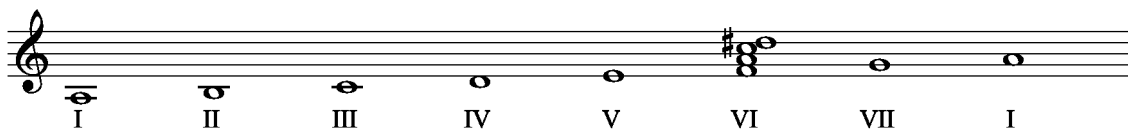
Der *übermäßigen Quintsextakkord*, ein Akkord, welcher v. a. seit der Wiener Klassik etabliert ist, ist hier in einer seiner typischen Stellungen in der Kadenz dargestellt. Seine Erscheinungsform in a-Moll ist ähnlich (enharmonisch verwechselt) der eines

²⁹ Dahlhaus hingegen relativiert Riemanns These der *Scheinkonsonanz*: Nicht nur seien diese keine Dissonanzen auf leichter Zeit (Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Kassel u. a. 1967, S. 47–48), auch zieht er aus der Fundamentalschrittstheorie den Schluss, „dass ein Sekundabstand eine ähnliche [funktionale - d. V.] Differenz begründet wie ein Quintabstand“, und dass hingegen Akkorde in Terzabstand *per se* „funktional indifferent“ seien. Und weiter relativiert er: „Wenn von drei Akkorden jeder zu den anderen in Quint- oder Sekundabständen steht (C–d–G, C–F–G), ist ein vierter entweder eine Wiederholung oder eine Parallele eines der vorausgegangenen.“ (ebd., S. 50) Somit wäre also weniger die mehr oder weniger artifizielle Herleitbarkeit von Quintverwandtschaft für die jeweilige Grundfunktionszugehörigkeit signifikant, vielmehr ergäbe sich diese Zugehörigkeit automatisch durch systemimmanente Vorraussetzungen.

³⁰ Hugo Riemann, Art. „Funktionsbezeichnung“, in: *Hugo Riemanns Musik Lexikon*, Leipzig 1909, S. 441.

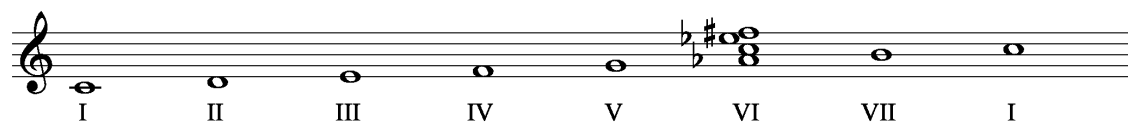
F-Dur Septakkordes, welcher sich formal nach B-Dur aufzulösen hätte, in diesem Fall aber in einen Quartsextvorhalt über der V. Stufe mündet. Die Musiktheorie der damaligen Zeit interpretierte ihn als *übermäßigen Quintsextakkord* – das heißt – in Moll – als Dreiklang über der VI. Stufe mit hinzugefügter, chromatisch erhöhter Sexte als Dissonanz, welche jedoch, konträr zum kontrapunktischen Regelwerk der Zeit, *nicht* vorbereitet werden musste:³¹

Notenbsp. 5: stufentheoretische Deutung des *übermäßigen Quintsextakkords* in Moll



Ist in Moll der *übermäßige Quintsextakkord*, abgesehen von der alterierten Sexte, problemlos als VI. Stufe deutbar, sprengt dieser Akkord in Dur hingegen das diatonische System vollends: Er müsste, wollte man ihn analog zu Moll bilden, als ‚Septakkord der erniedrigten VI. Stufe‘ beschrieben werden.

Notenbsp. 6: stufentheoretische Deutung des *übermäßigen Quintsextakkords* in Dur



Letztlich liefert die stufentheoretische Deutung dieses Akkordes keine Erklärung für ihn bzw. sie versucht dies auch gar nicht – vielmehr wird seine Existenz im System als gegeben betrachtet; durch seine bloße Existenz erfährt er seine systematische Legitimation. Eine funktionstheoretische Einordnung hingegen würde zunächst nach seiner Stellung im Satz fragen und hieraus eine Aussage über die ihm innewohnende Semantik, über seine Funktion treffen können: Der *übermäßige*

³¹ Wolfgang Budday, *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Werkanalyse* (= Musiktheorie historisch, Bd. 1), Stuttgart 2002, S. 161.

Quintsextakkord befindet sich innerhalb der Kadenz, wie in **Notenbsp. 4**, meist der Dominante unmittelbar vorangestellt bzw. wird zum Modulieren verwendet. Er erfüllt also zum einen, dies kann bereits festgehalten werden, mitunter die – wenn auch ambivalente – Funktion eines ‚Modulationsmittels‘. Zum anderen lässt sich dieser Akkord als ‚Abart‘ der Doppeldominante dechiffrieren: Die charakteristische Tritonusspannung ist beiden Varianten, wenn auch enharmonisch umgedeutet, gemein. Der Grundton des *übermäßigen Quintsextakkordes* kann als tiefalterierte Quinte der Doppeldominante verstanden werden, die Quinte als kleine None der Doppeldominante, die Terz als Septime, die Septime des *übermäßigen Quintsextakkordes* enharmonisch umgedeutet, als Terz der Doppeldominante – einzig, der Grundton fehlt. Es handelt sich also, von seinem tatsächlichen funktionalen Gehalt her, im Fall obiger Kadenz um einen verkürzten Doppeldominantseptnonakkord mit tiefalterierter Quinte. Was leistet die Funktionstheorie hier also? Sie stellt nicht nur eine Bestandsaufnahme aller verwendbaren Akkorde an, sie erklärt, warum und wie sie verwendbar sind. Ganz nebensächlich ist hierbei ihre äußerliche Form: Es findet vielmehr eine semantische Bewertung der Akkordik statt – einzig und allein der Sinn eines Akkordes in seinem Umfeld ist von Relevanz.³²

Offensichtlich ist also bei der „Darstellung der Tonart“ diatonische Eindeutigkeit keine Prämisse. Doch was ist es nun eigentlich, das einen Akkord als adäquat für diese „Darstellung“ erscheinen lässt?

Sofern man radikal systemimmanent, etwa im Sinne Riemanns, argumentiert, erübrigt sich diese Frage: Jeder beliebige Akkord, welcher mit den gegebenen Mitteln der Funktionstheorie in seiner Bezogenheit auf das tonale Zentrum erklärbar ist, „stellt dessen Tonart dar“. In äußerster Konsequenz zu Ende gedacht, resultiert aus diesem Zirkelschluss ein fundamentaler Universalitätsanspruch der Funktionstheorie in Bezug auf ihre Anwendbarkeit: Tonal ist das, was als tonal im Sinne der Funktionstheorie errechnet werden kann. Die Funktionstheorie wird somit selber zum konstituierenden Merkmal tonaler Musik, ja Tonalität ist in ihren Augen Funktionalität: Die funktionstheoretische Darstellbarkeit tonaler Zusammenhänge wird, rein

³² „In einem funktional definierten C-Dur erscheint die Differenz, daß *f-a-d* ein ‚leitereigener‘ und *f-as-des* ein ‚leiterfremder‘ Zusammenklang ist, als sekundäres Moment; entscheidend ist, daß beide Funktionen die Subdominant-Funktion erfüllen.“ (Carl Dahlhaus, Art. „Tonalität“, in *MGG*2, Sachteil Bd. 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 625).

logisch, zur Bedingung für das Vorhandensein von Tonalität und gleichzeitig zu ihrem Indikator.³³

Im Umkehrschluss heißt dies aber auch, dass, sollten die aufgefundenen musikalischen Realitäten nicht der Funktionstheorie folgen, es sich bei jener Musik *nicht* um tonale Musik handeln kann.

2.1.2 Phänomenologische Sichtweise

Doch woraus erwächst diese Theorie bzw. woraus begründet sie sich? Widmeten sich die bisherigen Überlegungen eher den Implikationen der Riemann'schen Theorie auf systematischer Ebene, so gilt es, im Folgenden auf die Stärke der Theorie, die sich vor allem auf phänomenologischer Ebene ergibt, einzugehen. Zweifelhaft muss grundsätzlich bleiben, inwieweit musikalische Zusammenhänge ausschließlich mit nicht-phänomenologischen Mitteln adäquat erfasst und erklärt werden können – entsprechend schwer tut sich auch Riemann mit seiner ‚rationalen‘ Herleitung und Begründung seiner Theorie. Nein, die Stärke von Riemanns Theorie ist das genaue Gegenteil: Sie bewertet musikalische Zusammenhänge hörpsychologisch im weitesten Sinne. Riemann postuliert die Kategorie der „musikalischen Logik“ (s. o.), welche in Analogie zur sprachlichen Logik aufgefasst werden könnte. Das empfindende Subjekt verfügt über eine „Fähigkeit des Geistes, in Tönen zu denken“,³⁴ mit welcher es syntaktisch-semantische Implikationen erfassen und bewerten kann. Die Bewertung von Musik erfolgt in diesem Fall also nicht strukturimmanent-faktographisch-motiviert – das Primat ist nicht das rational durchdringbare System –, sondern rein phänomenologisch-empfindungstheoretisch – es herrscht das Primat der Empfindung.³⁵ Zweifellos, hier muss man Riemann beipflichten, hö-

³³ In den Analysen wird es zu klären sein, ob auch umgekehrt die funktionstheoretische Darstellbarkeit das Vorhandensein von Tonalität garantieren kann.

³⁴ Helga de la Motte-Haber, Art. „Musikalische Logik: Über das System von Hugo Riemann“, in *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2, hrsg. von Helga de la Motte-Haber u. a., Laaber 2005, S. 203.

³⁵ Dass Riemann versucht, das so entstandene Primat der Empfindung behilfs musiktheoretisch-faktographischer ‚Beweise‘ noch rational herzuleiten, erscheint dabei in Retrospektive als unnötig, wengleich in Anbetracht der Kritik, der seine Theorie ausgesetzt war, als verständlich.

ren wir kontextuell:³⁶ Ein Akkord erhält seine Bedeutung beim Hören tonaler Musik erst durch seinen Zusammenhang und seine Stellung zur Tonika.

Was ist also in diesem phänomenologischen³⁷ Sinne *tonale Musik*?

Die Existenz von Tonalität wird so gesehen einzig und allein durch das Hören von Tonalität konstituiert.³⁸ Tonalität ist dort anzutreffen, wo sie hörbar ist und wird auch dort gehört werden, wo sie anzutreffen ist. Wiederum resultiert also ein radikaler Universalitätsanspruch der Funktionstheorie, nun nicht mehr aus theoretischen Zusammenhängen, sondern mit dem selbstbewussten Anspruch, unmittelbar aus dem Wirken der Musik zu resultieren und somit das eigentliche Wesen, die wahre Natur der Sache repräsentieren zu können. Die Hörwahrnehmung bildet somit das eigentliche Fundament der Riemann'schen Theorie und erst auf dieser Prämisse können seine weiteren systematischen Überlegungen aufbauen. Daneben ist die Funktionstheorie in Abgrenzung zur eben beschriebenen phänomenologischen Kategorie, von welcher sie ausgeht, letztlich die intersemiotische Überset-

³⁶ Hörwahrnehmung könnte im Sinne Oliver Selfridges als Extraktion von „local clues“, einzelner Merkmale des Gehörten und deren Positionierung und Bewertung in einem durch Hörerfahrung bereits vorhandenen „semantischen Netzes“ beschrieben werden (vgl.: Helga de la Motte-Haber, Art. „Modelle der musikalischen Wahrnehmung: Psychophysik – Gestalt – Invarianten – Mustererkennen – neuronale Netze – Sprachmetapher“, in: *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 3, hrsg. von Helga de la Motte-Haber u. a., Laaber 2005, S. 62–63.)

³⁷ Der Begriff ‚phänomenologisch‘ wird häufig in einem populärwissenschaftlichen Sinne dort gebraucht, wenn eigentlich das den bloßen Schein oder eine oberflächliche, das Sein nicht aufschließende Erscheinung gemeint ist. Hierfür stünde richtig der Begriff ‚phänomenal‘. Ganz abgesehen von der fraglichen Dichotomisierung von Schein und Sein trifft der Begriff in diesem Zusammenhang aber einen Kern der Sache: dass nämlich etwas äußerlich und bis zu einem gewissen Grad intersubjektiv Wahrnehmbares zugleich die innere syntaktische Intention freizulegen imstande sei. Während gemäß dieser terminologischen Differenzierung die Stufentheorie im schönsten Sinne phänomenal operiert, greift die Funktionstheorie mit der Erscheinung zugleich die Seinswurzel der Erscheinung, ist mithin also mindestens phänomenologisch. Zu beachten ist, dass das Sein eines Kunstwerks von seiner (artistisch intendierten) Erscheinung nicht abzulösen ist. – Gegen die Dichotomie von Sein und Erscheinung vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2003.

³⁸ Inwieweit die Hörwahrnehmung zu subjektiven Empfindungen führt und somit ein Tonalitätsbegriff ‚vom Hören her‘ immer relativ sein muss, ist eine berechtigte Frage. Eine Studie, von den Musikpsychologen Edward Carterette und Roger Kendall, in welcher eine *emisch* und eine *etisch* zusammengestellte Gruppe von Probanden außereuropäischen tonalen Systemen ausgesetzt wurden, fördert faszinierende Ergebnisse zutage: Erstaunlicherweise nahmen beide Versuchsgruppen die tonalen Strukturmerkmale der jeweiligen Musik im Groben gleich wahr, d. h.ordneten strukturelle Merkmale gleich ein und differenzierten diese wiederum untereinander (vgl. Edward Carterette und Roger Kendall, „Comparative Music Perception and Cognition“, in: *The Psychology of Music*, hrsg. von Diana Deutsch, San Diego u. a. 1999, S. 743–751). Dies könnte zu dem Schluss berechtigen, dass Tonalität und tonalitätskonstituierende Momente relativ objektiv, selbst über ethnische Grenzen hinweg, wahrgenommen und systematisch eingeordnet werden. Subjektiv wären hingegen Detailfragen – so lässt sich sicher kein intersoziologischer Konsens darüber herleiten, „ob Moll denn nun traurig ist“, oder „wie sich die Subdominante anhört“. Man könnte auch sagen: die systemische Wirkung ist, relativ objektiv, die gleiche – die letztendliche Bewertung hingegen, erfolgt subjektiv.

zung der Hörwahrnehmung in ein anderes Zeichensystem, die systematische Darstellung von Tonalitätsempfinden.

2.1.3 Historische Anwendbarkeit

Gilt allein das Hören bzw. die funktionstheoretische Anwendbarkeit als genügendes Kriterium für die Existenz von Tonalität, so lassen sich vielerorts unvermutet Beweise für tonale Strukturen auffinden. Riemann im Schlusskapitel seiner *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*:

[...] so habe ich bei den Theoretikern aller Zeiten, soweit sie mir erreichbar waren, Umschau gehalten und dabei manches Goldkorn gegraben, welches umzumünzen mir der Mühe wert schien, mich auch in vielen Fällen gefreut, nachträglich Gedanken, auf die ich selbständig gekommen war, von anderen vorgedacht (aber wieder vergessen) zu finden. In solchen Fällen auf die selbständige Neuaufstellung Gewicht zu legen, wäre töricht; aber für höchst wichtig halte ich den Nachweis, daß Gedanken, denen eine Wahrheit innewohnt, immer wieder aufflammen, bis sie endlich nicht mehr niederzubahalten sind. Möge man deshalb diese historische Arbeit besonders in ihrem dritten Teile zugleich als einen Rechenschaftsbericht über die Herkunft meiner Ideen zu Theorie der Musik ansehen, durch welchen zwar bis auf weniges Nebensächliche das vielen neuscheinende in meinen Büchern sich als ein längst bestehendes Alte [!] herausstellt, zugleich aber der Standpunkt, auf dem ich stehe, ein felsenfestes Fundament erhält.³⁹

Riemann begreift die musiktheoretische Entwicklung bis zu seiner Zeit, und somit implizit auch die der Musikgeschichte im Ganzen, als teleologischen Prozess einer ‚Wahrheitsfindung‘, welcher zwar über Umwege doch schließlich „nicht niederzubahalten“ ist und in seine Theorie und die in seinem Sinne tonale Musik mündet. Aus der Retrospektive heraus erfolgt also eine Bewertung früherer tonaler Systeme, welche je nach dem Grad ihres *Tonal-Seins* als entweder fortschrittlich oder reaktionär gewertet werden. Zu den Universalitätsansprüchen, die die Wirksamkeit Riemann’scher Funktionstheorie darstellen, gesellt sich nun also ein weiterer: Tonalität im Sinne Riemanns wird zur qualitativen Messlatte jeder Art von Musik. Der Behauptung, dass bereits in frühere Musik rudimentäre Tonalität hineininterpretiert

³⁹ Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*, Berlin 1921, S. 529.

werden kann, dient Riemann wiederum der historischen Untermauerung der Validität seiner Theorie.

2.1.4 Folgen

Bewusst wird an dieser Stelle zunächst auf eine Wertung von Riemanns Tonalitätsbegriff – der, wie gezeigt wurde, seiner Funktionstheorie soz. ‚synonym‘ ist – verzichtet; sie soll im Analyseteil dieser Arbeit erfolgen. Viele Facetten von Riemanns Theorie werden in der heutigen Musikwissenschaft zu Recht abgelehnt, etwa sein historisch undifferenzierter Tonalitätsbegriff, oder seine Propagierung des sog. *Dualismus*.⁴⁰ Jedoch ist das Gedankengebäude, auf welchem die heutige Musiktheorie fußt, nach wie vor Riemanns Funktionstheorie zutiefst verhaftet, in je minimal abgewandelter Form und ohne universalistischen Überbau.⁴¹ V. a. dieser ist allgemeiner Kritik ausgesetzt: „Es scheint, dass viele Musiktheoretiker den Wert ihrer Theorie an deren Generalisierbarkeit bemessen. Der Umfang einer Theorie kann jedoch grundsätzlich kleiner oder größer sein. Es ist notwendig, dass die Gegenstände, auf die sie sich bezieht, klar definiert sind. Theorien mit einer geringen Reichweite, die dennoch den Status einer Theorie haben, sind die Zwölfton-Theorie oder die der seriellen Musik [...].“⁴²

Im Falle des Riemann'schen Tonalitätsbegriffes zumindest fällt jedoch eine solche Eingrenzung sehr schwer. Der inzwischen etablierte Anspruch der ‚Hörbarkeit‘ als konstituierendes Kriterium für Tonalität erschwert eine Differenzierung des Begriffes in ganz grundsätzlicher Weise: Will man das Primat der Wahrnehmung, etwa durch die Formulierung von Korrektiven, z. B. eine historische Eingrenzung oder systemimmanente Eingrenzungen, beschneiden, so wird die Theorie, so will es scheinen, in ihrem Kern ausgehöhlt und in ihrem Allerwesentlichsten, der sinnlichen Kategorie, *ad absurdum* geführt. Andererseits zieht der Zwiespalt – einerseits das Streben nach höchstmöglicher historischer Legitimation, andererseits das Mit-

⁴⁰ Die Auseinandersetzung zwischen *Dualisten* und *Monisten* ist für diese Arbeit nicht von Relevanz und kann somit bewusst ausgeklammert werden.

⁴¹ Eine dezidierte Untersuchung des Wandels der Funktionstheorie, etwa von Riemann zu Reger zu Grabner zu Maler zu de la Motte etc., und den entsprechenden Einengungen und Erweiterungen, welche dieser Wandel mit sich brachte, würde an dieser Stelle zu weit führen.

⁴² Helga de la Motte-Haber, Art. „Musiktheorien – Systeme mit begrenzter Reichweite“, in: *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2, hrsg. von Helga de la Motte-Haber u. a., Laaber 2005, S. 14.

einbeziehen-Wollen der phänomenologischen Metaebene – einen Drahtseilakt beim Umgang mit Musik nach sich, wobei sich letztlich u. U. beide Methoden gegenseitig ausschließen. Weiterhin kann beobachtet werden, dass nach wie vor oftmals ein undifferenzierter Umgang mit Musik erfolgt, bei welchem all das, was als tonal im funktionstheoretischen Sinne wahrgenommen wird, sei dies ‚vom Hören her‘ oder, eigentlich unentschuldig, auf visueller Ebene direkt aus dem Notentext, vorbehaltlos als tonal-sinnstiftend verstanden wird. Dies zieht insbesondere bei der Musik des 20. Jhdts., aber auch schon bei einiger Musik des 19. Jhdts. ein ganz fundamentales methodisches Problem nach sich: Kann eine Musik, welche erklärtermaßen ein System durchbricht, von eben jenem System gedanklich durchdrungen und systematisch abgebildet werden? Im Falle sozusagen ‚genuin‘-atonaler Musik liegt, so scheint es, die Antwort auf der Hand: Sie kann es nicht⁴³ (wobei sie es *de facto* eben durch die Negation tonaler Prinzipien implizit doch tut). Schwieriger wird es bei Musik, etwa der 10. Symphonie Šostakovičs, welcher keine radikale Verneinung tonaler Implikationen zu Grunde liegt. Inwieweit eine Anwendung von Funktionstheorie hierbei sinnvoll ist, wird in den Analysen zu klären sein.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Die Funktionstheorie ist eine Theorie, die für sich in Anspruch nimmt, harmonische Zusammenhänge ‚vom Hören her‘ bewerten zu können und anhand von Funktionszeichen darstellen zu können.

Funktionstheorie nach Riemann nimmt auf drei Ebenen Universalität für sich in Anspruch:

1. auf der Wahrnehmungsebene (das, was als Tonalität wahrgenommen wird, ist Tonalität)
2. auf der systemtheoretischen Ebene (Tonalität kann durch Funktionszeichen abgebildet werden. Funktionstheoretische Abbildbarkeit ist eine Prämisse für die Existenz von Tonalität)
3. auf einer qualitativen Ebene (Tonalität ist die qualitative Messlatte aller Musik. Sie ist die Blüte einer langen Entwicklung, die auf sie ausgerichtet ist)

In der heutigen Musiktheorie werden diese Ansprüche, insbesondere (3.), teilweise relativiert, andererseits verleitet eine undifferenzierte und unhinterfragte Anwen-

⁴³ Wobei auch hier durchaus, etwa im Falle der *Zweiten Wiener Schule*, tonale Tendenzen erkennbar sind: Vgl. Lukas Haselböck, *Zwölftonmusik und Tonalität* (Habil.), Laaber 2005, S. 506.

dung des ‚Primats der Wahrnehmung‘ nach wie vor zu einem undifferenzierten Umgang mit Musik im Allgemeinen.

3. Untersuchungen zur Tonalität in Šostakovičs 10. Symphonie

3.1 Anmerkung zur methodischen Vorgehensweise in den Analysen

Die methodische Vorgehensweise bei der folgenden Untersuchung fördert ein ganz fundamentales Problem jeder musikalischen Analyse zutage: Das Problem, einzelne Phänomene für sich zu untersuchen und somit aus ihrem Zusammenhang zu reißen. Es scheint, dass gerade in der komplexen Klangwelt Šostakovičs viele Klangphänomene erst im Zusammenhang ihre Funktion als Faktor eines kontextuellen Zusammenspiels vieler Faktoren erhalten. Entsprechend ist die Loslösung eines dieser Phänomene und zusammenhangslose Betrachtung als in sich vollwertige, autarke Einheit, verzerrend, da sie ihre Funktion nur im kontextuellen Zusammenspiel aller hier betrachteten Phänomene erhält, jedoch der Eindruck entstehen könnte, es wirke als ein in sich genügendes-. Trotzdem jedoch, muss eine dezidierte Untersuchung das Einzelphänomen als solches identifizieren und losgelöst betrachten, will es danach die kontextbezogene Wirkung begreifen können, auch wenn hierbei unter Umständen fälschlicherweise Sachverhalte suggeriert werden könnten, die letztlich unzutreffend sind.

Dies den folgenden Untersuchungen vorzuschicken und sich dessen durchgehend bewusst zu sein, ist von fundamentaler Wichtigkeit: Es handelt sich bei den untersuchten Phänomenen lediglich um Facetten einer äußerst komplexen und vielseitigen musikalischen Verästelung. Die im Folgenden angestellten Analysen erheben nicht den Anspruch, den jeweiligen musikalischen Situationen in genügender Weise gerecht zu werden (es ist fraglich, ob Analyse hierzu überhaupt im Stande ist), vielmehr werden bewusst bestimmte Sachverhalte, die zweifelsohne zum korrekten Verständnis der Musik von fundamentaler Wichtigkeit sind, vorläufig ausgeklammert und an späterer Stelle nochmals, möglicherweise anhand eines anderen, besser illustrierenden Beispiels, wieder aufgegriffen und untersucht bzw. vorweggenommen und erst an späterer Stelle systematisch untersucht. So wird es also zweifellos geschehen, dass der antizipierte Gesamtzusammenhang sich erst nach und nach ergeben wird und Dinge, die dem Leser womöglich als in der jeweiligen Analyse zu kurz geraten erscheinen mögen, sich erst an anderer Stelle klären werden. Gleichzeitig wird es unweigerlich zu Vorwegnahmen kommen, welche möglicherweise zunächst ohne groß-angelegte Erklärung als gegeben hingenommen werden,

jedoch wann immer möglich, im Nachhinein noch durchleuchtet werden sollen. Diese Vorgehensweise, das ‚Abhandeln‘ eines Phänomens nach dem anderen, birgt wie bereits angedeutet den Vorteil, nicht gleich auf alle diese gleichzeitig eingehen zu müssen und Gefahr zu laufen, simultane Ereignisse auch simultan darzustellen zu wollen, vielmehr diese in strukturierter Weise detailliert untersuchen zu können. Entsprechend sollen, soweit dies notwendig ist oder vom entsprechenden Notenbeispiel gut abgebildet wird, die behandelten Beispiele zur ergänzenden Illustration dieser Vielschichtigkeit auch bei den ihnen nachfolgenden Untersuchungen miteinbezogen werden.

Was die Darstellung von Funktionszeichen betrifft, muss festgehalten werden, dass mit den dem Verfasser zur Verfügung stehenden technischen Mitteln die Darstellung komplexer-, etwa alterierter- oder verkürzter Akkorde, nur sehr begrenzt möglich ist und sich insofern, meist auf die ledigliche Darstellung von Dissonanzen und Akkordstellungen beschränken muss. Letztlich dienen diese jedoch sowieso meist nur der Darstellung eines ohnehin zweifelhaften funktionstheoretischen Gedankengebäudes, welches, dies ja das erklärte Ziel dieser Arbeit, in Bezug auf die Musik Šostakovičs als überholt gelten muss, sodass eine sei es auch nur grob angedeutete funktionstheoretische Darstellung für die Zwecke dieser Arbeit als adäquat gelten kann.

Die Notenbeispiele sind, sofern sie nicht aus den Partituren selber stammen, vom Verfasser mithilfe des Programms *Sibelius 6* erstellt worden. Die Klavierreduktionen sind weniger auf Spielbarkeit angelegt, als darauf, den harmonischen Kontext abzubilden – entsprechend werden Instrumentenkürzel komplett weggelassen, und Dynamik und Artikulationsvorgaben nur abgebildet, sofern sie für den harmonischen Kontext von Belang sind. Ebenso wird mit verdoppelten Instrumenten (z.B. Oktavverdoppelungen in Celli und Bässen) verfahren. Nochmals sei betont, dass die Notenbeispiele *nur* zur Verdeutlichung harmonischer Zusammenhänge gedacht sind und gar nicht erst den Anspruch stellen, einen vollwertigen Ersatz für die Partitur zu liefern.

3.2 Tonale Ambivalenz: simultane Affirmation und Dekonstruktion von Tonalität

3.2.1 ‚Dominantseptakkorde‘

Eingangs wurde bereits angedeutet, dass Tonalität in der Grundkadenz (T - S - D - T) durch das Vorhandensein und die richtige Anordnung von Subdominante und Dominante neben der Tonika hergestellt wird. Tatsächlich kann eine Tonika auch mit nur einer Funktion dargestellt werden. Dies geschieht durch die Folge Dominantseptakkord – Tonika.⁴⁴ Namentlich der im Dominantseptakkord vorhandene Tritonus macht seine Auflösung im tonalen Kontext für unser Ohr zwingend. Sofern es sich bei dieser Auflösung nicht um die Folge D⁷ - Tp handelt, gilt die Regel, dass der D⁷ von der auf sie bezogenen Auflösungsakkord (im Falle von Zwischendominanten wenn man so will: die ‚Zwischentonika‘) gefolgt wird. Selbst das Vorhandensein eines D⁷ reicht also aus, um seinen tonalen Bezugspunkt zu implizieren.⁴⁵ Diese in gleich mehrerer Hinsicht signifikante Funktion und Beschaffenheit des Dominantseptakkords hinsichtlich der Konstitution und Suggestion tonaler Bezugsverhältnisse empfiehlt ihn als ein leistungsfähiges Analysekriterium, um die harmonischen Strukturen in der Musik Šostakovičs auf tonale Bezüge zu befragen. Die Untersuchung des Dominantseptakkords kommt einer Untersuchung tonaler Gegebenheiten an sich *in nuce* gleich.

Folgende Passage etwa, scheint sich für eine solche Untersuchung zu empfehlen:

⁴⁴ Die bloße Folge D - T also ohne S reicht hingegen nicht aus. Sie könnte wegen der Quintverwandtschaft auch als T - S gedeutet werden.

⁴⁵ Ausnahmen sind die Auflösungen in die Tp bzw. die Verwendung des D⁷ als übermäßigen Quintsextakkord, sprich als alterierte Zwischendominante (meist Doppeldominante) des Folgeakkords (s. S. 14). Im ersten Fall wird der Hörer bewusst um die erwartete Tonika ‚betrogen‘ (*Trugschluss*). Dies trifft im Falle des übermäßigen Quintsextakkords, so er als *Modulationsmittel* verwendet wird, auch zu, ansonsten (vgl. **Notenbsp. 4**) impliziert er natürlich seinen Folgeakkord innerhalb seines tonalen Raumes, wird also seiner Funktion (dort Doppeldominante) und nicht seinem Erscheinungsbild entsprechend wahrgenommen. Somit erfährt der grundsätzliche Tatbestand, dass der D⁷ eine bestimmte Tonika gleichsam aus sich heraus darstellt, eine Bestätigung.

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for Clarinet in A (Clar. in A), Cor (Cor.), Trombone (Trb.), and Tuba (Tuba). The Clarinet part is marked 'poco rit.' and 'I Solo' with dynamics 'mf' and 'dim.'. The other instruments play sustained chords. The second system shows the Clarinet and Violins (Archi) with dynamics 'pp' and 'v'.

Die obige Passage befindet sich zwischen dem Höhepunkt nach dem ersten Thema bei Ziffer 12 und dem zweiten Thema – also in der Überleitung. Formal-kleinteiliger gesehen, fungieren die ersten drei Takte als Abschluss des Höhepunkt-Teils, gefolgt von einer einstimmigen Überleitung der Klarinette zur Überleitung zum zweiten Thema, welche interessanterweise aus dem Material des ersten Themas besteht (ab Takt 10 des obigen Beispiels).⁴⁷ Der Abschluss des Höhepunkt-Teils endet auf einem ganz eindeutigen B-Dur-Septakkord in Terzstellung. Schon zuvor wurde B-Dur als Septakkord manifestiert (vgl. Partitur 4 Takte vor Ziffer 14). Es handelt sich hier also um einen Halbschluss, nicht unüblich für Überleitungen (die ‚klassische‘ Überleitung zum zweiten Thema endet im häufigsten Fall auf der Doppeldominante). Hier folgt jedoch weder das zweite Thema (welches ohnehin ‚regelkonform‘ ein to-

⁴⁶ Im Nachfolgenden nur: *DSCH10*, ...

⁴⁷ Tatsächlich ist der gesamte erste Satz, ja die gesamte Symphonie, thematisch sehr eng verwoben.

nales Feld in der ‚tP‘ ‚g‘ andeutet), noch wird der Akkord im Weiteren nach Es-Dur aufgelöst: Stattdessen greift die Klarinette zunächst den Septakkord auf, moduliert anschließend jedoch einstimmig weiter nach e-Moll. Bemerkenswert scheint hier der Umstand zu sein, dass der Septakkord explizit als solcher gefestigt wurde (s. o.), jedoch keine Auflösung erfährt – vielmehr seine Spannung völlig entschärft wird. Zwar ist die Nichtauflösung eines Dur-Septakkordes kein grundlegend neuartiges Phänomen, man denke etwa an den sog. *Tristan Akkord*,⁴⁸ jedoch macht seine Nichtauflösung funktionstheoretisch keinen Sinn – seine Funktion ist nämlich genau die, aufgelöst zu werden. Dass funktionsharmonische Beschreibungsmodelle im Falle des *Tristan-Akkords* ihre Waffen strecken, ist also weniger ein Merkmal für Nicht-Tonalität,⁴⁹ als vielmehr für die Inadäquatheit jener Modelle.

Diese Inadäquatheit bringt es mit sich, dass die Bewertung über ästhetische Kategorien zu erfolgen hat. Dass der Dominantseptakkord bei Šostakovič nicht als Indikator einer bestimmten Tonalität ausdrücklich vermieden wird, ja sogar besonders exponiert wird, scheint zu suggerieren, dass er hier zwar nicht als Funktion im funktionstheoretischen Sinne – dagegen spricht seine oben erörterte kontextuelle Dysfunktion – sondern als Klangkategorie, mitsamt aller seiner funktionalen Implikationen, eingesetzt wird. Er existiert jedoch als für sich stehendes Klangereignis, als ledigliches aus seinem Kontext gerissenes Phantom dieser Implikationen. Man könnte also auch sagen, dass der Dominantseptakkord seine herkömmliche systematische Funktion verliert – wiewohl er sie implizit beibehält –, sie jedoch durch eine neuartig ästhetische überschrieben wird. Ihre implizit beibehaltene systematische Funktion wäre also in diesem Fall die eines Halbschlusses, ihre ästhetische die eines Anachronismus⁵⁰ oder einer Reflexion.

⁴⁸ Welcher übrigens im ersten Satz in Takt 3 nach Ziffer 46 zitiert wird!

Weiterhin ist der Umstand, dass der *Tristan Akkord* seinen Platz in nach allgemeiner Meinung tonaler Musik einnimmt, kein hinreichendes Argument, ihn selbst als tonal im funktionstheoretischen Sinne anzusehen. (vgl. Carl Dahlhaus, „Tristan“ - Harmonik und Tonalität“, in: *Melos/NZ* 4 (1978), S. 215–219). Vielleicht ließe sich mutmaßen, dass wenn, wie oben bereits angeführt, der Dominantseptakkord als Manifestation seiner ihm zugehörigen Tonika auch einzeln stehen kann, ja, er gewissermaßen dialektisch die Tonika impliziert, eine richtige Auflösung zur Etablierung von Tonikalität nicht zwingend notwendig sein muss – somit ist die Nichtauflösung weniger eine Sprengung von Tonalität, sie behält vielmehr das tonale Idiom bei: Ihre Nichtauflösung erzielt weiterhin tonale Wirkung, denn sie wird explizit als Nichtauflösung wahrgenommen.

⁴⁹ Beispiele, wo eine Nichtauflösung tatsächlich mit einer Nicht-Funktionalharmonik eher einhergehen, wären wohl eher bei Debussy oder Satie zu finden.

⁵⁰ Dies nicht im pejorativen Sinne!

Neben dieser nicht dezidiert tonalen Verwendung des Dur-Septakkordes finden sich jedoch auch Septakkorde, welche funktionstheoretisch durchaus einordenbar sind: Geht man noch einige Takte zurück, stößt man auf folgenden Zusammenhang:

Notenbsp. 8: *DSCHro*, I. Satz, 7 Takte vor Ziffer 12

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 11 and 12. Measure 11 is marked with a tempo of quarter note = 108. The second system contains measure 12, which includes a 'cresc.' marking. The notation is complex, with many beamed notes and chords, suggesting a dense harmonic texture. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Diese Takte fungieren als Hinleitung, als Spannungsaufbau zum Höhepunkt bei Ziffer 12. Wir sehen über Hörner und hohe Streicher verteilt einen C-Dur-Septakkord, bitonal gesetzt gegen die d-Moll Bewegungen in den tiefen Streichern und Fagotten. Auch wird dieser nicht aufgelöst, sondern zu einem a-Moll Akkord in Terzstellung (unter weiterer beflissentlicher Nichtbeachtung der tiefen Streicher) umgewandelt. Von einer funktionstheoretischen Warte aus handelt es sich um zwei sehr eng verwandte Akkorde, nämlich D7 und Dp, sprich: es findet kein eindeutiger Funktionswechsel statt. Tatsächlich löst sich der Dominantseptakkord nicht auf, die Fortführung zum a-Moll Akkord wird jedoch nicht als signifikanter Bruch der tonalen Syntax empfunden – vielmehr scheint auch er als Platzhalter einer dominantischen Klangfläche, spätestens mit der Erreichung der Septime ,b' in den tiefen Streichern. Gleichzeitig aber, kann die Akkordfolge C7 – a-Moll als Auflösung in den

Tg gedeutet werden oder gar durch Miteinbezug der Basslinie, gar als Auflösung in die Tp. Dieser Kontext bleibt funktional gesehen mehrdeutig. Diese Klangfläche wird weitergeführt und erfährt eine Steigerung ihrer dominantischen Spannung durch das ‚Festhämmern‘ des D7-Sekundakkords in den Takten 3–1 vor Ziffer 12 im Blech, ab Takt 1 vor Ziffer 12, weiter angereichert mit der kleinen None. Es findet also, ähnlich wie in **Notenbsp. 7** eine Festigung des Dur-Septakkordes statt. Dieser mündet in ein unisono „es“ in Holz und hohen Streichern, welche zur Quinte des folgenden As-Dur Akkords in Terzstellung wird.

Ein funktionstheoretischer Analyseansatz verfügt nun über folgende Deutungsmöglichkeit dieser Auflösung: *De jure*, will er konsequent sein, muss er sie als Moll-Trugschluss begreifen (d. h. C7 als Dominante zu f-Moll, die Folge C7 - As also als D7 - tP) – dies ist funktional im Sinne der Stellvertreterfunktionen das Naheliegendste. *De facto* aber, unter Berücksichtigung des „Primats der Wahrnehmung“, kann an dieser Stelle von einem Trugschluss keine Rede sein, zu keinem Moment hat man das Gefühl, um eine Schlusswirkung ‚betrogen‘ worden zu sein: nein, es stellt sich eine nur als sehr angenehm und zufriedenstellend anmutende Schlusswirkung ein, welche sogar Quintfallcharakter hat: Tatsächlich, so könnte man mutmaßen, wird die dominantische Festlegung des C7 auf F-Dur/f-Moll durch die Zugabe der kleinen None (noch in C-Dur gedacht, das ‚des‘) entschärft, sodass dieser Akkord auch als Dv zu Es mit dem ‚c‘ als akkordfremder Ton deutbar wird. Die None dieses verminderten Septakkords (schon in Es-Dur gedacht, das ‚fes‘) kann wiederum als Vorhalt zum Grundton aufgefasst werden.⁵¹ Die Folge ‚c‘ - ‚b‘ - ‚as‘ wäre dann Klausel eines Quartsextvorhalts und dessen Auflösung.

Notenbsp. 9: Umwandlung des Dominantseptnonakkords über ‚c‘ (a) durch Verkürzung zum Dv (b) anschließende Auflösung als Non-Vorhalt unter enharmonischer Verwechslung des ‚e‘ als ‚fes‘ zu Es⁷ (c) .

The musical notation consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. It shows three stages of a chord transformation, labeled (a), (b), and (c) below the staff.

- (a) A dominant septnon chord (C7b9) over the note C. The treble staff contains the notes C, E, G, Bb, and D. The bass staff contains the note C.
- (b) The chord is shortened to a dominant dyad (C7) over the note C. The treble staff contains the notes C and Bb. The bass staff contains the note C.
- (c) The chord is resolved to a diminished seventh chord (Es7) over the note E. The treble staff contains the notes E, G, Bb, and D. The bass staff contains the note E.

⁵¹ Vgl. etwa Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel u. a. 132004, S. 92–93.

Freilich muss erwähnt werden, dass zu keiner Zeit Es-Dur explizit als Dominante erscheint: das *unisono* ‚es‘ bei Ziffer 12 weist keinerlei dominantische Spannung auf und wird funktional lediglich durch die suggestive Quartsextvorhalts-Klausel in den Hörnern und Celli (s. o.) als dominantisch implementiert. Auch der folgende As-Dur Akkord sollte näher untersucht werden: Während er vom Notenbild her durch enharmonische Verwechslung der Pauke eindeutig als As⁷, also schon wieder als ein auflösungsbedürftiger Septakkord, identifizierbar ist, so klingt hier doch kein wirkliches As-Dur, es findet keine wirkliche Auflösung statt. Hierzu einige Erläuterungen: Auffällig ist die absolute instrumentatorische Instabilität des Akkordes, welche schon an Bitonalität grenzt: Wir finden ‚c‘, also die Terz, im Bass, weiters ist der Akkord äußerst terz- und quintlastig. Der Grundton findet sich lediglich in den Hörnern, Celli und der 1. Posaune. Ein weiterer Umstand ist interessant: Šostakovič notiert ein ‚fis‘ in den Pauken, anstatt ‚ges‘, wie es in As-Dur eigentlich heißen müsste.⁵² Ferner ergibt sich durch den Umstand, dass nur die Pauken die enharmonisch umgedeutete Septime spielen (auch als ‚ges‘ kommt sie sonst nirgends vor) eine interessante Konstellation in der tiefen Lage: in Bässen und Tuben liegt ‚c‘ in einer Oktave, dazwischen finden wir den Tritonuston ‚fis‘ der Pauke. Diese Konstellation wird, so scheint es, als tonal nicht näher definierbare Tritonusidentität wahrgenommen, die als klangliches Gegengewicht zum ansonsten schon völlig instabilen As-Dur gesetzt ist. Dieser Akkord ist ‚bigravital‘ (s. auch Kapitel 3.2.2 und 3.2.3)!⁵³ Er ist also zwar in seiner Struktur als As⁷ funktionstheoretisch einwandfrei erklärbar, jedoch hat dies nichts oder nur wenig mit seinem tatsächlichen Gehalt im Sinne seiner Klangqualität zu tun. Insofern muss es problematisch bleiben, von einer Auflösung der zuvor auch nur rudimentär vorhandenen Zwischendominante Es-Dur (Ziffer 12) zu sprechen. Eine eindeutige Schlusswirkung im Sinne einer Folge D - T bleibt aus. Funktionalität wird wie in **Notenbsp. 7** auch hier impliziert und kann auch als eine solche Implikation wahrgenommen und eingeordnet werden, jedoch

⁵² Man könnte argumentieren, dass das ‚fis‘ in den Pauken aus der Instrumentierung resultiert: Tatsächlich spielt die Pauke bis Ziffer 12 nur die Töne ‚fis‘, ‚h‘ und ‚e‘ auch danach bis Ziffer 41 finden sich nur diese Töne. So gesehen könnte das ‚fis‘ dadurch motiviert sein, dass ein fehlgeleitetes gänzlich Umstimmen der Pauke vermieden werden soll. Ein Blick in die Reduktion des Komponisten für zwei Klaviere (vgl.: Dmitrij Šostakovič: Desjataja Simfonija. Pereloženie Avtora dlja Fortepiano v 4 ruki, Moskva 1955) zeigt allerdings, dass auch hier das ‚fis‘ beibehalten wird. Dies legt obige Interpretation nahe.

⁵³ In diesem Zusammenhang wird es schwierig von *Bitonalität* zu sprechen: ‚c‘ - ‚fis‘ konstituiert keine zweite Tonart im Sinne einer zweiten Tonika, jedoch ein Klangphänomen, das wie eine zweite Gravitationsebene im Klang wirkt. Daher: *bigravital*.

ist auch ganz eindeutig wahrnehmbar, dass das tonale System überstrapaziert wird.⁵⁴ Diese Erkenntnis lässt sich im Übrigen auf die ganze Passage anwenden: Zwar lässt sie sich funktionstheoretisch einigermaßen deuten, jedoch sind gerade die ambivalenten Folgen D⁷ - D^p/T_g/T_p bzw. ihre strukturelle Synonymität bei gleichzeitiger funktionaler Ambivalenz, nur schwer als tonal eindeutig zu bezeichnen.

Die bis jetzt aufgezeigte Verfahrensweise mit Dur-Septakkorden scheint für Šostakovič symptomatisch zu sein, jedoch soll der Vollständigkeit halber noch auf eine Merkwürdigkeit im ersten Satz eingegangen werden. Es handelt sich um eine Parallelstelle der Einleitung. Diese gilt es zuallererst anzusehen:

Notenbsp. 10: *DSCH10*, I. Satz, ab 4 Takte vor Ziffer 2

Wir haben es hier mit einem als G-Dur deutbaren tonalen Feld zu tun: Der verkürzte, also nur mittelbar identifizierbare G-Dur Quartsextakkord in Takten 4 und 3 vor Ziffer 2 folgt die Auflösung zum D-Dur Septakkord ohne Terz. Dieser wird nicht aufgelöst: es folgt ihm ein C-Dur Sextakkord ohne Quinte – eine Prolongation der Auflösung. Interessant ist der ihm in Takt 2 nach Ziffer 2 folgende Akkord, der als verkürzter Dominantseptnoakkord mit auf der Drei nachschlagender Quinte

⁵⁴ Übrigens soll der Vollständigkeit halber ergänzt werden, dass der ‚As⁷‘, dies mag nach obigen Ausführungen kaum als überraschend erscheinen, *nicht* aufgelöst wird. Ihm folgen wiederum, ähnlich **Notenbsp. 7**, lineare *Unisono*-Bewegungen, welche letztlich zu einem G-Dur-Klang mit Quarte im Bass hinmodulieren.

oder gleich als verkürzter Dominantseptakkord mit None (,dis' = ,es') im Bass mit nachschlagender Quinte deutbar wäre. Wie in den bisherigen Beispielen läuft dieser Klang ins Leere – er wird nicht aufgelöst, sondern durch die fortlaufende lineare Bassbewegung ,stehengelassen'.

Die Parallelstelle (Ziffer 50–51), sieht in ihrer Reduktion auf das strukturell Wesentliche⁵⁵ nun so aus:

Notenbsp. II: *DSCH10*, I. Satz, Ziffer 50–51 (Reduktion)

Abgesehen von der veränderten As-Dur Tonalität ist diese Stelle harmonisch gleich. Der Dominantseptakkord in Takt 1 vor Ziffer 51 – deutbar als verkürzter Dominantseptakkord mit None im Bass – löst sich jedoch in einen As-Dur Sextakkord auf. An dieser Stelle, so scheint es, kann der verminderte Septakkord nun nicht mehr als Vorhaltsakkord gedeutet werden. Er hat ganz klar dominantische Funktion. Hier wird mehr als nur Tonalität impliziert: Sie ist ganz eindeutig vorhanden. Funktional ließe sich diese Stelle wie folgt deuten:⁵⁶

$$D^6_4 - D^7 - S - {}_9>D^7 - T_3$$

⁵⁵ Dieser Abschnitt ist gegenüber seiner Parallelstelle in der Einleitung durch Augmentation sowie anderer kompositorischer Verarbeitungsmittel verändert. Dieses Notenbeispiel ist der besseren Vergleichsmöglichkeit halber auf die Form der Parallelstelle angepasst.

⁵⁶ Die Folge $D^7 - S$ ist natürlich in funktionstheoretischer Hinsicht problematisch, könnte jedoch als Prolongation der Dominante durchgehen.

Wie lässt sich diese tonale Auflösung erklären? Ist sie als anachronistischer Rückfall in tonale Praktiken zu werten?

Thematisch gesehen beginnt die Reprise bereits bei Ziffer 47 mit dem Einsetzen des Themas der Einleitung zwei Takte später.⁵⁷ Dieser Beginn erfolgt recht unmittelbar, ohne besondere Überleitung vom Höhepunkt der Durchführung. Entsprechend gering ausgeprägt ist der Reprisencharakter. Im Gegenteil: Es scheint so, dass Šostakovič diesen ersten Teil der Reprise kompositorisch als Übergang zu einer ‚Scheinreprise‘, welche eben bei Ziffer 51 einsetzt, gestaltet. Tatsächlich ist das vom Duktus her leise und sperrige Thema der Einleitung für eine effektvolle Reprise dramaturgisch gesehen relativ unbrauchbar. Entsprechend, so scheint es, maskiert Šostakovič hier also die tatsächliche thematische Reprise als Überleitung zur ‚Scheinreprise‘ mit Material des in dramaturgischer Hinsicht sich mehr eignenden Themas des Höhepunkts der Exposition bei Ziffer 12, welche er durch die Dominantauflösung, welche bereits seit ihrer Nichtauflösung in der Einleitung dieser harrt, als Reprise legitimiert und kompositorisch zementiert.

Eine abschließende Wertung dieses tonalen Tatbestands fällt schwer. Im Kontext eines systematischen Nichtauflösens von Dur-Septakkorden sticht diese Auflösung, nicht nur aufgrund ihrer exponierten Stellung, als ansonsten ziemlich singuläres Ereignis besonders hervor. Dementsprechend gering ist seine Aussagekraft in Bezug auf Tonalität bei Šostakovič auf einer empirisch-systematischen Ebene, die unverhohlene Anwendung von Tonalität ist jedoch gerade aufgrund ihrer singulären Auffälligkeit geeignet, formale und dramaturgische Prozesse grell zu beleuchten.

Bisher wurde gezeigt, dass der Dominantseptnonakkord in den untersuchten Beispielen sein funktionales Potenzial, d.h. seine Schlusswirkung in der Auflösung zu seiner jeweiligen Tonika, nicht oder nur äußerst bedingt entfalten konnte. Das ursprüngliche Vorhaben übrigens, noch die Rolle eines Dominantseptakkords am Ende eines der Sätze der 10. Symphonie zu untersuchen – empirisch gesehen, ist dies der Ort, wo die Tonika nochmals inflationär durch die Wendung D - T festgehämmert wird – scheiterte an dem flächendeckenden Nichtvorhandensein von Dominanten in Schlussnähe. Im Umkehrschluss ließe sich also sagen, dass Schlusswirkung auch da entstehen kann, wo kein Dominantseptakkord anzutreffen ist. Es fin-

⁵⁷ Tatsächlich ist der Beginn der Reprise recht unklar: David Fanning nennt außer Ziffer 47 noch Ziffer 53, Ziffer 51 und 4 Takte nach Ziffer 49 als ansonsten noch denkbare Anfänge. (vgl.: David Fanning: *The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth*, (= RMA Monographs Bd. 4), London u.a. 1989, S. 28.

det hier also eine Entkoppelung von Schlusswirkung und ihrer Ursache oder anders gesagt, von funktionaler Semantik und der Materialität des funktionalen Akkords statt.

3.2.1.1 Fazit

Was heißt diese Erkenntnis im Kontext der bisherigen Untersuchungen? Sie lässt darauf schließen, dass Šostakovič auch ohne dominantische Bestätigung Schlusscharakter manifestieren kann; anders gesagt: seine Musik hat es hier nicht nötig, den Griff in die tonale Trickkiste wie in **Notenbsp. II.** zu vollziehen und den Grundakkord durch die Dominante zu legitimieren. Gleichzeitig untermauert die Erkenntnis die bisher angestellten Überlegungen, dass der Dur-Septakkord in den untersuchten Beispielen weniger als Funktion im funktionstheoretischen Sinne eingesetzt wird. Vielmehr treten neben der bloßen Wirkung als klangliche Kategorie auch tonale Implikationen mit in Erscheinung, doch ohne den Dur-Septakkord als Funktion, d. h. funktional kontextuell im Sinne der Funktionstheorie, wirken zu lassen. Vielmehr wird diese Wirkung gleichzeitig durch andere strukturelle Momente unterminiert und musikalisch mit Anführungszeichen versehen. Der Dominantseptakkord wird, so könnte man sagen, funktional relativiert und neu bewertet. Entsprechend ließe sich weiterargumentieren, dass, wenn der Dominantseptakkord seines Tonalität-einfordernden Charakters beraubt ist, er auch kein hinreichendes Indiz für das Vorhandensein von Tonalität an sich mehr sein kann.

Der Septakkord und mit ihm verbunden, Tonalität als Ganzes, scheint in den eben untersuchten Passagen nur andeutungsweise vorhanden zu sein – etwa als Anspielung oder Erinnerung an etwas Vergangenes. Der Dominantseptakkord ist nach wie vor als klangliche Kategorie referentiell vorhanden, dabei jedoch in seiner funktionalen Verstricktheit relativiert und besteht somit als teil-autarkes, ‚anachronistisches‘ Klangphänomen. Sein tonalitätsstiftender Charakter ist somit in ihrer Wirkung nicht mehr von eindeutiger, sondern ausschließlich von abstrakter Bedeutung.⁵⁸

⁵⁸ Die topische Qualität eines solchen Vergangenheitsrekurses im Kontext der Dissoziations- und Pluralisierungstendenzen des 20. Jhdts. kann hier nur am Rande gestreift werden. Unstrittigermassen ist Šostakovičs reflexiv gebrochener Gebrauch von Tonalität in seiner originellen Offenheit zum Zitat, zum bissigen Spott wie auch zur Anverwandlung und Amalgamierung des Gebrochenen und neu Evozierten der bisweilen spielerisch ironischen, bisweilen radikal dekonstruktiven Distanz zum Objekt wesensverwandt, der in der Moderne ihre Epoche gefunden hat.

3.2.2. Sextakkorde

Akkordumkehrungen, insbesondere Sextakkorde, scheinen in der Musik Šostakovičs eine besondere Rolle einzunehmen, welche es lohnt, näher zu betrachten

Die Umkehrung eines Akkordes ist funktionstheoretisch gesehen *de jure* nicht von Belang: Die Funktion, die ein Akkord innehat, hat er – wie in Kapitel 2.2.1 bereits erwähnt – unabhängig von seinem Erscheinungsbild: Den Tönen ,f‘ - ,a‘ - ,c‘, wenn sie in einer C-Dur Kadenz zwischen einem C-Dur und einem G-Dur Akkord stehen, kommt völlig unabhängig von ihrer Anordnung übereinander die Funktion der Subdominante zu.⁵⁹ Wohl aber ändert sich die Klangqualität eines Akkordes durch seine Umkehrung und *de facto* auch seine Funktion: Ein Quartsextakkord der Tonika wird nicht als Schlussakkord verwendet werden, da ihm keine Schlusswirkung, also keine ‚Schlussfunktion‘ innewohnt.^{60 61}

Neben der Grundstellung gibt es (rein rechnerisch) noch zwei weitere mögliche Akkordstellungen bei Akkorden, welche nicht durch Dissonanzanreicherung entstehen: den sog. *Sextakkord* (Terz als Basston) und den sog. *Quartsextakkord* (Quinte als Basston). Zum Sextakkord erfahren wir bei de la Motte: „[Der Basston des Sextakkords] ist [...] die verdoppelungsfeindliche Dreiklangsterz, der exponierte sensible Ton des klassischen Sextakkords, der diesen lieblich, weich, weniger robust und weniger stabil macht und seinen ‚Klanggehalt‘ (Wilhelm Maler) in den Vordergrund rückt.“⁶² Zu ergänzen wäre, dass die obig angeführten Klangeigenschaften noch verstärkt werden durch die Verdopplung der Terz, welche rein stimmführungstechnisch naheliegen würde, gälte nicht das Verbot der Terzverdopplung.⁶³ Jedenfalls handelt es sich beim Sextakkord um einen in seiner Klangqualität von der Grundstellung abweichenden, labileren und instabileren Klang. Schönberg erklärt dies folgendermaßen: „Ein Baßton, der nicht gleichzeitig Grundton ist, scheint das Bestreben zu haben seine Obertöne durchzusetzen, das heißt selbst Grundton zu

⁵⁹ Der Problematik der Unterscheidung zwischen dem S⁶ und der Sp wurde in Anm. 27 bereits Rechnung getragen.

⁶⁰ Zur Anwendung dieser Regel in der Praxis vgl. den Schlussakkord des zweiten Satzes der VII. Symphonie op. 92 von Ludwig van Beethoven.

⁶¹ Sofern er sich nicht gar als ein Dominantklang mit Quart- und Sext*vorhalt*. entpuppen sollte, wobei deren Auflösung in Terz und Quint dann die vermeintliche Quinte im Bass als eigentlichen Grundton der Dominante erkennbar machten.

⁶² Diether de la Motte: *Harmonielehre*, Kassel u. a. 132004, S. 42.

⁶³ de la Motte zeigt, dass auch dieser Grundsatz in der musikalischen Praxis nur bedingt befolgt wurde (vgl. Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel u. a. 132004, S. 42–45).

werden“,⁶⁴ denn: „der Baßton hat, da er der Wahrnehmbarkeitsgrenze am entferntesten liegt, deutlichere, intensiver wirkende Obertöne, als jede höhere Stimme. [...] Stimmt aber die Setzung nicht überein mit den Obertönen des Basses, dann entstehen Zusammenstöße zwischen den über dem Baß liegenden Elementen.“⁶⁵ Und weiter: „Es liegt also [im Akkord] ein Zwiespalt zwischen seiner (äußern) [!] Erscheinungsform und seiner (innern) [!] Konstitution.“⁶⁶ Wie bereits erwähnt, kommen den Umkehrungsakkorden deshalb innerhalb ihrer Funktion eine spezielle Rolle zu.⁶⁷

Šostakovič bedient sich dieser speziellen Klangeigenschaften, vor allem der des Sextakkordes, in idiosynkratischer Weise und Häufigkeit. Dies empfiehlt den Sextakkord als in Šostakovičs Klangsprache besonders charakteristischen Akkord mehr denn aus grundsätzlichen tonalitätskritischen Erwägungen zum Analysekriterium für Tonalität bei Šostakovič.

Notenbsp. 12: Dmitrij Šostakovič: Preljudija XII aus den *24 Preljudii i Fugi*⁶⁸ Takte 25–30.

Andante



⁶⁴ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien u. a. 1922, S. 93.

⁶⁵ Ebd.: S. 64.

⁶⁶ Ebd.: S. 93 (Herv. d. Verf.). Schönberg behandelt an dieser Stelle den Quartsextakkord, jedoch wird gezeigt werden, dass diese Qualitäten auch auf den Sextakkord zutreffen.

⁶⁷ de la Motte differenziert z.B. im Falle der Funktion des Quartsextakkordes zwischen dem *Wechselquartsextakkord*, *Vorhaltsquartsextakkord*, *Umkehrungsquartsextakkord*, und dem *Durchgangs-Quartsextakkord* (vgl.: Diether de la Motte: *Harmonielehre*, Kassel u.a. 2004, S. 47–50).

⁶⁸ Dmitrij Šostakovič: Preljudija XII (gis-Moll), in: *24 Preljudii i Fugi* op. 87, Moskau: DSCH 2006, S. 72.

Obiges Beispiel, das Präludium in gis-Moll aus den *24 Preljudii i Fugi* (1951), eine Passacaglia, scheint gut geeignet zu sein, um Šostakovičs bemerkenswerten Einsatz von Akkorden in Terzstellung zu untersuchen. Im Folgenden soll nun zunächst eine funktionstheoretische Deutung geprobt werden, die zugleich die Problematik eines solchen ‚Hereinlesens‘ funktionstheoretischer Denkmuster in eine ihnen nicht mehr willfährig gehorchende Musik illustriert.

Den hier aufgeführten Takten geht eine Kadenz voraus, welche gis-Moll als Tonika festigt. Dieses gis-Moll wird in Takt 1 des Notenbeispiels scheinbar übernommen, jedoch durch den Terzsprung in der zweiten Stimme (von oben) als E-Dur mit tatsächlicher Terz im Bass umgedeutet. Ihm folgt auf die Drei die Dominante H-Dur ohne Terz. Die Auflösung erfolgt im nächsten Takt zu einem Akkord, dessen Tonmaterial sich nicht zu einem eindeutigen Akkord ordnen lässt jedoch als E-Dur-Rudiment deutbar wäre: In den Oberstimmen die Sexte (!) ‚e‘ – ‚gis‘ und dem eigenwilligen Dissonanzton ‚ais‘ im Bass,⁶⁹ welcher jedoch kontrapunktisch ‚falsch‘ ganztönig abwärts zur Terz und nicht halbtönig aufwärts zur Quinte von E-Dur (Zählzeit 3) aufgelöst wird.⁷⁰ Der nachfolgende Takt suggeriert durch den Oktavsprung im Bass die Tonart cis-Moll mit Sextvorhalt zur Quinte. Zählzeit 3 kann retrospektiv als zweistimmige Suggestion eines verkürzten Fis-Dur Dominantakkordes mit Sexte statt Quinte verstanden werden, wiederum in Terzstellung.⁷¹ Takt 4, nunmehr in H-Dur angekommen, beginnt ebenfalls mit H-Dur in Terzstellung, erst durch das ‚nachschießende‘ ‚h‘ im Bass erlangt der Akkord seine Grundstellung. Ihm folgt auf die Drei cis-Moll ohne Quinte, welches wiederum von einem H-Dur Sextakkord ohne Grundton gefolgt wird usw. Funktional, bezogen auf gis-Moll, ließe sich diese Passage also am ehesten vielleicht als Folge von

⁶⁹ Man könnte dieses ‚ais‘ auch als Quarte einer lydischen Skala deuten – und somit diese Passage als *skalentonal*, wenngleich auch eine solche Deutung den kontrapunktischen Vorgängen nicht gerecht wird.

⁷⁰ Nur am Rande kann an dieser Stelle auf das Kontrapunktisch-Lineare als eine weitere entscheidende Triebkraft hinter solchen scheinbar dem funktionalen Regelsystem (und sogar manchen in ihm geltenden kontrapunktischen Auflösungsregeln) zuwiderlaufenden Fortschreitungen verwiesen werden. So ist die ganztönige Auflösung des ‚ais‘ nach unten im Sinne funktionsharmonisch-kontrapunktischer Dissonanzbehandlung ‚falsch‘, im Sinne polyphon-kontrapunktischer Stimmigkeit hingegen ‚richtig‘: Die Bass- und die Mittelstimme sind in konsequenter Gegenbewegung. – Eine abwägende Gegenüberstellung bzw. parallele Doppelbetrachtung vertikal-funktionsharmonischer und horizontal-kontrapunktischer Motivation in Šostakovičs Fortschreitungen soll zu späterer Zeit geschehen.

⁷¹ Und wiederum konsequente Bewegung in Gegenstimmen.

$$\underline{\text{gis:}} \text{ tG}_3 - \text{D}(\text{tG}) \mid \text{tG}_{4\#-3} \mid \text{s} - \text{D}^6/\text{Dp}^{(3)}(\text{tP}) \mid \text{Tp} - \text{s}^{(5)} \mid$$

$$\underline{\text{H:}} \quad \mid \text{T} - \text{Sp} \mid \text{T}_3 \text{ S}^{(3)} \mid \text{D usw.}$$

erklären – wobei, abgesehen von den nur in Verstümmelung vorhandenen Akkorden, schon auf Grund der stark linearen Satztechnik und der zumeist unvollständigen Akkorde eine funktionstheoretische Deutung als in fundamentaler Weise problematisch gelten muss.

Unabhängig hiervon jedoch sind an dieser Stelle zwei Dinge von Wichtigkeit: zunächst die ungewöhnliche Häufung von Sextakkorden an sich, zum Anderen die Verwendung dieser Sextakkorde an exponierten Stellen. Gleich der erste Akkord steht zu Beginn eines neuen Zyklus' des Bassmodells, mit welchem zeitgleich der sukzessiv erfolgende Stimmeneinsatz einhergeht. Ebenfalls stehen die Sextakkorde fast immer auf der schweren Zeit des Taktes und sind somit also auch metrisch hervorgehoben. Darüber hinaus fehlt die Quinte meist komplett – gleichzeitig wird die Terz nicht nur verdoppelt, sondern teilweise gleich verdreifacht und erhält durch die Oktavierung im Bass noch zusätzliches Gewicht. Ebenfalls fällt auf, dass es gerade die Akkorde der jeweiligen tonalen Zentren E-Dur und H-Dur (in gis-Moll tG und tP) sind, welche als Sextakkorde gesetzt sind, also ‚destabilisiert‘ sind. Was lässt sich hieraus folgern?

Offensichtlich relativiert Šostakovič hier die tonale Wirkung dieser Takte: wie gezeigt wurde, sind sie – obgleich mit einiger Not – funktionstheoretisch als tonal deutbar, jedoch durch die Destabilisierung sowie durch die starke Linearität, welche als Phänomen nochmals gesondert betrachtet werden soll (vgl. Kapitel 3.3.1), tatsächlich mit einem großen Fragezeichen versehen. Sie werden ambivalent, als tonal durchaus irgendwie schlüssig, gleichzeitig aber als ‚tonal-entwichen‘ und inmitten des tonalen Raums schwebend wahrgenommen. Zum Einen wird also Tonalität strukturell suggeriert, gleichzeitig jedoch durch den nicht tonal-affirmativen Klangcharakter der Akkordik verleugnet – zwei in entgegengesetzte Richtungen zerrende Tendenzen, welche sich auf Wahrnehmungsebene als ständiges Gespanntsein manifestieren, als ständiger Wille zur Überwindung und Errichtung des tonalen Raumes. Doch: weder kommt es zu einer entsprechenden Entladung, noch erfolgt das Sich-Fügen in die Zwänge tonaler Prämissen. Man befindet sich irgendwo dazwischen.

Eine weitere Schwächung der tonalen Eindeutigkeit erfährt diese Stelle durch die Verwischung der Dur-Moll-Dichotomie, insbesondere durch die Überbetonung der kleinen Terz durch Quintverkürzungen in Takten 1 und 2, und durch die Verschleierung der gis-Moll-Tonalität durch die exzessive Verwendung der ‚Stellvertreterklänge‘ E-Dur und H-Dur (in diesem Fall erscheint die prekäre Riemannsche Bezeichnung verdient!). Entgegen der Behauptung Schönbergs also, der dem Sextakkord trotz seiner besonderen klanglichen und klang-physikalischen Eigenschaften eine von der Grundstellung nicht wesentlich abweichende und somit ebenfalls tonikale⁷² Klangwirkung attestiert,⁷³ verwendet Šostakovič den Sextakkord als Tonalität scheinbar suggerierende aber gleichzeitig nur als tonal-zentrifugal wirkend zu beschreibende Kraft.

Wie weit diese an der Tonalität ansetzenden Zentrifugalkräfte bei Šostakovič reichen können, wurde bereits am As-Dur-Quintsextakkord in **Notenbsp. 8** verdeutlicht: Seine Instrumentation und seine strukturelle Zusammensetzung machen ihn zur akkordzersetzenden Kraft, ja, er wird als geradezu bitonal oder *bigravital* empfunden.

Dieses Relativieren tonaler Implikationen durch die Verwendung von Umkehrungen, v. a. Sextakkorden, scheint ein zentrales Moment von Šostakovičs Harmonik und seinem Umgang mit tonalen Anspielungen darzustellen, welches die mitunter als durchaus tonal anmutende Wirkung seiner Musik nachvollziehbar macht. Wie auch im zuletzt untersuchten Beispiel, erscheint der Sextakkord oft als Resultat linearer Stimmfortschreitungen – kommt also sozusagen fast beiläufig zustande. Auf eine größer angelegte Untersuchung der 10. Symphonie in Hinblick auf die Verwendung von Sextakkorden kann in diesem Kapitel verzichtet werden. Sie wird als Technik so systematisch verwendet, dass die im Weiteren folgenden Beispiele als Beleg für ihren Bestand in jeder Hinsicht genügend sein sollten.

⁷² Etwa im Gegensatz zum Quartsextakkord.

⁷³ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien u. a. 1922, S. 63 – wobei Schönberg letztlich auch einräumt, dass der Sextakkord zur „Tonartdarstellung“ weniger geeignet ist als die Tonika (vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien u. a. 1922, S. 63).

3.2.2.1 Fazit

Wie im Falle des Dominantseptakkordes, kann die tonale Identität des Sextakkordes und seine Konnotation als Bedeutungsträger innerhalb des tonalen Systems, jedenfalls in Zeiten seiner Überwindung oder wie hier, danach, nicht als völlig beliebige und zufällige Klangerscheinung abgetan werden. Seine ihm innewohnende tonale Semantik bedeutet dem Hörer hier einen tonalen Kontext, wenngleich die harmonische Syntax der Passage *in ultimo* nicht-tonal ist: Das Klangphänomen Terz steht als hohler Bedeutungsträger inmitten dieses Kontexts, jedoch tonal-syntaktisch kontingent, als semantisches Symbol neben anderen semantischen-, jedoch unzusammenhängenden-, ja sich aneinander reibenden- und konkurrierenden Symbolen. Gleichzeitig wurde gezeigt, dass die dem Sextakord ohnehin inhärente „Instabilität“ durch die weitere Hervorhebung der Terz in eine den Akkord in seiner potentiellen Eigenschaft als Bedeutungsträger eines tonalen Kontexts auflösenden Tendenz mündet. Er wird zum ambivalenten, fast ‚bigravitalem‘ Klang, der sich einer eindeutigen tonalen Zuordnung entzieht.

3.2.3 Bitonalität?

Die im letzten Kapitel gewonnenen Erkenntnisse über die tonale Subversivität des Sextakkordes bei Šostakovič werfen die Frage nach der Klassifikation dieses Phänomens auf systematischer Ebene auf. Insbesondere muss erwogen werden, inwieweit die mit ihnen einhergehende Dekonstruktion des eindeutig-identifizierbaren tonalen Raums mit Tonalität an sich vereinbar ist.

Das Phänomen des gleichzeitigen Erklings zweier tonaler Bezugspunkte, wie es in den obigen Sextakkorden rudimentär geschieht, findet sein Komplement im Phänomen der *Bitonalität*. Mit einer Positionierung in Relation zu den vorhandenen tonalen Modellen scheint sich die konsultierte Literatur jedoch schwer zu tun.⁷⁴ Im *Lexikon der systematischen Musiktheorie* etwa erfahren wir: „[...] Bitonalität und Polytonalität, bei der sich mehrere Schichten von jeweils unterschiedlichen

⁷⁴ S. hierzu etwa Michael Beiche, Art. „Polytonalität“, in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, (= HmT, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Sonderband 1), Stuttgart u.a. 1995, S. 341–352.

Tonarten überlagern, beziehen sich nach wie vor auf die Dur-Moll-Tonalität.“⁷⁵ Doch diese Behauptung muss relativiert werden: Bezeichnet Tonalität „die Beziehung einer Melodie, einer Harmoniefolge, ja eines ganzen Tonstückes auf einen Hauptklang als das Centrum [...]“,⁷⁶ so ist schon durch das mutmaßliche Vorhandensein *zweier* „Centren“ der Begriff Tonalität überdehnt. Somit ist schon der Begriff in funktionstheoretischer Hinsicht irreführend. Bitonalität als Kategorie der Dur-Moll-Tonalität zu verstehen ist insofern *de jure* nicht möglich, wenngleich sie sich ihrer Strukturen bedienen mag.

Reinhard Gerlach verwendet im Zusammenhang mit Richard Strauss' *Ein Heldenleben* den Begriff „bitonaler Kontrapunkt“.⁷⁷ Letztlich aber, so scheint es, ist Bitonalität *per se* ein kontrapunktisches eher denn ein harmonisches Phänomen. Hierzu einige Erläuterungen: Während der Begriff Tonalität an sich eine harmonische Kategorie darstellt, so ist doch die Setzung sozusagen ‚Tonalität gegen Tonalität‘ ein eigentlich kontrapunktischer Prozess:⁷⁸ An die Stelle der linear gedachten Stimmfortschreitung in Relation zu anderen Stimmfortschreitungen, rückt das linear gedachte tonale Feld, welches durch ein anderes kontrapunktiert wird. So gesehen kann Gerlachs Neologismus „bitonaler Kontrapunkt“ nur tautologisch verstanden werden, jedoch wird er dem ästhetischen Wesen der Bitonalität, welches ein kontrapunktisches ist, gerecht. Zieht man etwa als Beispiel das Orgelstück *Variations on America* (1891) von Charles Ives heran, so wird deutlich, was *Bitonalität* in seiner Konsequenz bedeutet und inwieweit sie auch kompositorisch als kontrapunktisches Phänomen begriffen wird:

⁷⁵ Martin Eybl, Art. „Tonalität“, in: *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft Bd. 6, hrsg. von Helga de la Motte Haber u.a.), Laaber 2010, S. 485–488.

⁷⁶ Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig 1912, S. 214.

⁷⁷ Reinhard Gerlach, „Die Orchesterkomposition als musikalisches Drama. Die Teil-Tonalitäten der ‚Gestalten‘ und der bitonale Kontrapunkt in Ein Heldenleben von Richard Strauss“, in: *Musiktheorie* 6 (1991), S. 55–78.

⁷⁸ Zu diesem Schluss kommt auch Dahlhaus in: Carl Dahlhaus und Kurt Jürgen Sachs, Art. „Counterpoint“, in: *NGrove* Bd. 6, London u.a. 2001, S. 568.



Die Schichtung ist ganz eindeutig: In der oberen Notenzeile finden wir den ersten Teil des Variationsthemas in F-Dur, in der unteren Zeile den entsprechenden Teil des Themas in Des-Dur, hierunter findet sich noch eine dritte Ebene die aus einem Basspendel v.a. zwischen ‚des‘ und ‚c‘ besteht⁸⁰ und halbtönig-dissonant zur Akkordik im unteren System auftritt. Die beiden tonalen Flächen werden sowohl dynamisch als auch kontrapunktisch nach allen Regeln der Kunst gegeneinandergestellt: es handelt sich um einen Kanon in der unteren großen Terz. Bitonalität wird hier also ganz eindeutig im Zusammenhang mit kontrapunktischen Mitteln eingesetzt und selbst als solches behandelt.

Im Zusammenhang mit Strauss oder Šostakovič von einer *Bitonalität*. Ives'scher Qualität zu sprechen fällt allerdings schwer. *Bitonalität* manifestiert sich nur lokal und auch dort nur andeutungsweise. Die Tendenz, Implikationen verschiedener Tonarten simultan darzustellen, hat zwar objektiv Bestand, gleichwohl werden diese eher als Einfärbungen oder Einwüfe in eine bestimmten Tonart, denn als ‚Doppel-

⁷⁹ Charles Ives, *Variations on America*, arr. für Klavier von Lowell Liebermann, o.O.: Theodore Presser 2006, S. 6–7.

⁸⁰ Warum dies nicht schon als hireichendes Merkmal von *Polytonalität*. gelten kann, wird im Folgenden in Analogie hierzu anhand des Begriffes *Bitonalität*. erörtert werden.

Tonikalität‘ wie dies bei Ives der Fall ist,⁸¹ wahrgenommen.⁸² Gleichzeitig ist ‚Bitonalität‘ auch hier eng mit Kontrapunktik verbunden, wenn auch eher als Resultat von kontrapunktischen Einwirkungen denn als eigenständiges kontrapunktisches Mittel:

Notenbsp. 14: *DSCH10*, I. Satz, ab 3 Takte vor Ziffer 1

Diese Stelle aus der Einleitung des ersten Satzes von Šostakovičs 10. Sinfonie markiert die erste wirkliche tonartliche Festigung dieses Teils. Ihm geht eine Passage voraus, die v. a. durch lineare unisono-Bewegungen in den tiefen Streichern, kontrapunktiert durch unisono-Liegetöne in Bratsche und erster Violine, gekennzeichnet ist. Ohne eine eindeutige tonartliche Festlegung zu erfahren, scheint sich je-

⁸¹ Gleichwohl auch bei Ives sich diese ‚Doppeltonikalität‘ nicht im Sinne zweier gleichberechtigter Tonikae manifestiert: Einerseits wird das untere System durch die dynamischen Vorgaben (*pp*) und den um einen Takt verschobenen ‚Stimmeneinsatz‘ als sekundärer, dem oberen System nachgeordneter Prozess gekennzeichnet. Andererseits ließe sich mit Schönberg argumentieren, dass die Tiefe der Frequenzen und ihr daher bis zur oberen Hörgrenze reichhaltigeres Obertonspektrum eine Hörweise als vorrangiges harmonisches Fundament bedingen, entgegen der kompositorischen Rücknahme. (Vgl. etwa: Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien u. a. 1922, S. 64).

⁸² Auch Dahlhaus beschreibt diese Einfärbung, welche er als Produkt von uneindeutiger tonaler Festlegung sieht: „Polytonal (or polymodal) counterpoint is a paradox of compositional technique in that the tonal atomization of the style as a whole requires a particularly clear tonal characterization of the individual parts; otherwise polytonality – whose aesthetic import consists in the pointedness of its effect – will turn into grey on grey of tonal indistinguishability.“ (Vgl. Carl Dahlhaus und Kurt Jürgen Sachs, Art. „Counterpoint“, in: *Neue Musikgeschichte* Bd. 6, London u.a. 2001, S. 568.). Dieser Sachverhalt – so soll gezeigt werden – ist auch in der Musik Šostakovičs relevant.

doch der Raum G-Dur anzudeuten: Die Vorhaltsauflösung in Takt 7 der Einleitung (s. Partitur) könnte als Quartvorhalt mit Auflösung zur Terz verstanden werden. In Takt 9 (s. Partitur) erreichen Celli und Bässe das ,f‘ auf schwerer Zeit, also die Septime (freilich ohne diese dominantische Implikation auch als solche zu behandeln, sprich, sie aufzulösen, ähnlich wie bereits in Kapitel 3.2.1 an anderer Stelle beschrieben). In Takt 3 vor Ziffer 1 (ab hier s. **Notenbsp. 14**) wiederum pendeln sich die Bassbewegungen auf ,schwerer Zeit‘ auf die Terz ein (wiederum also ,Sextakkorde‘) mit der Quinte in Violinen und Bratschen. Gleichsam ,nachgereicht‘ wird das ,g‘ als Grundton auf die ,leichte‘ Zählzeit 3. Dem folgt ein Takt Generalpause. Das implizierte, doch ,schwebende‘ G-Dur bzw. sogar G-Dur⁷ dieser Takte wird also wiederum durch Sextakkorde ,in Anführungszeichen‘ gesetzt bzw. läuft als eigentlich dominantischer Klang ins Leere.

Interessanterweise folgt bei Ziffer 1 ein nur als hochgradig affirmativ zu beschreibender G-Dur Akkord in Grundstellung (!). Man wähnt sich am Ziel einer Entwicklung, welche entweder G-Dur als Tonika etabliert hat oder gleich zu C-Dur/c-Moll weitergeführt werden könnte. Letzteres geschieht denn auch scheinbar: Es folgt ein c-Moll Septakkord mit Grundton im Bass.⁸³ Nun jedoch verselbständigen sich die höheren Streicher: Durch die Hinzunahme des ,d‘ (Leitton) in den Bratschen und seine halbtönige Rückführung zum ,es‘, etablieren die höheren Streicher eine, wenn man so will, zweite tonale Ebene über dem mit c-Moll-Semantik belegten ,c‘ im Bass: einem Es-Dur Akkord mit dem ,c‘ im Bass, deutbar sozusagen als *sixte ajoutée*. Durch eine einzige Wechselnote also, verwischen sich die scheinbar halbwegs eindeutigen tonalen Zusammenhänge durch Verselbständigung ihrer Komponente – der Stimmen. Die kontrapunktische horizontale Fortschreitungsenergetik überwindet und zersetzt hierbei die harmonische vertikale Schwerfälligkeit. Auch im Weiteren setzt sich diese Tendenz zur Verselbständigung der Individualstimme weiter fort:⁸⁴ über dem liegenden ,es‘ der Bratschen setzen sich nun die Violinen in Terzen in Bewegung und deuten durch Umspielung der Terz ,as‘-,c‘ einen As-Dur Zusammenhang an, das ,c‘ im Bass nunmehr deutbar als Terz. Durch seine Setzung und zeitweilige Verdreichfachung als Terzton, gleichwie durch die ihm innewoh-

⁸³ Die Septime im Mollakkord ist eigentlich die *charakteristische Dissonanz* der Sp. Jedenfalls verliert dieser Akkord durch die Septime seine tonikale Wirkung.

⁸⁴ Dieses Prinzip ist oft bei G. Mahler anzutreffen (vgl. etwa: Mahler, Gustav: Symphonie Nr. 3 (d-Moll), 4. Satz: Sehr langsam-Misterioso. Durchaus ppp, in: *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3, Wien 1974, S. 183–184, T. 40–44.

nende, Schönberg würde sagen, ‚Erinnerung‘ an c-Moll, kann diese Stelle als ein Paradebeispiel eines Šostakovič-Sextakkords in seiner ganzen tonalen Dekonstruktivität stehen! Wir haben also zeitweise drei angedeutete tonale Ebenen innerhalb dieser wenigen Takte: die Liegenoten ,c‘ und ,es‘ als kontrapunktierte tonale Gravitationszentren sowie die As-Dur andeutenden Terz-Bewegungen über es in den hohen Streichern.

Wie lässt sich nun diese Passage im Hinblick auf Tonalität oder Bitonalität bzw. an dieser Stelle teilweise Polytonalität einordnen? Bislang wurde hier Bitonalität als vor allem kontrapunktisch-motiviertes Phänomen verstanden. Auch hier sind die Begleitumstände kontrapunktischer Art, jedoch bestehen einige gravierende Unterschiede zu dem oben beschriebenen Beispiel von Ives, dessen Einsatz von Bitonalität als paradigmatisch für Bitonalität als Prinzip gelten kann: Während bei Ives Bitonalität sozusagen ein kontrapunktisches Stilmittel bei der Imitation von *proposta* und *riposta* war – hierfür gleichsam Mittel zum Zweck, wenn auch ein eigenständiges –, so kommt ihr bei Šostakovič ein ganz anderer Stellenwert zu. Sie ist letztlich beiläufiges Produkt einer Verselbständigung der Individualstimme – sozusagen ‚dem Ausgang der Stimme aus ihrer tonalitätsverschuldeten Unmündigkeit‘. Somit ist Bitonalität nicht als harmonisch-motivierter Ausgangspunkt zu werten, denn als kontrapunktisches Nebenprodukt. Diese Passivität, oder Nebenstellung der Tonalität an sich gegenüber kontrapunktischen Vorgängen ist es, welche auch die letztliche tonale Uneindeutigkeit bedingt: Für das eindeutige Vorhandensein von bitonalen Strukturen fehlen ganz klar, letztlich ganz profan *Akkordtöne*: Ein einziger Ton, etwa das ,c‘ in Takten 2–4 nach Ziffer 1 ist kein hinlängliches Kriterium für Tonalität – er ist keine ‚Tonika‘. Hinzu kommt noch, dass die in Frage stehenden Akkordtöne der verschiedenen Bitonalitäten des Beispiels sich aufgrund ihrer Terzverwandtschaft teilweise überschneiden (das ,es‘ zwischen c-Moll und Es-Dur, das ,c‘ und das ,es‘ zwischen c-Moll und As-Dur, As-Dur erscheint über dem ,es‘-Orgelpunkt als Durchgang mit subdominantischer Funktion). Diese mögen weitere tonale Zentren darstellen, eine weitere tonartige Tendenz, oder eben besser: einen weiteren tonalen Gravitationspunkt, eben tonale *Bigravitation*.. Doch Bitonalität im eigentlichen Sinne des Wortes lässt sich mit ihnen nicht erzeugen. Die tonartige Ambivalenz ist vielmehr Resultat des Auseinanderdriftens der einzelnen Stimmen in einzelne je tonal belegte Räume.

Naheliegender ist hier der Vergleich mit dem sog. *Orgelpunkt*. Sowohl Prinzip als auch Resultat können als analog verstanden werden. Es handelt sich beim *Orgelpunkt* um einen Ton, der seine ‚akkordische Erinnerung‘ trotz fortwährender harmonischer Progression in den anderen Stimmen nicht abgibt. Er kann im entstehenden harmonischen Kontext sowohl als Fremdkörper wahrgenommen werden oder sich in diesen Kontext einfügen. (Schon die Ambivalenz der Einordnung des Es-Dur-Feldes zeugt davon: Ist das Es-Dur repräsentiert durch den erklangenen Akkord, von dem nur der Basston als Orgelpunkt fort dauert und über den sich ein As-Dur-Feld schiebt, oder ist und bleibt das Es-Dur, über dessen Orgelpunkt sich sub- und zwi- schendominantische Durchgangsnoten schwebend entfalten.) Wie dem aber auch sei, wohnt dem Orgelpunkt eine bestimmte tonale Implikation weiterhin inne, welche als solche einerseits wahrgenommen wird, andererseits aber nicht als ‚Gegentonalität‘ empfunden wird, sondern als Gravitationszentrum. Ist diese vom Orgelpunkt ausgehende Gravitation in tonaler Musik meist so stark, dass sie sich letztendlich als Zielpunkt der über sie verlaufenden harmonischen Entwicklung durchsetzt, so ist sie bei Šostakovič letztlich nur Tendenz – eine von vielen auseinanderlaufenden Auflösungsbestrebungen oder Gravitationspunkten. Sie kann überwiegen und eine Vereinigung erzwingen, sie muss es aber nicht. Sie kann divergent verharren oder sich anmischen, ohne doch vollständig zu verschmelzen. Die Musik selbst bewegt sich, unter Einfluss tonaler Anziehungsfaktoren in einem Schwebestand innerhalb diesen.

Neben dem zuletzt untersuchten ‚linear-subversiven‘ Beispiel, lohnt ein Blick auf das unter anderen Gesichtspunkten bereits untersuchte **Notenbsp. 8**. Im Gegensatz zur Tonalitätszersetzung ‚aus sich heraus‘ in **Notenbsp. 14**, tritt hier die kontrapunktische Schichtung offen zutage. Sie ist nicht mehr auflösende Tendenz, sondern ganz klar lineares Endprodukt: Unter dem in Kapitel 3.2.1 beschriebenen C⁷/a-Moll Klangfeld in den Hörnern und hohen Streichern, laufen völlig unabhängig in Bässen und Celli d-Moll Bewegungen ab (Takte 1–4 nach Ziffer 11), welche nur auf die gehaltenen ‚b‘ in ein symbiotisches akkordisches Verhältnis mit den Oberstimmen treten. Was entsteht, ist also eine Gleichzeitigkeit von C-Dur⁷ und d-Moll. Tatsächlich scheint dieses Beispiel einen ‚vom Hören her‘ viel höher ausgeprägten Grad an eindeutig identifizierbarer dichotomer tonaler Tendenz aufzuweisen. In den Oberstimmen herrscht weitestgehend Stillstand der harmonischen Bewegung. Unter

dieser Klangfläche jedoch kommt es, als Produkt der linearen zu einer harmonischen Entwicklung: Die zunächst bestehende Dichotomie zwischen C-Dur⁷-These und gleichzeitiger d-Moll-Antithese wird durch die lineare Bassbewegung zur Synthese im ‚Sekundakkord‘ (z. B. Zählzeit 3, 2. Takt bzw. Zählzeit 1, 3. Takt nach Ziffer 11) geführt.

Letztlich also ist dieses Beispiel das genaue Gegenteil des zuletzt untersuchten. Führten dort die linearen Kräfte zum Auseinanderdriften des tonalen Kontexts, so sind sie hier als Moment zu verstehen, welche der Synthese zuarbeiten. Hier erscheint Bigravitation nicht als Produkt eines graduellen Sich-Verselbständigens der Individualstimme, sie steht als äußerstes Ergebnis dieser Verselbständigung am Beginn. Die Bigravitation ist hier wiederum nicht Produkt einer Setzung ‚Harmonie gegen Harmonie‘, also eines Stilmittels, sondern beiläufiges Nebenprodukt der nunmehr völlig verselbständigten Stimme.

Die Verselbständigung der Stimmen bis hin zu bigravitaler Dichotomie ist ein Prozess, der bereits im motivischen *nucleus* der ganzen Symphonie angelegt ist (vgl. **Notenbsp. 15**).

Die Dramaturgie dieser Verselbständigung zieht sich ab Ziffer zwei bis Takt 3 vor Ziffer 12: Zunächst finden sich von Ziffer 2 bis Ziffer 5 *unisono* Viertelbewegungen in den tiefen Streichern, welche bei Ziffer 5, dem 1. Thema, von den Geigen übernommen werden. Hier haben diese Bewegungen noch einen stark kontrapunktischen Charakter gegenüber der Klarinettenstimme. Ab Ziffer 8 (s. Partitur) wird die Bewegung durch die Diminution auf Achtel intensiviert, welche während der gesamten nun folgenden Steigerung beibehalten wird. Gleichzeitig verändert sich der Charakter dieser Achtelbewegungen, welche nun immer mehr in durchbrochener Arbeit über das ganze Orchester verteilt sind, von einem umspielenden Charakter der Hauptklänge zum ‚tonal‘ verselbständigten Impuls bei Ziffer 11 (**Notenbsp. 8**).

Doch kann man hier von Bitonalität sprechen? Während den Oberstimmen eine vertikale Ausrichtung innewohnt, ist den tiefen Streichern eine ausgemacht horizontale Stoßrichtung zueigen. *De jure* ist, so man Dahlhaus' Definition der *harmonischen Tonalität* anwendet, eine ‚Melodie‘ nicht hinreichend für die Konstitution von genuin *harmonischer Tonalität*.⁸⁵ und somit wäre sie es auch für *Bitonalität*, verstan-

⁸⁵ Carl Dahlhaus, Art. „Tonalität“, in *MGG2*, Sachteil Bd. 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 625–626.

den als ‚harmonische Bitonalität‘ nicht, wie sie etwa in **Notenbsp. 13**, den *Variations on America*, anzutreffen war. Der sich aus der ‚Melodielinie‘ in **Notenbsp. 8** ergebende tonale Bezug, soviel kann festgehalten werden, kann also nicht im Sinne Dahlhaus’ als ‚harmonisch tonal‘ oder ‚harmonisch bitonal‘ gedeutet werden.

Tatsächlich lässt er sich aber, etwa aufgrund der ‚Reperkussion‘ zwischen Grundton und Quinte in Takt 1 nach Ziffer 11 *melodisch tonal* als d-Moll Linie deuten. Man könnte hier also mit einigem Fug und Recht von einer Art Bitonalität, einem tonalen Impuls sprechen, welcher jedoch aufgrund seiner Linearität ebenfalls keine gefestigte und unmissverständliche Tonalität manifestiert, wie dies bei harmonischer Tonalität der Fall wäre.

3.2.3.1 Fazit

Bitonalität als Prinzip wurde im obigen Kapitel als genuin kontrapunktische Angelegenheit identifiziert, welche sich lediglich tonaler Strukturen bedient – obgleich eine eindeutige Definition schwierig ist bzw. der Begriff an sich schon problematisch. Letztlich aber wäre es falsch, ‚bitonale‘ Strukturen, auch wenn die Bezeichnung anderes suggeriert, als Tonalität-stiftendes Phänomen misszuverstehen.

Die Untersuchung ‚bitonaler‘ Tendenzen bei Šostakovič förderte zutage, dass diese aus der Verselbständigung der Einzelstimme bzw. der linearen Bewegung gegenüber tonal-deutbaren Strukturen resultieren, welche einerseits zu einem Auseinanderdriften der tonalen Bezugspunkte (**Notenbsp. 14**) und somit der Überwindung von tatsächlicher Tonalität führen. Dieses Phänomen wurde als *Bigravitation* bezeichnet. Andererseits hat lineare Bewegung (**Notenbsp. 8**) bereits als völlig losgelöster linearer Zustand Bestand. Allgemein lässt sich sagen, dass sich die Auflösung des tonalen Raums durch die Emanzipation der Stimme und die damit zustande kommenden ‚bitonalen Tendenzen‘ als sekundäres ‚Beiprodukt‘ oder als Zerfallserscheinung dieser Strukturzersetzung ergeben.

Bemerkenswert ist jedenfalls wiederum die tonale Uneindeutigkeit. Das Fehlen eindeutig als tonal deutbarer Zusammenhänge lässt den Schluss zu, dass es sich nicht um *harmonisch tonale* Phänomene im Sinne Dahlhaus’ handeln kann.⁸⁶ Man könnte

⁸⁶ Vgl. etwa: Arnold Wittall: Art. „Bitonality“, in *NNG* Bd. 3, London u.a. 2001, S. 637. „Techniques loosely categorized as bitonal are often passing effects within a harmonic language that is subtly balanced between traditional hierarchies and new symmetries.“

jedoch, will man linearen Fortschreitungen die Fähigkeit zugestehen, Tonalität zu erzeugen und abzubilden, gewisse Phänomene bei Šostakovič als in erweitertem Sinne *bitonal* bezeichnen. Jedoch muss konstatiert werden, dass rudimentäre tonale Implikationen auf einer rein phänomenologischen Ebene nach wie vor, wenn auch sich in Form ihrer Zersetzung manifestierend, Bestand haben.

Das Ergebnis, dass die musikalische Struktur hier linearer und nicht harmonischer Natur sei, empfiehlt sich hiermit als weiterer Ausgangspunkt der nachfolgenden Untersuchungen.

3.3 Alternative Tonalitätskonstrukte

3.3.1 Harmonik als Resultat linearer Determinanten

Zur methodischen Vorgehensweise dieses Teils sei gesagt, dass an dieser Stelle, bildlich gesprochen, ein Doppelstrich gezogen und ein Vorzeichenwechsel vorgenommen werden muss, sodass nunmehr nicht die Vertikale, sondern die Horizontale im Vordergrund der Untersuchungen stehen wird. Zuletzt ist evident geworden, dass funktionstheoretische Modelle zur kontextuellen Beschreibung der Musik Šostakovičs nur bedingt zulänglich sind und die Frage aufwerfen, ob eine ästhetische Beschreibung nurmehr unter ergänzender Zuhilfenahme kontrapunktischer Beschreibungskategorien sinnvoll sein sollte. Diese Frage soll nun im Folgenden erörtert werden.

Linearität scheint schon im Zusammenhang der Musik der *Zweiten Wiener Schule* neben der sog. Atonalität das fundierende musikalische Element darzustellen. Tatsächlich kommt es, sich etwa im ‚Reihendenken‘ manifestierend, zu einer Verlagerung in die Horizontale. Diese zieht entsprechend auch einen – eigentlich im Vergleich zur progressiven Ausschaltung der bislang fundierendsten Kraft von Musik, der Tonalität, als fast anachronistisch anmutenden – Rückgriff auf bewährte Techniken des Imitationskontrapunkts nach sich.

The emphasis on counterpoint in music after 1910 can be seen as a corollary of the diminishing importance of tonal harmony. Chordal coherence lost its fundamental importance, and did so regardless of whether tonality was dissolved (Schoenberg, Berg, Webern) or metamorphosed (Stravinsky, Bartok, Hindemith). The various types of expanded tonality (whose principal feature is not, however, expansion) appear as hierarchically ordered systems analogous to traditional tonality; but it is less chords than individual notes round which they spin a web of relationships, so that it is more natural for the tonal structures to be characterized by melodic and polyphonic than by homophonic style.⁸⁷

Es scheint so, dass dieser Verwendung dieser Techniken v. a. als Resultat des Wegfalls der auch formal sinnstiftenden Funktion tonaler Zusammenhänge gesehen

⁸⁷ Carl Dahlhaus und Kurt Jürgen Sachs: Art. „Counterpoint“, in: *Neue Musikgeschichte* Bd. 6, London u. a. 2001, S. 551–571.

werden muss. Der potentiellen Anarchie vorbeugend, welche sich durch den Wegfall des tonalen Ordnungssystems aufdrängt, werden lineare ‚Grundsätze‘ zum Konstitutiv von struktureller Relation und somit von Ordnung. Entsprechend kommt es also zu einer hierarchischen Verschiebung der Hegemonie vertikaler und horizontaler Kategorien. Die ehemals musikalisch fundierende Vertikalität wird zum beiläufigen Produkt von horizontaler Bewegung. Auf musiktheoretischer Ebene spiegelt sich dieser Paradigmenwechsel v. a. in den Schriften Heinrich Schenkers,⁸⁸ etwa im Prinzip der *Urlinie*, und Ernst Kurths,⁸⁹ dessen Konzept der *kinetischen Energie* der Einzelstimme auch in Hinsicht auf die Musik Šostakovičs von Interesse sein wird.

Linearität scheint, zu diesem Schluss wurde schon im letzten Kapitel gelangt, ein wichtiges Merkmal auch der Musik Šostakovičs zu sein. Der 1. Satz der 10. Symphonie erscheint in dieser Hinsicht besonders bemerkenswert. Für ein Verständnis der linearen Vorgänge im ersten Satz ist es unerlässlich, zunächst einige Überlegungen zu seinem *nucleus*, dem Thema der Einleitung, anzustellen. Schon zu Beginn ist es die *unisono* geführte Linie in den tiefen Streichern und nicht die Harmonik, welche als bewegendes Moment fungiert. Der Kern dieses Satzes ist eine Viertelbewegung von ‚e‘ zur Terz aufwärts, gefolgt von einem zweiten verminderten Dreiklang über ‚dis‘, welcher als ‚Halbschluss‘ stehen gelassen wird; es folgt ein Takt Pause.

Notenbsp. 15: *DSCH10*, I. Satz, Takte 1–6

Moderato ♩ = 96

The image shows the musical notation for the first six measures of the first movement of Shostakovich's 10th Symphony, specifically the bassoon (V.-Celli) and double bass (C.-Bassi) parts. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 96 beats. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation shows a unison line for both instruments, starting on E2, moving to G#2 in the second measure, and then to A2 in the third measure. The line continues with a half note G#2 in the fourth measure, a quarter note F#2 in the fifth measure, and a quarter note E2 in the sixth measure. The notation is written on a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp.

⁸⁸ Z. B. Heinrich Schenker, *Harmonielehre* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien Bd. 1), Stuttgart und Berlin 1906; Heinrich Schenker, *Kontrapunkt*, 2 Bde. (= Neue musikalische Theorien und Phantasien Bd. 2), Stuttgart und Berlin 1910/Wien 1922; Heinrich Schenker, *Der freie Satz*, (= Neue musikalische Theorien und Phantasien Bd. 3), Wien 1935.

⁸⁹ Z. B. Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern 1917; Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berlin 1920.

Man könnte denken, dass diese ersten zwei Takte der erste Teil einer Periode seien, welche nun im zweiten Teil wieder zurück nach e-Moll geführt würden. Doch die Unmittelbarkeit des Fortgangs und das ‚Nicht-zu-Ende-führen‘ des Gedankens – das Nichtauflösen der dominantischen Spannung – werden im dritten Takt offenbar: Das Anfangsmotiv wird nun auf ‚g‘ wiederholt, wobei die verminderte Dreiklangsbrechung, die ‚Frage‘, augmentiert wird. Anschließend (s. Partitur) wird G-Dur als Tonart durch einen Quartvorhalt angedeutet, freilich ohne eine explizite Festigung, etwa durch den Grundton, als solches. Auch weiterhin ist die Musik von einer linearen unisono-Bewegung der tiefen Streicher im G-Dur Raum gekennzeichnet – zunächst aufwärts zur Septime ‚f‘ (Takt 9), anschließend abwärts, sich schließlich zum Grundton ausdünnend.

Auch dieser Impetus läuft wieder ins Leere – wiederum folgt ein Takt Pause. Hier scheint nun eine neue, harmonisch affirmativ bestimmte Passage zu folgen (ab Ziffer 1, vgl. **Notenbsp. 14**), welche der Ziellosigkeit der harmonisch unbestimmten linearen Bewegung entgegengesetzt wird (G-Dur mit Grundton im Bass). Doch auch dieser scheinbare harmonische Anker wird wiederum, wie in Kapitel 3.2.3 bereits dargestellt, durch das Desintegrieren in verschiedene lineare Bewegungstendenzen in Bratsche und Geigen aufgelöst. Diese münden schließlich in Takt 4 vor Ziffer 2 in einen weiteren affirmativen, doch hochgradig instabilen verkürzten G-Dur Quartsextakkord – wiederum wird die Ankunft an einer tonal zuzuordnenden Stelle suggeriert. Doch diesem folgt in den tiefen Streichern eine subversive weitere kurze unisono Viertel-Bewegung. Durch diesen dekonstruierenden Impuls offenbar gestört, weicht die harmonische Ebene in den höheren Streichern über einen dominantischen Klang weiter nach C-Dur aus. Doch wiederum setzt die mühenhaft zersetzende Kraft der unisono Linie in den tiefen Streichern ein (Ziffer 2), welche in der harmonischen Ebene den Zusammenbruch im Tritonus mit sich bringt. Der sich hier ergebende verminderte Septakkord über ‚dis‘ – dies wurde bereits erwähnt (vgl. Kapitel 3.2.1) – wird nicht aufgelöst, doch die Bassbewegungen scheinen aus dieser offenbarigen Inkompatibilität beider Ebenen, d. h. der linear zersetzenden und der harmonisch affirmativen, als Sieger hervorgegangen zu sein, denn ihre ziellos suchende, monoton voranschreitende Bewegung setzt sich weiter fort.

Dieser erste Teil der Einleitung legt sozusagen die musikalischen Spielregeln des weiteren Satzverlaufs fest: Hiermit ist weniger ein plakativer ‚Kampf zwischen

Harmonik und Linearität‘, als eine Pluralität von Tendenzen gemeint, mehrfach gerichtete Vektoren, die, sich überlagernd, simultan die musikalische Materie in verschiedene Richtungen zu zerren scheinen. Dies äußert sich im extremsten Fall in einer völligen Dichotomie dieser Tendenzen, kann sich jedoch zudem in kontrapunktischer Umspielung äußern. Das zugrundeliegende Prinzip ist generell das des Kontrapunktierens: eine zweite linear-voranschreitende Ebene, welche im ursprünglichen Sinne des Wortes dem/n anderen *entgegen-gesetzt* ist. Hier kann im Sinne Adornos durchaus von einem „Primat des Kontrapunkts“ gesprochen werden in einer Musik, deren „Idee [...] Autonomie [ist]“ und sich „[...] an nichts [hält], was ihrem eigenen Impuls“ entgegensteht.⁹⁰

Das eröffnende Motiv (**Notenbsp. 15**) ist hierbei gleichzeitig Keimzelle der motivisch-thematischen Arbeit des ganzen Satzes, ja der ganzen Symphonie, wie auch programmatisches Leitmotiv des umherirrenden, unermüdlichen Suchens nach musikalischer Eindeutigkeit, wie sie jedoch letztlich erst im zweiten Satz eingelöst wird. Es verkörpert den ziellosen Aufbruch und das Nichtankommen, das Suchen und Nichtfinden, sowie das Ins-Leere-Laufen und Ersterben, gleichzeitig ist es aber ein Impetus, welcher, dies wird bei der weiteren Entwicklung offenbar, sozusagen im ‚intertonalen Raum‘ verschiedenen Gravitationstendenzen ausgesetzt ist, innerhalb welcher es schwebt.

Doch wie sind diese heteronymen Kräfte nun im Einzelnen zu verstehen? Im Kapitel über Bitonalität (vgl. Kapitel 3.2.3) wurden letztlich schon mehrere durch die eben beschriebenen Tendenzen geprägten Passagen gefunden und untersucht, wenn auch unter anderen Prämissen. Hier soll nun natürlich interessieren, ob das Phänomen der unterschiedlichen linearen Ebenen auch für andere Stellen des ersten Satzes charakteristisch ist bzw. wenn ja, ob evtl. irgendwelche allgemein fassbare Rückschlüsse in Bezug auf hieraus resultierende harmonische Sachverhalte getroffen werden können und zuletzt, wie diese Phänomene nun ästhetisch zu bewerten sind.

Tatsächlich ist auch für den weiteren Verlauf des Satzes das Vorhandensein verschiedener, nicht notwendigerweise konkurrierender, sondern eher *in Relation gesetzter* Ebenen charakteristisch. Abgesehen vom zweiten Thema (vgl. **Notenbsp. 25–29**) und dem zweiten Themenblock als Ganzes, wird eigentlich jeder einzelne me-

⁹⁰ Theodor W. Adorno, „Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik“, in: *Musikalische Schriften I–III* (= Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann u. a.), Frankfurt a. M. 1990, S. 157.

lodische Gedanke ständig in o. g. Sinne kontrapunktiert bzw. in Bezug auf die so entstehende Pluralität der Interaktion aller Ebenen als *Melodie* relativiert – er wird zum Impuls unter Impulsen. Ausschließlich in der Einleitung und im zweiten Thema scheint es zur Souveränität einer bestimmten Tendenz zu kommen. Während diese Souveränität in der Einleitung durch die Ziellosigkeit der Bewegung in Frage gestellt wird, geschieht dies im zweiten Thema durch harmonische Mehrdeutigkeit bzw. im späteren Verlauf schließlich auch durch motivisch-thematische Arbeit. Ein Resultat der permanenten Kontrapunktierung jedoch ist ein von Beginn an präsenter – ab dem ersten Thema über die Stimmen verteilter komplementärer Viertelpuls, welcher ab Ziffer 8 zum immer nervöser werdenden ebenfalls komplementär verteilten Achtelpuls wird.

Neben diesem bestehen natürlich weiterhin weitere Bewegungstendenzen. Der permanente Puls verhindert ein zur Ruhe kommen – der Gestus der Musik drängt kompromisslos vorwärts. ‚Ruht‘ etwa eine lineare Tendenz schließlich auf einer langen Note, so übernimmt eine andere den Puls und treibt die Bewegung weiterhin voran, vergleichbar etwa der sog. *Ablösung* oder dem *Belgischen Kreisel* im Radsport.

Dieses Vorwärtstreben wird durch melodische Sequenzen in seiner Nervosität weiter verstärkt. Doch im ganzen Satz gelangt es zu keinem Ziel – das Vorwärtstreben verlangsamt sich teilweise oder setzt, analog zum Thema der Einleitung, streckenweise ganz aus, jedoch nie als Resultat einer Ankunft, eher als das eines kraftverzehnten Auslaufens oder eines ‚stehengelassenen Fragezeichens‘. Letzteres geschieht v. a. bei großen formalen Einschnitten.⁹¹

Doch wie funktioniert diese ‚ständige Kontrapunktierung‘ bzw. welche Auswirkungen hat sie auf die Ebene der Harmonik? Zur exemplarischen Verdeutlichung zunächst des durchgehenden rhythmischen Pulses eignen sich insbesondere die Takte 1–4 von **Notenbsp. 16**.

⁹¹ So wird etwa das 2. Thema gegenüber dem 1. Themenblock durch zunächstmalige Aussetzung dieses Pulses bzw. durch dessen Verzerrung in der Streicherbegleitung kontrastiert (dies schon im Ausklang des ersten Themenblocks). Ebenso in der Überleitung zur- und dem Beginn der Durchführung bzw. in der Coda.

Notenbsp. 16: *DSCH10*, I. Satz, 4 Takte vor Ziffer 10

♩ = 108

10

Sehr deutlich sind hier die verschiedenen Tendenzen zu sehen: Zum Einen die Terzen in hohen Streichern und Holzbläsern, zum Anderen in Takt 3 dieses Beispiels die das ‚fis‘ melismatisch umspielende Bewegung der Hörner und Bratschen und schließlich die hierzu komplementäre Bewegung der tiefen Streicher. Sie verläuft in Relation zu Horn/Bratsche, sodass ein durchgehender Achtelpuls entsteht. Ab Ziffer 10 setzt die Hornbewegung aus und wird zu einer hemiolisch-statischen ‚h‘ Oktav-Achse. Auch weiterhin läuft der Achtelpuls in den tiefen Streichern weiter.

Was lässt sich zur Harmonik dieser Stelle sagen? Hierzu ist es sinnvoll, die einzelnen Schichten in Hinblick auf ihre tonale ‚Stoßrichtung‘ hin (zunächst nur bis Ziffer 10) gesondert zu untersuchen. Neben den beiden *unisono*-Bewegungen ließe sich am Ehesten noch in den hohen Stimmen ein akkordisch-tonaler Zusammenhang feststellen, jedoch eignen sich die quintlosen Klänge denkbar schlecht als funktionale Indikatoren; auch sie müssen als linear verlaufende Terzbewegungen, ohne tonal-semantic Aussage gewertet werden. Sie sind letztlich nichts als pure Bewegung von einem Fixpunkt zum anderen und somit ein dem Satzmodell des sog.

Fauxbourdon sehr ähnliches Phänomen.⁹² Diese Fixpunkte sind zunächst das *unisono* ‚fis‘ als Ausgangspunkt der Bewegung auf die Eins des vierten Taktes vor Ziffer 10., später das *unisono* ‚h‘ auf die erste Zählzeit des zweiten Takts vor Ziffer 10 und schließlich auf die Eins bei Ziffer 10.

Das Horn-‚Melisma‘ bzw. der weitere Verlauf dieser Ebene bis Ziffer 10 scheint ‚fis‘ als ‚tonales Zentrum‘ manifestieren zu wollen, oder als eine Art ‚Reperkussionston‘, deren zugehöriger tonaler Raum h-Moll in Gestalt der hemiolischen Oktaven gewissermaßen nachgereicht wird.

Die tiefen Streicher wiederum scheinen zunächst in Takt 3 vor Ziffer 10 C-Dur durch einen Sept-Oktavvorhalt und dessen Auflösung ‚h‘ zu ‚c‘ darzustellen, jedoch erscheint in Takt 1 vor Ziffer 10 ein h-Moll Dreiklang, gefolgt von einem C-Dur Dreiklang aufwärts, welcher in das *unisono* ‚h‘ der hohen Holzbläser und Streicher mündet.

Tonal gedeutet ergeben die eben beschriebenen Sachverhalte keinen Sinn. Abgesehen von den Dreiklangsbrechungen in den tiefen Streichern, einer platt sukzessiven Akkordsanordnung, wird zu keinem Zeitpunkt ein für sich im tonal-harmonisch-

⁹² In der Kompositionspraxis des 15. Jhdts. etwa tritt der *fauxbourdon* als „parallele Terz-Sext-Klänge mit Quint-Oktav-Klängen als Rahmen“ auf (vgl.: Wolfgang Hoffmann, „Terz-Sext-Klangreihen bei Wolfgang Amadeus Mozart. Zur Behandlung eines mittelalterlichen Klangverfahrens im Tonsatz Mozarts“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 53 (1996), S. 105). Im obigen Notenbsp. ist er in vergleichbarer Form anzutreffen, nämlich mit „perfekten Konsonanzen“ in Form von Oktavklängen als Ausgangs- bzw. Zielpunkt mit parallel geführten Terzen als Bewegung zwischen diesen Punkten, jedoch nicht als Sextakkord und ohne jeweilige Akkordquinte. Das Klangphänomen jedoch, scheint vergleichbar auch in Bezug auf die nicht tonal definierbare ‚Terzidentität‘: Bessler etwa konstatiert in seinem Aufsatz „Tonalität und Vollklang“: „Tonale Harmonik ist [...] dem Wesen nach etwas anderes als Fauxbourdon Vollklang.“ (Heinrich Bessler, „Tonalharmonik und Vollklang. Eine Antwort an Rudolf von Ficker“, in: *Acta Musicologica* 24 (1952), S. 135). Auch **Notenbsp. 16** entzieht sich tonaler Deutung: Wie auch die übrigen linear gedachten Stimmen ließen sich die Akkorde der Oberstimmen wie gesagt am Ehesten als weitere lineare Kraft, als rein intervallische Terzfortschreitungen erklären. Bei der Identifikation dieser Stelle als *Fauxbourdon*-Satz ist das Fehlen der Quinte in den Akkorden im Übrigen unproblematisch. Der „Vollklang“ ergibt sich aus der Terz oder der Sexte. Dass die Terz hier teilweise gleich verdoppelt oder gleich vervielfacht ist, stellt klangmäßig also kein Problem dar, sondern unterstreicht weiter den „primär melodischen Aspekt bei zugleich hohem Klanggehalt“ des *Fauxbourdons* und seinen ohnehin nicht vorhandenen „harmonisch funktionalen Bezug“ (vgl. Reinhard Amon, Art. „Sextakkord“, in: *Lexikon der Harmonielehre*, Wien u. a. 2005, S. 243).

Darüber, ob Šostakovič hier tatsächlich den *Fauxbourdon* als historische Kategorie heranzieht, mag man sicherlich diskutieren können. In seinem Artikel „Shostakovich and the Passacaglia: Old Grounds or New?“ attestiert Lyn Henderson Šostakovič eine mitunter verblüffende Kenntnis auch mittelalterlicher kompositorischer Praxis, welche sich in der kompositorischen Ausformulierung seiner Bezugnahme widerspiegelt. (Lyn Henderson, „Shostakovich and the Passacaglia: Old Grounds or New?“, in: *The Musical Times* 1870 (2000), S. 58.). So gesehen möchte es nicht verwundern, wenn sich Šostakovič auch des *Fauxbourdon* bediente. Fest steht jedoch, dass hier ein dem *Fauxbourdon* nicht unähnlicher Klangeffekt erzielt wird und dass auf struktureller Ebene erstaunliche Parallelen bestehen.

strukturellen Sinne konsistenter Akkord gebildet, schon gar nicht als simultan erklingendes Phänomen. Eindeutig hingegen sind die einzelnen linearen Kräfte erkennbar, welche zwar in Relation zueinander stehen, etwa durch Gegenbewegung oder rhythmisch-komplementärer Bewegung, jedoch miteinander keine strukturellen Beziehungen im Sinne von Akkordik eingehen. Tatsächlich, so wird klar, ist die Stimmfortschreitung an dieser Stelle keineswegs harmonischen Zwängen unterworfen. Vielmehr scheinen es vor allem lineare Parameter zu sein, die den Rahmen für Stimmfortschreitungen bilden und somit den hier anzutreffenden musikalischen Sachverhalt bedingen:

- 1) Dies ist, wie erwähnt, zunächst einmal Gegenbewegung. Über die Dauer des Beispiels steht der tendenziell eher abschreitenden Dreiklangsbewegung das tendenziell eher aufwärtsstrebende *Unisono* der tiefen Streicher entgegen. Die Hörner und Bratschen wiederum sind die ‚Spiegelachse‘ dieser Gegenbewegung. Auch die einzelnen Fortschreitungen von Akkord zu Akkord sind, insbesondere in den Takten 4–2 vor Ziffer 10, in konsequenter Gegenbewegung ineinander verzahnt.
- 2) In den *Fauxbourdon*-artigen Oberstimmen sowie in den ersten drei Takten des Beispiels in der Achtelbewegung von Hörnern und Bratschen gilt das Prinzip der Bewegung v. a. in Sekundschritten, wodurch sich ein sehr dichter Satz bzw. eine sehr profilierte Linearität der verschiedenen Schichten ergibt. Dieses Prinzip wird für die Unterstimmen im weiteren Verlauf aufgegeben, ist jedoch beispielsweise in **Notenbsp. 14** auch über längere Dauer sehr klar erkennbar.
- 3) Der dritte hier vorhandene Parameter scheint tatsächlich ein im weitesten Sinne harmonischer zu sein. Er ist sozusagen die Tonart oder der ‚Tonraum‘.

Zum letzten Punkt einige Erläuterungen: Es ist, wie bereits ausgeführt, keine wirklich akkordische Deutung möglich. Akkordische Strukturen ergeben sich scheinbar gleichsam ‚nebenbei‘ aus den oben beschriebenen kontrapunktischen Parametern: insofern wäre also auch eine tonale Deutbarkeit höchstens als akzidentell vorhan-

den zu betrachten.⁹³ Trotzdem lässt sich ein gewisser harmonischer Rahmen erkennen: Die Terzbewegungen der Oberstimmen scheinen den Ton ‚h‘ als Fixpunkt anzusteuern und ihn sozusagen als Grundton dieser Takte zu festigen. Entsprechend könnte dann das umspielte ‚fis‘ in den Hörnern als Quinte aufgefasst werden. Tatsächlich lässt sich, ordnet man das hier vorhandene Tonmaterial, eine melodische h-Moll Skala mit ‚phrygischer Sekunde‘ feststellen.

Was geschieht hier also auf harmonischer Ebene? Die Antwort muss lauten: Gar nichts! Harmonische Bewegung wird lediglich in den Oberstimmen suggeriert, jedoch herrscht hier letztlich, wie bereits erwähnt, absoluter harmonischer Stillstand im herkömmlichen Sinne. Diese Takte können nur als lineare Bewegungen innerhalb eines durch die phrygische Skala festgelegten Tonraumes gewertet werden. Mit anderen Worten: Harmonik ist hier keine vertikale Kategorie. In vertikaler Hinsicht wäre sie vielmehr lediglich als mittelbares Produkt von Bewegungstendenzen anzusehen. In Erscheinung tritt sie hier indes als ein durch und durch horizontales Phänomen: ein von der Zeit abhängiges Raster, in welchem sich die Einzelstimmen bewegen.

⁹³ Adorno schreibt: „Die ‚Rücksichtslosigkeit‘ gegen den Zusammenklang in der modernen Musik ist eine Legende, und die Dissonanzen sind keine zufälligen Resultate sondern gehen aus harmonischen Tendenzen selber hervor. Der Irrglaube an die harmonische Zufälligkeit der neuen Musik hat mehr als alles andere zu deren Diffamierung beigetragen. In Wirklichkeit sind heute wie stets alle eigentlichen Probleme des Kontrapunkts solche des Zusammenklangs. Ohne die simultane Relation zur gegebenen Stimme ist jeder Kontrapunkt sinnlos.“ (Theodor W. Adorno, Art. „Linearer Kontrapunkt“, in: „Neunzehn Beiträge über neue Musik, in: *Musikalische Schriften V*, (= Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften Bd. 18), Frankfurt a. M. 1984, S. 59).

Die obige Analyse verkennt diesen Einwand jedoch nicht: Es ist offensichtlich, dass die Zusammenklänge keineswegs mittelbar und zufällig zustande kommen. Gleichwohl kommen die Zusammenklänge an dieser Stelle nicht akkordisch gesetzt zustande, sondern sind vielmehr natürlich bewusstes Resultat linearer Bewegung. Insofern kann Adorno mit den Erkenntnissen der obigen Analyse durchaus entgegengehalten werden, dass der Zusammenklang als Problem des Kontrapunkts durchaus eine andere Stellung besitzt wie als kontrapunktisch ungebundener Endzweck musikalischer Komposition. In dem Maße nämlich, in dem die Bewegungen des Kontrapunkts sich weniger nach den durch sie erzeugten Zusammenklängen als nach ihrer eigenen und wechselseitigen Bewegungslogik und Gestik richten (oder gar, wie in der Zwölftonmusik, vollständig determiniert sind), und in dem Maße, in dem entstehender Zusammenklang nicht mehr in einem klar und a priori differenzierten Rahmen von Konsonanz, Dissonanz und Dissonanzbehandlung stattfindet (das erklärte, wenn auch vielleicht nie erreichte Ziel frei-atonalen und zwölftönigen Komponierens), *kann* Zusammenklang in der Tat zu einem sekundären Produkt werden.

Von Beliebigkeit des Zusammenklangs ist hier noch nicht automatisch die Rede. Dass auch die Kontrapunktiker der Moderne sehr bewusst kalkulieren, was zusammenklingt und was nicht, ist am Beispiel Šostakovičs Gegenstand dieser Arbeit. Aber strukturell und kategorisch unmöglich – wie Adorno behauptet – ist Beliebigkeit des Zusammenklangs in einer tonal nicht gebundenen, kontrapunktisch konzipierten Musik jedenfalls nicht. Wo zumindest *in der Theorie* alles mit allem zusammenklingen darf und jede horizontale Fortschreitung der Stimmen dodekaphon oder seriell determiniert sein *kann*, ist es eine steile These, den Zusammenklang grundsätzlich als allein sinnstiftendes Element auszumachen.

3.3.1.1 Exkurs: Kinetische Tendenzen im I. Satz im Lichte E. Kurths musikalischer Energetik

Die bisherigen Ergebnisse decken erstaunliche Parallelen zur musikalischen Kinetik Ernst Kurths auf. Daher soll diese in ihren Grundzügen dargestellt werden und auf mögliche Impulse für die hier erfolgende Analyse befragt werden.

Tatsächlich scheint es sich bei den verschiedenen ‚Stimmen‘ der bisher untersuchten Beispiele um lineare Kräfte zu handeln, denen eine *kinetische Energie*, eine bestimmende Strebewirkung innewohnt, welche den musikalischen Fortgang sogar bedingt. Für Kurth ist diese „melodische Linie der Ursprung der musikalischen Bewegung [...]“⁹⁴ – in dieser Form als Keimzelle kann sie auch in **Notenbsp. 15** angetroffen werden –, aus welcher ein *Bewegungsdrang* entspringt, welcher programmatisch für den gesamten ersten Satz ist.

Weiterhin ist für Kurth „der Rhythmus eine der Melodie nachgeordnete Kategorie [...], der zudem im melodischen Fluß Momente von Schwere bewirkte.“⁹⁵ Auch in den bislang untersuchten Notenbeispielen ließe sich die Tendenz des Rhythmischen teilweise als eigentlich stockendes, schwerfälliges Moment im Gegensatz zum Viertel- oder Achtelpuls identifizieren (etwa die Hemiolen in **Notenbsp. 16**). Nach Kurth ist es gerade dieses Fehlen von rhythmisch störenden Einflüssen, die das sich Entfalten des vollen kinetischen Potenzials des ‚melodischen Impulses‘, der linearen Bewegung, ermöglicht.⁹⁶ Vor diesem Hintergrund wären die Viertel- und Achtelbewegungen als Bewegungsimpulse auffassbar, welche ihre melodische Bewegung ohne rhythmischen Ballast frei entfalten können.

Die einzelne Stimme kann also im Sinne Kurths sehr wohl als eigenständige Bewegung verstanden werden, welche bei Šostakovič jedoch sozusagen schon in aller Konsequenz weiter gedacht ist. Die Fortschreitung gehorcht nicht mehr, oder zumindest nicht mehr ausschließlich, den kontrapunktisch geregelten Strebewirkungen, welche ihr etwa in tonaler Musik – Kurths Überlegungen richten sich ja an der Musik Bachs aus – zukommen. Sie ist vielmehr von diesen emanzipiert und gehorcht womöglich rein melodischem Bewegungsdrang – etwa das Prinzip der se-

⁹⁴ Helga de la Motte-Haber, Art. „Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth“, in: *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2, hrsg. von Helga de la Motte-Haber u. a., Laaber 2005, S. 289.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin u. a. 1922, S. 13.

kundweisen Fortschreitung, wie sie für den ersten Satz idiomatisch ist, wäre als Beweis hierfür denkbar. Jedoch, dies wurde bereits betont, geschieht diese Fortschreitung dennoch *in Relation* zu den anderen Stimmen, mithin also nicht im luftleeren Raum *rein* immanenter melodischer Tendenz. Es gibt keine völlige kontrapunktische Anarchie der Stimmen untereinander. Dies wird etwa durch das Prinzip der Gegenbewegung geregelt.

Das Resultat dieser horizontalen stimmindividuellen Bewegung in Beziehung zur Vertikalität – Kurth nennt dies *Kohäsion*, in dieser Arbeit wurde es bislang als *Harmonik* bezeichnet – ist jedoch laut Kurth dem „lebendigen Vorgang nach ein Kampf, ein Gegeneinanderwirken, und gerade in der Kraft des feindlichen Ineinanderdingens der sich gegensätzlich durchwirkenden Elemente beruht ihre Vereinigung zur künstlerischen Wirkung im musikalischen Satz.“⁹⁷ Dieser „Kampf“ der mehr oder weniger latent zentrifugalen Kraft der linearen Bewegung gegenüber der Konsolidierung tonal-affirmativer harmonischer Vertikalität, sich etwa in der *Bigravitation* äüßernd, wurde bereits an mehreren Beispielen verdeutlicht. In **Notenbsp. 16** hingegen, wäre diese *Kohäsion* als Produkt eines emanzipierten ‚Stimmwillens‘ zu werten. Der „Kampf“ scheint hier also bereits zugunsten der kinetischen linearen Tendenz entschieden.

Gleichzeitig, auch diese Metapher wurde bereits herangezogen, erscheint im Zusammenhang des **Notenbps. 16** eine weitere Kategorie von Kurths Musikdenken für die Musik Šostakovičs als höchst illustrativ: die des *Raumes*. Kurth wertet sie als psychologische Kategorie, welche v. a. durch die lineare Bewegung zustande kommt.⁹⁸ Tatsächlich scheint sich ‚Raumwirkung‘ nicht lediglich aus ‚zweidimensionaler‘ horizontaler Bewegung zu ergeben, sondern sie scheint sich gerade in Hinblick auf **Notenbsp. 16** erst durch die ‚dritte Dimension‘ den harmonischen, skalar-tonalen ‚Bewegungsraum‘ abgesteckt zu werden.

Die teilweise hierarchische Auflösung der Harmonik als Souverän gegenüber der Einzelstimme zieht bei Šostakovič, so will es scheinen, als Konsequenz auch eine Emanzipation der Dissonanz mit sich. Die entstehenden Dissonanzverhältnisse sind nicht mehr vertikal gesetzte Akkorddissonanzen, wie sie es noch in Kurths

⁹⁷ Ebd. S. 67.

⁹⁸ Ebd. S. 34–35.

Bach-Untersuchungen sind: Sie sind hier vielmehr rein linear motivierte Nebenerscheinungen des emanzipierten *Bewegungsdranges* der Einzelstimmen. Freilich werden sie nach wie vor, zumindest durch das lokale Vorhandensein von Konsonanzen in der Musik Šostakovičs, als Dissonanz wahrgenommen. Einzig ihr konzeptionelles Zustandekommen ist anders motiviert (und dies ist auf ästhetisch-phänomenologischer Ebene nicht von Relevanz).

In Bezug auf die energetischen Tendenzen, welche sich aus Dissonanzen, hier noch ‚Akkorddissonanzen‘ im Sinne sog. *charakteristischer Dissonanzen*, ergeben, schreibt Kurth: „[...] das klangliche Phänomen der Akkord-Dissonanz selbst ist [...] ein ungelöster, also nach weiterem Geschehen drängender Spannungszustand [...].“⁹⁹ Das Vorhandensein von Dissonanzen ist also letztlich auch ein energetisches Moment, welches aufgrund von Auflösungsbestrebungen den Fluss der Musik weiter vorantreibt. Wenngleich Dissonanzen bei Šostakovič nur äußerst bedingt als *Akkord-Dissonanzen* aufgefasst werden können bzw. ebenso bedingt eine tatsächliche ‚regelkonforme‘ Auflösung erfahren, so kann man sie doch, dies wurde eben bereits kurz angesprochen, vor dem Hintergrund der empirisch gesehen existenten Konsonanzen als *Dissonanzen* in einem nicht sonderlich abweichenden Sinn, nämlich als antagionales Phänomen zur *Konsonanz* begreifen und ihnen mit Kurth ein energetisches Momentum zusprechen.

3.3.1.2 Fazit

Die im Kapitel 3.2.3 formulierte These, es handele sich bei der untersuchten Musik v. a. um ein linear motiviertes und v.a. linear deutbares Phänomen, konnte in den erfolgten Untersuchungen weiter untermauert werden. Während in **Notenbsp. 14** sich diese Linearität noch als zersetzende Kraft von tonaler Harmonik darstellte, ist diese Zersetzung in **Notenbsp. 16** bereits erfolgt. Sie ist nunmehr als ausschließlich lineares Ereignis deutbar, welches in Form von permanenter Viertel- oder Achtelbewegung sein volles energetisches Potential, seine harmonische Unabhängigkeit, erlangt. Als Regulativ des *Bewegungsdrangs* der Einzelstimme fungieren jedoch einige kontrapunktische Grundsätze. Dies ist einerseits *Gegenbewegung*, andererseits die Tendenz zur Sekundbewegung. Als dritter Parameter fungiert ein bestimmter ‚Ton-

⁹⁹ Ebd. S. 88–89.

raum'. Konsonanz und Dissonanz sind als Antonyme grob in ihrer herkömmlichen Bedeutung vorhanden, jedoch treten sie nicht ‚vertikal gesetzt‘ auf, sondern sind beiläufiges Produkt linearer Einwirkungen. Die Identifizierung des skalentonalen *Tonraumes* in **Notenbsp. 16** lässt auf zwei Dinge schließen: Harmonik bei Šostakovič ist erstens teilweise weit weniger ‚akkordisch‘ bzw. weit weniger vertikal angelegt: Harmonische Zusammenhänge müssen sich nicht aus der Überlagerung von akkordisch strukturierten Tönen ergeben und von ihnen ablesbar sein. Teilweise sind diese Zusammenhänge ebenfalls eher horizontaler Natur. Tonart ist, könnte man womöglich sagen, vielmehr ein größerformaliger ‚Zustand‘. Diese Erkenntnis dürfte für die weitere Untersuchung als ein fundamentales Analysekriterium heranzuziehen sein.

Zum Zweiten legt die Identifikation einer Skala als ‚tonales‘ Bezugssystem in **Notenbsp. 16** eine weitere Untersuchung der Harmonik Šostakovičs unter diesem Gesichtspunkt nahe.

3.3.1.3 Exkurs: Kontrapunktische Topoi

Bereits an anderer Stelle wurde auf das Vorhandensein tonaler Referenzen im harmonischen Kontext und ihre Wirkung als Tonalität suggerierende Klangkategorien eingegangen und ihr Bestand ästhetisch untersucht. Es gilt nun, dies auch unter kontrapunktischen Gesichtspunkten zu unternehmen.

3.3.1.3.1 *doctor gradus ad Беломорканалу*

Während Šostakovič natürlich keinem dogmatischen kontrapunktischen Regelwerk stur folgt, so scheint doch an vielen, vor allem lyrischen und dünn besetzten Stellen, eine kontrapunktische Vorgehensweise, die mit einem solchen Regelwerk spielt, schemenhaft durch. Zur Verdeutlichung dieser Vorgehensweise eignet sich wieder das gis-Moll Präludium aus den *24 Preljudii i Fugi* (1951) für Klavier.

Notenbsp. 17: Dmitrij Šostakovič: Preljudija XII (gis-Moll), in: *24 Preljudii i Fugi* op. 87, Takte 13–24.

Andante

The musical score is written for piano and consists of three systems of grand staves. The key signature is G minor (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo marking 'Andante' is placed above the first system. The notation includes various note values, rests, and a long melodic line in the right hand of the first system.

Es handelt sich hier um den zweiten Durchlauf des Bassmodells und den ersten Stimmeneinsatz. Er erfolgt zunächst als *canon per augmentationem* auf der perfekten

Konsonanz der Oktave, wobei auch die erst graduell erfolgende Beschleunigung der Notenwerte im Ansatz als ‚stilkonform‘ angesehen werden kann. Ihm folgt eine eigentlich ‚falsche‘, nicht eingeführte und nicht regelkonform aufgelöste Dissonanz auf schwerer Zeit in Takt 2, welche durch das sekundweise Abwärtsführen des Basses zunächst entschärft wird. In Takt 3 jedoch erfolgt die Dissonanzbehandlung regelkonform: Das ‚h‘ wird in Takt 2 vorbereitet und in Takt 3 stufenweise abwärts aufgelöst. Tatsächlich bleibt der ‚Satzfehler‘ in Takt 2 in Bezug auf Dissonanzbehandlung der einzige. Während das Bassostinato in vielerlei Hinsicht, etwa den Halbe+Viertel+Viertel-Folgen oder den kadenzierenden Oktav- und Quintsprüngen, stilistisch nicht auf den ‚strengen Stil‘ angelegt ist, so ist doch die Kontrapunktierung in der Oberstimme, insbesondere was Gegenbewegung und Beantwortung von Sprüngen in Gegenbewegung bzw. komplementärer rhythmischer Bewegung und Dissonanzbehandlung auf leichter Zeit betrifft, in dieser Hinsicht fast durchgängig ‚rein‘.

Während die in der *Preljudia XII* schon soz. aus programmatischen Gründen vorhandenen kontrapunktischen Topoi möglicherweise nicht überraschend erscheinen mögen, so finden sich auch v. a. im Kopfsatz der 10. Symphonie ähnliche Sachverhalte. Insbesondere das 1. Thema, bestehend aus Linien zunächst in Klarinette und erster Violine, ist kontrapunktisch stark verwoben.

Notenbsp. 18: *DSCH10*, I. Satz, Ziffer 17, 1. Thema

[5] ♩ = 108

[6]

Wiederum erfolgt der Stimmeneinsatz in der Quinte als perfekte Konsonanz, hier imitatorisch um einen Takt verschoben. Die weitere Intervallstruktur zwischen den Stimmen sieht vor allem Terzen und Sexten auf den schweren Zeiten, sowie durchgehende komplementäre Viertelbewegung, v. a. in den Geigen. Dissonanzen treten wenn, dann v. a. auf leichten Zeiten als Durchgangs- oder Wechselnote auf. Lediglich in Takt 2 vor Ziffer 6 kommt es zu einer Quarte auf schwerer Zeit, welche weder eingeführt wird noch regelkonform aufgelöst wird: Die Auflösung erfolgt erst nach einer Sekunddissonanz in Takt 1 vor Ziffer 2. Die Auflösung erfolgt durch Quartsprung nach unten und tritt damit abermals in ein dissonantes Verhältnis (Quarte) mit dem ‚d‘ in den Geigen. Diese wird hingegen, wenn man so will, trotz ihrer Stellung auf leichter Zeit als regelkonform vorbereitete Dissonanz auf schwerer Zeit aufgefasst und stufenweise abwärts aufgelöst. Wiederum ist die kontrapunktierende Stimme, die Geigen, sehr stark auf Gegenbewegung zur Melodie ausgerichtet, abgesehen von den Takten 7–9 und 11 nach Ziffer 5.

Die hier nur rudimentär vorhandenen Dissonanzen auf schwerer Zeit finden sich in der Einleitung bereits mehrfach, so in Takt 7 mit der in Celli und Bässen regelkonform vorbereiteten Sekunddissonanz, welche ebenfalls regelkonform stufenweise abwärts geführt wird und somit die Tonart G-Dur als Quartvorhalt implizieren. Ebenso bei Ziffer 3: Das durch Überbindung vorbereitete ‚e‘ in Celli und Bässen wird durch das ‚f‘ in Bratsche und erster Geige zur Dissonanz, welche ebenfalls stufenweise abwärts aufgelöst wird.

Šostakovič – dies ist klar – schafft in den zuletzt behandelten Beispielen keinen eindeutigen Bezug auf kontrapunktische Regelwerke, wie er es etwa im Falle des Präludiums (**Notenbsp. 17**) tut. Zu wenig ‚regelkonform‘ ist hier seine kompositorische Ausführung. Nichtsdestoweniger scheint den oben untersuchten Tendenzen eine gewisse Aussagekraft in Hinsicht auf eine ‚kontrapunktische Sprache‘, auf welche Bezug genommen wird, innezuwohnen. Šostakovič unterwirft sich – auch dies ist klar – diesem Regelwerk nicht; die kontrapunktischen ‚Satzfehler‘ (!) beweisen dies. Genausowenig scheint es ein ‚Šostakovič-Regelwerk‘ zu geben, dem er folgt. Vielmehr verfährt er sehr frei mit kontrapunktischen Vorgaben, sodass zwar der stilistische ‚Duktus‘ oftmals erhalten bleibt, jedoch die betreffenden Stimmfortschreitungen sich letztlich Freiheiten erlauben, die ganz anderen Parametern als einem ‚palestrinischen Reinheitsdenken‘ oder dergleichen unterworfen sind.

Bemerkenswert ist, neben den kulturgeschichtlichen Implikationen, die Wirkung dieser *pseudo-historisierenden* Kompositionsweise: Wiederum, wie etwa im Falle der Dur-Septakkorde, wird eine bekannte Klangsprache nahegelegt, jedoch nicht als wirklich repräsentativ für die eigene Musiksprache bestätigt. Vielmehr werden diese Implikationen als in ihrer Eigenschaft für die Musik konstitutiv stark relativiert, indem ihnen nur eine teilweise, sehr ambivalente Gültigkeit zuerkannt wird. Wiederum wird eine Art von *Pseudo-Tonalität* lediglich durch das schemenhafte Abbild ihrer kontrapunktischen Begleiterscheinungen suggeriert, und wiederum jedoch ohne die rückstandsfreie Einordnung in dieselbe zuzulassen.

3.3.1.3.2 Hornquinten

Erstaunlicherweise findet sich abgesehen von einem äußerst knapp gehaltenen Fünfzeiler im *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁰⁰ keine Literatur, welche sich mit dem Topos *Hornquinten* beschäftigt. Dies überrascht, denn selbst in der Musik der Wiener Klassik finden sich Beispiele einer topischen Verwendung von *Hornquinten*, so etwa in der Klaviersonate Nr. 26 op. 81a (**Notenbsp. 19**) von L. v. Beethoven (1810). Doch auch später gibt es eine ausgeprägte Verwendung dieses Topos, programmatisch etwa im Zusammenhang mit Wald-Sujets und dergleichen, oder etwa bei Mahler als idyllische Suggestion.

Notenbsp. 19: Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 26 op. 81a *Les Adieux*, Beginn des 1. Satz-

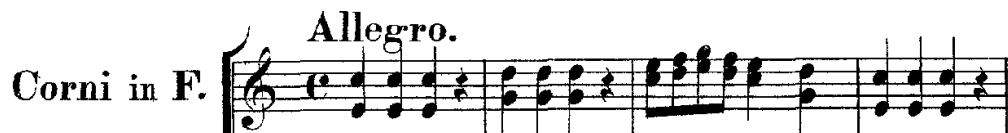
es^{IOI}

¹⁰⁰ Art. „Horn‘ fifths“, in: *NNG Bd. II*, London u. a. 2001, S. 734.

¹⁰¹ Ludwig van Beethoven, *Klaviersonate Nr. 26* in Es-Dur (op. 81a), Wien: Wiener Urtext Edition o.J., S. 24.

Doch was sind genau *Hornquinten*? Es handelt sich um sog. verdeckte Parallelen, welche sich ergeben, wenn zwei Stimmen in paralleler Führung in ein Quintverhältnis münden.¹⁰²

Notenbsp. 20: Mögliche Hornquinten (W. A. Mozart: Ein musikalischer Spaß, K.V. 522, Beginn des 1. Satzes)¹⁰³



Šostakovič macht ebenfalls reichlich Gebrauch von dieser Metapher. Tatsächlich weisen viele der bereits untersuchten Beispiele *Hornquinten* auf:

In **Notenbsp. 12** etwa findet sich in Takt 1 eine Parallelbewegung von ‚gis‘ zu ‚h‘ in der Unterstimme, welche in der Mittelstimme mit der Bewegung ‚e‘ – ‚fis‘ überlagert wird. Es handelt sich, setzt man eine fiktive Naturtonreihe über ‚e‘ als Grundlage dieser Stimmfortschreitung voraus, um eine Folge vom

8. zum 9. Naturton über dem
5. zum 6. Naturton

– eine Folge mit ausgeprägtem Wiedererkennungswert.

Ein weiteres Beispiel findet sich im IV. Satz der 10. Symphonie 3 Takte vor Ziffer 146 in den Geigen:

Notenbsp. 21: *DSCH10*, IV. Satz, 3 Takte vor Ziffer 146.



Es handelt sich um eine Folge verdeckter Quintparallelen, jedoch wäre hier die Bezeichnung als *Hornquinten* missverständlich: In Moll ist diese Folge auf dem Naturhorn nicht spielbar: Rein vom Notenbild her, könnte sie auf Grund der kleinen Sekunde in der Oberstimme als Folge vom 11. zum 10. Naturhorn und in der Unterstimme als Folge vom 9. zum 6. Naturton interpretiert werden, jedoch klingt der 11. Naturton in der Realität wesentlich höher. Tatsächlich scheint der Zusammenhang hier ein anderer zu sein: Es handelt sich hier um ein nationales ‚Idiom‘, wie es im ‚russischen nationalen Stil‘ häufig vorkommt, etwa in der Oper *Boris Godunov* von Modest Mussorgskij.¹⁰⁵ Auch wenn ein eindeutiger Bezug zu sogenannter russischer

¹⁰⁵ Diese Lesart als ‚Russisches Nationaltopos‘ wird von dem Umstand untermauert, dass bei Ziffer 146 die Streicher in Oktav/Quintparallelen geführt werden. Neben der bekannten kompositorischen Verwendung solcher Parallelen bei Mussorgskij lässt sich diese Stimmführung auch in ‚Russischer traditioneller Musik‘ als Prinzip erkennen.

traditioneller Musik schwer belegbar ist, ziehen sich diese ‚Moll-Hornquinten‘ als Topos eines russischen Musik-Idioms durch die russische Musik des 19.–20. Jhdts.¹⁰⁶

Zuletzt lohnt noch ein Blick auf das zuvor bereits in anderem Zusammenhang thematisierte **Notenbsp. 7**. In den Takten 2 und 3 des Beispiels finden sich in den Hörnern Terzschichtungen, die jeweils zur komplementären Sexte umgekehrt werden. Klar ist, dass es sich hierbei nicht um Hornquinten im eigentlichen Sinne handelt, jedoch scheint auch hier ein Rekurs auf klassische Stimmführungspraktiken in Bezug auf Naturhörner als Vorbild stattgefunden zu haben: Die nach kontrapunktischen Maßstäben völlig sinnlose Stimmführung an dieser Stelle wird durch die Verwendung eben der Hörner zu einer sehr eindeutigen Implikation, zu einem Klischee, einem semantischen Bedeutungsträger, welcher jedoch wiederum kontingent neben anderen solcher Bedeutungsträger, etwa dem angedeuteten Halbschluss steht.¹⁰⁷

Wie dies schon auf harmonischer Ebene gezeigt wurde, greift Šostakovič hier auf ein bestimmtes Modell zurück, auf ein Topos vergangener Musik. Hier ist es die Musik v. a. der Klassik und eines ‚russischen Musikidioms‘. Auf den kulturgeschichtlichen Zusammenhang wurde bereits an anderer Stelle eingegangen, doch was bedeutet dies in Bezug auf die Frage nach Tonalität? Kontextuell sind diese Phänomene als Phänomene von Tonalität bzw. einer russischen ‚Modalität‘ zu werten, welche als semantische Repräsentanten dieser Musiksysteme agieren. Sie suggerieren somit, zunächst auf einer rein semantischen Metaebene, einen Bezug zu einer gewissen Form von Tonalität. Dieser Bezug scheint jedoch für den Hörer kein kontingenter zu sein, wie man ihn etwa in Schnittkes *Concerto Grosso Nr. 1* (1977), in welchem kollageartig verschiedenste musikgeschichtliche Erscheinungen nebeneinandergestellt und miteinander kontrastiert werden, empfindet. Doch tatsächlich ergibt sich in Verbindungen mit den Anklängen an den ‚strengen Stil‘ eine Überlagerung, welche als „Neutralisierung des Prozessualen“ als „präzise kalkulierte“, aber

¹⁰⁶ Ein Beispiel ist aufzufinden im Antiphon „Ot junokti moeja mnozi borjut ma‘ strasti“. Vgl. Karl Laux, *Die Musik in Russland und der Sowjetunion*, Berlin 1958, S. 24.

¹⁰⁷ Vgl. etwa die Terz-Sexten-Stimmführung zu Beginn der Ouvertüre zur Oper *Fidelio* op. 72 von L. v. Beethoven in den Hörnern.

doch in sich stimmige „Technik“¹⁰⁸ wirkt: Diese semantischen Implikationen scheinen mit der sonstigen ‚Musiksprache‘ in besonderer Weise zu verschmelzen und eins zu werden. Damit ergibt sich folgender Zusammenhang: Während diese Rekurse, auch die harmonischen-, auf hermeneutischer Ebene reine semantische Anachronismen sind, kommt ihnen auf phänomenologischer Ebene eine wichtige Rolle in der Wahrnehmung von tonalen Strukturen zu: Ihre Einordnung als tonale Kategorie suggeriert einen tonalen Zusammenhang. Ihr tonaler Wiedererkennungswert schafft es sogar in der nicht-tonal motivierten Musik Šostakovičs, die Existenz von Tonalität zu suggerieren. Diese Wirkung mag als ‚global‘ empfunden werden oder vielleicht zutreffender als Überlagerung von Tonalem und Nichttonalem. Erstaunlich ist jedoch, wie stark diese Wirkung, diese tonale Gravitation die tonale Einordnung der Musik Šostakovičs bestimmt.

¹⁰⁸ Carl Dahlhaus über den Vergangenheitsrekurs Stravinskijs (Carl Dahlhaus, „Tonalität – Struktur oder Prozess“, in: *Allgemeine Theorie der Musik II*, (= Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden Bd. 2, hrsg. von Hermann Danuser u. a.), Laaber u. a. 2001, S. 400).

3.3.2 Skalentonalität

3.3.2.1 Begriffsbestimmung

Spricht man von Skalentonalität, so ergibt sich folgendes Problem: Die Skala ist spätestens seit der Antike ein integratives Element von Musik überhaupt. So gesehen wäre fast jede Musik skalentonal (ausgenommen wäre hier natürlich z. B. manche perkussive Musik). Für den weiteren Fortgang dieses Kapitels ist es somit von größter Wichtigkeit, einige definitorische Überlegungen zu tätigen.

Die der Skalentonalität zugrunde liegenden Skalen müssen, soll der Begriff eine greifbare Bedeutung haben, für die Zwecke dieser Arbeit von den Skalen zweier anderer ‚Tonalitäten‘, der Dur-Moll-Tonalität und der Modalität abgegrenzt werden. Entsprechend kann der Begriff Skalentonalität nur musikalische Sachverhalte mit umfassen, die nicht auf Dur- und Moll-Skalen beruhen. Diese muss sie als in der Musik des 20. Jhds. gewissermaßen ‚tonal-vorbelastet‘ auffassen und eindeutig den Klangereignissen der Tonalität zuordnen. So gesehen muss Skalentonalität zunächst als genuin nicht-tonales Ereignis konzipiert werden. Die Skalen der Kirchentonarten werden zwar mitübernommen, jedoch können diese hier nicht weiterhin als *modal* in jenem Sinne aufgefasst werden. Sprich: modale Charakteristiken im Gebrauch dieser Skalen werden nicht weiterhin vorausgesetzt, und die verwendeten Skalen können auch weder Dur-Moll-tonal noch kirchentonartig sein.

Was ist eigentlich eine Skala? Bei einer Skala handelt es sich zunächst um eine reine Darstellung eines bestimmten Tonmaterials nach seiner jeweiligen Tonhöhe geordnet; meist gibt es wiederum einen Hauptton, auf welchem sich die restliche Skala aufbaut. Dieser rein schematische Anspruch, so scheint es, lässt zunächst semantische Implikationen von Tonbeziehungen der einzelnen Töne untereinander außen vor – ein Umstand, der für diese Arbeit überaus hilfreich ist, da so zunächst der Tonvorrat sozusagen ‚wertfrei‘ betrachtbar ist. Zwar mag es in der Realität tatsächlich zu bestimmten funktionalen Strukturen innerhalb der Skalen kommen, jedoch bleiben sie durch diese schematische Kategorie der Skala zunächst irrelevant. So sagt etwa der Begriff ‚lokrische Skala‘ lediglich etwas über ihre Intervallstruktur aus; z. B. das Vorhandensein eines Reperkussionstones oder einer *penultima* usw. wird offen gehalten.

Diese Arbeit verwendet den Begriff *Skalentonalität*, dann, wenn Skalen als Charakteristikum einem bestimmten musikalischen Sachverhalt zugrunde liegen. In den aufgefundenen Beispielen ließe sich eine vertikal-konstruierte und eine horizontal-konstruierte Verfahrensweise Šostakovičs mit Skalentonalität unterscheiden.

3.3.2.2 Vertikal-konstruierte Skalentonalität

Bereits in **Notenbsp. 16** war ein mit Skalen verbundener harmonischer Zusammenhang identifizierbar. Tatsächlich, so will es scheinen, ist ein substantieller Umgang mit Skalen ein integrativer Teil der Harmonik Šostakovičs.¹⁰⁹ Doch wie genau sieht dieser Umgang aus?

Notenbsp. 22: *DSCH10*, II. Satz, Takte 1–6.

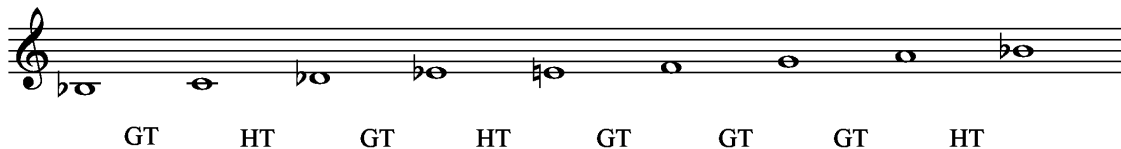


Die Streicherakkorde vom Beginn des zweiten Satzes der 10. Sinfonie (**Notenbsp. 22**) können im Gegensatz zu **Notenbsp. 16** problemlos akkordisch gedeutet werden: Es handelt sich um einen b-Moll Sextakkord (wiederum ein sehr ambivalenter Klang), welcher in Takt 3 von einem c-Moll Quartsextakkord gefolgt wird. Auf die ‚Eins‘ von Takt 4 folgt ein durch enharmonische Verwechslung des ‚des‘ zu ‚cis‘ deutbarer A-Dur-Akkord. Eine funktionstheoretische Deutung fällt wiederum sehr schwer. Während das c-Moll in b-Moll immerhin als eine Art Gegenklang der Subdominantvariante angesehen werden könnte, könnte A-Dur höchstens als Variant-tonikavariantparallele zu c-Moll gedeutet werden. In b-Moll hingegen, verschließt sich dieser Akkord einer Deutung (von der noch weiter herbeigeholten Deutung als Dominantvariantgegenklang abgesehen).

¹⁰⁹ Für eine Darstellung der verschiedenen Positionen der Bewertung von Skalentonalität in der Musik Šostakovičs in der russischen Musiktheorie s. Ellon Carpenter, „Russian Theorists on Modality in Shostakovich’s Music“, in: *Shostakovich Studies*, hrsg. von David Fanning, Cambridge u. a. 1995, S. 76–112.

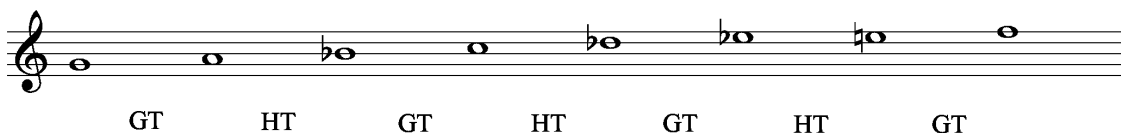
Das Tonmaterial, aus dem die fraglichen Akkorde bestehen, lässt sich über ,b[♭] wie folgt ordnen:

Notenbsp. 23: Skala gebildet aus dem Tonmaterial aus **Notenbsp. 22** über ,b[♭]



Es scheint sich hier um eine 9-tönige Skala irgendeiner Form zu handeln. Ganz besonders fällt der Ganzton-Halbton Hexachord auf, welcher jedoch von einem Tetrachord von drei Ganztonschritten und einem Halbtonschritt gefolgt wird.¹¹⁰ Tatsächlich jedoch, ließe sie sich, bildete man sie über dem Ton ,g[♮] und deutete man sie als 8-stufige Skala, sodass also Anfangsnote und Endnote nicht identisch wären, als wirkliche Ganzton-Halbtonskala deuten.

Notenbsp. 24: Ganzton-Halbtonskala gebildet aus dem Tonmaterial aus **Notenbsp. 22** über ,g[♮]



Von der Intervallstruktur stellt diese Skala das Pendant zur Halbton-Ganztonskala, Messiaens *Mode 2* seiner *Modes à transpositions limitées*, dar.¹¹¹ Ebenfalls erinnert die Verwendung von Skalen neben der etablierten melodischen Kategorie als harmonische Kategorie und die weitgehenden Parallelführungen der Akkorde an dieser Stelle stark an Messiaen.¹¹²

¹¹⁰ ,f[♮] wäre so gesehen sowohl Endnote des Hexachordes, als auch Anfangsnote des Tetrachordes.

¹¹¹ Olivier Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornitologie*, Bd. 7, Paris 2002, S. 110.

¹¹² Vgl. ebd.: S. 118–119.

Die an dieser Stelle anzutreffende Harmonik, so scheint es, ist also weniger Produkt von tonalen Bezügen, vielmehr ergibt sich der Bezug über die Skala, die hier zugrunde liegt. Im Gegensatz zu **Notenbsp. 16**, wo die Skala gewissermaßen den ‚Tonraum‘ für die unabhängig verlaufenden linearen Bewegungen darstellte, handelt es sich hier jedoch um eine vor allen Dingen akkordisch umgesetzte Klangerscheinung. Jedoch auch hier beschreibt die Skala natürlich den zur Verfügung stehenden ‚Tonraum‘. So gesehen, handelt es sich also um eine diesmal akkordische Bewegung innerhalb dieses Tonraums sozusagen von Zusammenklang zu Zusammenklang, nicht aber von Funktion zu Funktion in dur-moll-tonaler Hinsicht. Ja, es bietet sich die paradoxe Situation, dass die Vorordnung des Tonmaterials, der gedachte Ton-‚Raum‘, innerhalb dessen die musikalische Bewegung stattfindet, *linear* bestimmt ist, während die letztendliche Erscheinungsform dieser Bewegung, die in der klingenden Musik stattfindet, *akkordisch* ist.

An dieser Stelle bietet sich eine kurze Reflexion über den Funktionsbegriff im Allgemeinen an. Tatsächlich gibt es keine nicht durch eine Form von ‚Funktionalität‘ im weitesten Sinne fundierte Musik: Zumindest von einem kompositorischen Standpunkt her, erfüllt jedes noch so kleine *Staccato*-Pünktchen eine kontextuelle Funktion; Funktion wäre in dieser Bedeutung mit Kontextualität nahezu gleichzusetzen. Auf harmonischer Ebene heißt dies: es gibt keine nicht-funktionale, nicht interdependente Harmonik. Auch die Akkorde im obigen Notenbeispiel sind untereinander funktional festgelegt, stehen in einer kontextuellen Wechselwirkung. Bloß kann ihre wirkliche Funktion und Wechselwirkung mit den Mitteln der Funktionstheorie nicht dargestellt werden. Sie gehorchen also offensichtlich einem ganz anders gearteten funktionstheoretischen System als dem der herkömmlichen Funktionstheorie. So gesehen kann Funktionalität kein fundierendes Merkmal von Tonalität *per se* sein. Sie kann es nur, wenn diese Funktionalität auf bestimmte Phänomene eingeschränkt wird bzw. wiederum andere ausgeschlossen werden. Funktionalität ist also kein hinreichendes Kriterium für die Existenz von Tonalität. Entsprechend ist etwa der Begriff *funktionale Tonalität* als Synonym des *enggefassten Tonalitätsbegriffes* in keinerlei Hinsicht aussagekräftig, da er alle möglichen ‚Tonalitäten‘ des *erweiterten Tonalitätsbegriffes* miteinfasst. Eine Bezeichnung des im *enggefassten Tonalitätsbegriff* gemeinten Sachverhalts müsste also durch ein anderes Tonalität-fundierendes Element erfolgen. Hierfür eignet sich etwa die Bezeichnung *Dur-Moll-Tonalität* in höherem Maße.

3.3.2.3 Horizontal-konstruierte Skalentonalität

In Bezug auf den hauptsächlichen Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit scheint es angebracht, auch den Aspekt der Skalentonalität an einigen Stellen aus dem ersten Satz der 10. Symphonie zu untersuchen.

Die ersten zwei Takte von **Notenbsp. 15** könnten tonal als e-Moll gefolgt von einem zu ihm dominantischen verminderten Dreiklang und somit als Halbschluss gedeutet werden. Dieser wiederum in seiner verminderten Eigenschaft könnte als gleichzeitig dominantisch (Leitton ‚fis‘) zu der nachfolgenden Sequenz in g-Moll verstanden werden. Ein tonaler Zusammenhang könnte also herbeigedeutet werden. Tatsächlich scheint diese tonale Deutung dem bereits beschriebenen Charakter dieser Stelle (die beiden Halbschlüsse soz. als ‚stehengelassene Fragezeichen‘ und der v. a. linearen Bewegung) nur äußerst bedingt gerecht werden zu können. Das eindeutige dominantische Verhältnis innerhalb der jeweils zwei Takte jedoch verfügt dennoch über gewisse tonale Implikationen, wie sie bereits in Kapitel 3.2.1 beschrieben worden sind. Tatsächlich ließen sich diese Takte als Skalen-motiviert deuten: ordnet man das vorhandene Tonmaterial zu einer Skala, so ergibt sich eine *Ganzton-Halbton-Skala* über ‚e‘, wobei die VI. Stufe (‚des‘ oder ‚cis‘) im Notenbeispiel vorhandenen Notenmaterial nicht vorkommt:¹¹³

Notenbsp. 25: Ganzton-Halbton Skala über ‚e‘



Skalen-motiviert hieße hier also, dass es sich an dieser Stelle, ähnlich wie schon in **Notenbsp. 16**, um ein Feld handelt, welches aus dem Tonmaterial der *Ganzton-Halbton-Skala* besteht, innerhalb welchem sich die Stimmen bewegen. Wiederum wäre die Deutung also ‚großflächiger‘: Es gäbe keinen taktweisen Harmoniewechsel, sondern nur eine sechstaktige skalare Einheit.

¹¹³ Tatsächlich lässt sich eine Ganzton-Halbton Skala nicht ‚diatonisch‘ darstellen: Ein Ton muss als übermäßige Prime dargestellt werden. So gesehen, ist sie nur als rein akustisches Phänomen eine wirkliche Ganzton-Halbton Skala.

Hier ergibt sich eine Diskrepanz zwischen den in Kapitel 3.2.1 beschriebenen tonalen Implikationen des Dominantseptakkords in der Musik Šostakovičs und der Deutung dieser Takte als rein Skalen-motivierter Sachverhalt: Eine solche Deutung schliesse das Vorhandensein tonaler Implikationen scheinbar aus. Tatsächlich jedoch ist hier der unaufgelöste verkürzte Dominantseptakkord ein ganz klar konotiertes Klangereignis. Selbst in post-tonaler Musik ist die Gravitation, die von ihm ausgeht, so stark, dass er hier tatsächlich funktional *ist*.¹¹⁴ So gesehen, kann es sich hier nicht, wie dies in **Notenbsp. 16** der Fall war, um reine Bewegung innerhalb eines skalaren Raums handeln, die so oder auch anders sein könnte. Vielmehr ist der verminderte Dreiklang an dieser Stelle ein dezidiert antizipiertes Klangereignis, was eine ausschließend skalare Deutung scheitern lässt. Andererseits wäre es zweifelhaft, das hier vorhandene Skalen-Tonmaterial als ausschließliches Zufallsprodukt abzutun: Ganzton-Halbton Bewegungen sind auch bei der Weiterführung der linearen *unisono*-Bewegung des Einleitungsthemas ab Ziffer 2 und besonders ab Ziffer 3 zu finden, wenngleich die Skala bei Ziffer 3 wechselt und niemals der vollständige Tonvorrat erklingt. Entsprechend scheint es, dass hier ein Nebeneinander von verschiedenen Faktoren besteht, einerseits die mit dem Dominantseptakkord verbundenen Implikationen, andererseits ein skalentonaler Raum. Diese Faktoren schließen sich also keinesfalls gegenseitig aus, sondern sind zwei nebeneinander existierende Deutungsmöglichkeiten der Musik. Gleichzeitig wird weder die eine, noch die andere für sich zu Ende gedacht und als wirklich sinnstiftend exponiert – die letztlich motivierende Kraft bleibt uneindeutig.

Tatsächlich scheint diese Ambivalenz ein besonderes Merkmal der Musik Šostakovičs auszumachen. Auch das bislang nicht näher betrachtete 2. Thema ist in dieser Hinsicht bemerkenswert:

¹¹⁴ Diese Funktionalität wird natürlich durch seine Nichtauflösung relativiert.



Das obige Beispiel ist dem zweiten Thema entnommen. Bemerkenswert ist auch hier wiederum die völlige harmonische Parallelität zwischen der Flötenmelodie und den Begleitakkorden in den Streichern. Indes völlig unklar ist der ‚tonale‘ Zusammenhang innerhalb der jeweiligen Schichten:

Die stockende Tanzbegleitung in den Streichern scheint zunächst zwischen as-Moll (enharmonische Umdeutung des ‚h‘ zu ‚ces‘) und – unter Einbezug der Flöte – G-Dur in Quartsextstellung zu pendeln, eine Art ‚variant-neapolitanisch‘ gefärbtes Verhältnis.¹¹⁵ Doch schon in Takt 4 wird dieser Kontext verwischt.

Die Flötenmelodie selbst verwehrt sich einer tonalen Deutung vollständig. ‚g‘ wird zwar als zentraler Ton der Melodie durch seine Stellung und Gewichtung innerhalb von ihr manifestiert, jedoch finden sich in den ersten drei Takten keine Ganztonschritte, die eine eindeutige Zuordnung zuließen. Erst in Takt 4 findet sich mit dem Ton ‚b‘ ein Ganztonverhältnis zwischen ‚as‘ und ‚b‘. Hieraus ergibt sich folgender Sachverhalt: Während die ersten drei Takte von ‚g‘ abwärts gerichtet sind und völlig chromatisch verlaufen, finden sich in der Aufwärtsbewegung ab Takt 4 die ersten drei Töne einer phrygischen Skala. Das ‚g‘ scheint hier als eine Art Achse zu fungieren. Überhaupt wird das ‚as‘, also die ‚phrygische Sekunde‘ sehr stark exponiert: Dies manifestiert sich zum einen im as-Moll/G-Dur Pendel (der erste Akkord des Themas ist ja as-Moll – erst in **Notenbsp. 28** erfolgt auch in der Begleitung eine eindeutige Festlegung auf ‚g‘ als Zentrum). Zum Anderen folgt, wie in **Notenbsp. 27** zu erkennen ist, in den Takten 4–5 und 6–7 eine sehr starke Akzentuierung des kleinen Sekundverhältnisses zwischen ‚as‘ und ‚g‘. Auch in Takten 1–4 nach Ziffer 19 findet

¹¹⁵ Durch enharmonische Umdeutung des ‚ais‘ zu ‚b‘ und des ‚cis‘ zu ‚des‘ als Quartvorhalt eines verkürzten Es-Dur Septakkords (Auflösung ‚as‘—‚g‘, wobei das ‚g‘ auch in der Flöte vorhanden ist), wäre der Streicherakkord in Takt 3 als Dominante (Es-Dur) zu as-Moll deutbar.

sich auf den ‚schweren Zeiten‘ Tonmaterial der phrygischen Skala. Doch auch in den folgenden Takten, die schließlich ‚c‘ als neuen zentralen Ton exponieren, findet sich das ‚as‘ als Gravitationspunkt. Erst in **Notenbsp. 27** findet sich eine eindeutige Manifestation der lydischen Skala in Takt 4 mit Auftakt.

Notenbsp. 27: *DSCH10*, I. Satz, Ziffer 18– 1 Takt vor Ziffer 20.

♩ = 120 [18]

[19]

Notenbsp. 28: *DSCH10*, I. Satz, Ziffer 20.

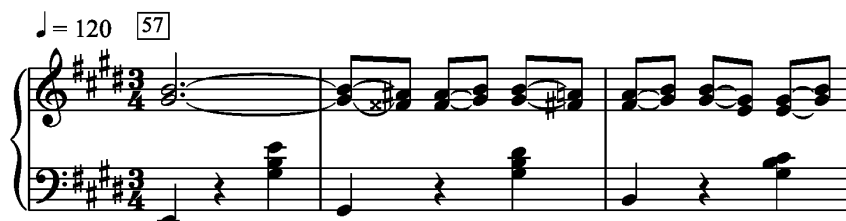
♩ = 120 [20]

In diesem Zusammenhang mag noch ein weiterer Umstand von Interesse sein: In **Notenbsp. 26** finden sich alle 12 Töne der chromatischen Tonleiter bis auf einen:

ausgerechnet das ‚a‘ fehlt.¹¹⁶ Hierzu ließe sich spekulieren, dass dieses ‚Aussparen‘, wenn es denn eines ist, der Exposition des Tonverhältnisses ‚g‘/‚as‘, also der phrygischen Sekunde dient und somit der Konstruktion und Festigung eines phrygisch-gefärbten Kontexts.

Auch in der Wiederholung des zweiten Themas in der Reprise, ansonsten eindeutig als E-Dur erkennbar, wird in der Melodie, die sich nunmehr in den Klarinetten befindet, die lydische Sekunde angesteuert:

Notenbsp. 29: *DSCH10*, I. Satz, Ziffer 57, Reprise des zweiten Themas.



Wie lassen sich diese Zusammenhänge in Bezug auf die Zielsetzung dieser Arbeit bewerten? Klar ist, dass hier von Tonalität im herkömmlichen Sinne keine Rede sein kann. Doch auch eine Deutung als skalentonal erscheint problematisch: Es besteht keinerlei restlose Eindeutigkeit in Bezug auf eine hier zugrundeliegende Skala. Vielmehr scheinen es wiederum eine Vielzahl von Faktoren zu sein, welche die hier vorhandene Harmonik beeinflussen. Dies ist zum Einen das ‚variant-neapolitanische‘ Verhältnis zwischen G-Dur und as-Moll, zum anderen eine Art Zwölfton-Verfahren (nicht im Sinne einer linear determinierten Abfolge zwölfer gleichberechtigter Töne, sondern in der Aufstellung eines chromatischen Totals, bzw. eines Totals mit dezidiertem Aussparung). Doch auch diese beiden Faktoren sind beileibe nicht eindeutig: Die G-Dur/as-Moll Dualität ist nur lokal zu erkennen – auch sie wird harmonisch mit einem großen Fragezeichen versehen. Dem Zwölfton-Verfahren fehlt der zwölfte Ton – eigentlich könnte also von Zwölftönigkeit an dieser Stelle keine Rede sein. Anders gesagt: Das Zwölftonreservoir hat zwar Bestand, tritt jedoch nicht etwa als Skala oder Reihe in Erscheinung. Die Anordnung als zwölftöniges Total ist also nicht erkennbar, sondern manifestiert sich in chromatisch struk-

¹¹⁶ Dieses wird erst in Takt 5 von **Notenbsp. 27** nachgeliefert.

turierter Akkordik, welche aus ‚fast‘ 12 ‚fast‘ gleichberechtigten Tönen besteht. Doch sind diese Faktoren doch letztlich zumindest implizit vorhanden. Dies gilt letztlich auch für phrygische Skalentonalität: Sie wird nie explizit manifestiert. Sie ist lediglich eine Anspielung, eine Andeutung. Gleichwohl ist sie als solche schemenhaft präsent und wirft eine bestimmte Schattierung auf das musikalische Material.

3.3.2.4 Fazit

Skalentonalität scheint in der Musik Šostakovičs einen zentralen Stellenwert einzunehmen, wenngleich auch sie selten als eindeutiges Phänomen auftritt. Ebenso wie Tonalität wird auch sie v. a. lediglich durch bestimmte charakteristische Momente impliziert. Oft ist sie nur eine Andeutung unter vielen. Ebenso wie herkömmliche Tonalität wird sie nicht als eindeutiges tonales Bezugssystem Etabliert bzw. wird eine Etablierung durch andere Momente relativiert oder verhindert. Sie ist so gesehen als in ihrer systemischen Behandlung analog zu herkömmlicher Tonalität zu verstehen. Auch sie scheint im musikalischen Kontext oft als Anachronismus durch und wirkt so je nach Standpunkt entweder als ‚Tonalität mit falschen Noten‘ oder als Anspielung auf Modalität (wobei die Wahrnehmung als erstere im Hinblick auf eine in erster Linie tonale Sozialisierung wahrscheinlicher zu sein scheint).

Sowohl in den mehr vertikal geprägten als auch in den mehr horizontal geprägten Beispielen gibt die Skala in ihrer Funktion als ‚Tonraum‘ das Tonmaterial vor. Funktionalität ist innerhalb dieses Tonmaterials vorhanden (sie manifestiert sich etwa in der ‚Grundtonbezogenheit‘, die allen Beispielen gemein ist), weshalb die Bezeichnung *funktionale Tonalität* zugleich als insuffizient für die Bezeichnung von Tonalität im Sinne des *enggefassten Tonalitätsbegriffes* gelten muss, wie sie offenbar auch jenseits der engen Grenzen von dessen Regelwerk Zustände im Verhältnis von Tönen untereinander treffend benennen mag.

Zur Frage nach Tonalität bei Šostakovič muss erinnert werden, dass Skalentonalität in der hier zu Anfang aufgestellten Definition eine Manifestation von Tonalität ausschließt, um als Begriff operabel zu bleiben. Dies muss in Hinsicht auf die generelle tonale Uneindeutigkeit in der Musik Šostakovičs folgendermaßen relativiert werden: Skalentonalität, auch wenn und gerade wenn Dur-Moll-Skalen nicht unter die-

sem Begriff subsumiert werden, schließt nicht notwendigerweise herkömmliche Tonalität aus (die zugrundeliegende Skala sei eine Ganzton-Halbton-Leiter, die aus diesem Pool zustandekommenden Akkorde gleichwohl Moll- und Dur-Sextakkorde, nur zum Beispiel). Mitunter ist ein Sachverhalt gleichzeitig skalentonal und durmoll-tonal deutbar, oder trägt Charakteristika beider Systeme. Dieser Umstand kann als konsistent zu den übrigen bisherigen Ergebnissen dieser Arbeit gesehen werden, in deren Erkenntnissen eine Mehrdeutigkeit oder zumindest eine Uneindeutigkeit der tonalen Zuordnung sich als typisch erwiesen haben. Doch in Abweichung von diesen ließe sich sagen, dass obwohl Skalentonalität eine Manifestation von herkömmlicher Tonalität zwar mitunter nicht kategorisch ausschließt, sie sie doch erheblich erschwert bzw. in Frage stellt. So sehr sie ein kompositorisches Ordnungsprinzip *sui generis* darstellen kann und etwa Verbindungen tonaler Akkorde jenseits funktionsharmonischer Verbindungen legitimieren bzw. organisieren kann, so sehr wird sie doch als Abweichung von tonalen Normen wahrgenommen und stellt insofern ein weiteres Tonalität in Frage stellendes Moment in der Klangsprache Šostakovičs dar.

4. Schlussbemerkungen

4.1 Šostakovič und Tonalität

Die eben erfolgten Analysen des ersten Satzes der 10. Symphonie und anderer bezeichnender Beispiele lassen die Musik Šostakovičs als eine äußerst vielseitige Ansammlung von Teilmomenten erscheinen, welche zum Einen eine wie auch immer geformte tonale Anlage suggerieren, sie andererseits wiederum relativieren. Sozusagen auf ‚Nano Ebene‘ ist zu vermerken, dass die Terzenschichtung zum Akkord weiterhin Bestand hat. Dies ist in post-Schönbergianischer Zeit natürlich keineswegs selbstverständlich – im Gegenteil: die Verwendung von Akkorden mit einer Terzstruktur bestehend aus großer und kleiner Terz in welcher Schichtung auch immer muss in post-tonaler Zeit, in der die Terz wenn nicht panisch gemieden oder durch andere Intervalle ersetzt (z. B. Quartschichtungen), so doch zumindest gegenüber den übrigen Intervallen keine bevorzugte Stellung mehr innehatte, als ein sehr deutlicher Hinweis auf ein tonales Idiom wahrgenommen werden. Spätestens seit dem Liszt zugeschriebenen Postulat der beliebig möglichen Akkordfortschreitung¹¹⁷ dürften hierbei fehlende funktionale Bezüge innerhalb dieser Akkorde nicht notwendigerweise als nicht-tonales Merkmal gelten.

Noch offensichtlicher ist dieser tonale Bezug, wenn der Dreiklang mit einer charakteristischen Dissonanz angereichert wird, so etwa im Falle des ‚Dominantseptakkordes‘. Er ist aufgrund seiner eindeutigen Festlegung auf die Tonika in gewisser Weise der ultimative tonale Identitätsstifter. Sein Vorhandensein stellt einen expliziten tonalen Kontext her, da er nicht nur einen Akkord, sondern gleich zwei Funktionen ‚darstellt‘: sich selber explizit und seine Tonika implizit. Zwar ist Funktionalität, wie zuletzt festgestellt wurde, keine ausschließlich tonale Angelegenheit, doch kann eine Wahrnehmung des Dominantseptakkordes als genuin tonal-funktionales Phänomen in post-tonaler Musik als relativ allgemein anerkannt vorausgesetzt werden.

¹¹⁷ Berry weist in seinem Aufsatz „The Meaning(s) of ‚Without‘: An Exploration of Liszt’s Bagatelle ohne Tonart“ auf eine Nähe dieses mutmaßlichen Liszt-Ausspruchs zu einem Satz des Musiktheoretikers Carl Friedrich Weitzmann, welcher mit Liszt in engerem Kontakt stand, hin. (Vgl.: David Berry, „The Meaning(s) of ‚Without‘: An Exploration of Liszt’s Bagatelle ohne Tonart“, *19th-Century Music* 27 (2004), S. 253.)

Weiterhin könnte man womöglich von einem tonalen *Gestus* der Musik sprechen, der sich aus der systematischen Verwendung von kontrapunktischen Anspielungen ergibt. Auch hiermit wird ganz eindeutig ein tonaler oder zumindest ‚tonal-historisierender‘ Kontext nahegelegt. Die tonalitätsstiftende Wirkung dieser Klischees darf nicht unterschätzt werden. Es scheint so, dass Tonalitätswirkung sich nicht lediglich durch den harmonischen Sachverhalt konstituiert. An Tonalität hängen noch eine Fülle von Momenten, etwa Stimmführungsregeln, Instrumentationsprinzipien, Gestik etc., welche mit ihr historisch gesehen, kategorisch so eng verknüpft sind, dass selbst lediglich ihre kontingente Darstellung zur Etablierung einer Art ‚Schein-Tonalität‘ hinlänglich ist.

Nur angeschnitten, etwa im Zusammenhang mit ‚kontrapunktischer Regelkonformität‘, konnte der Einfluss metrischer und rhythmischer Faktoren auf die Konstitution von Tonalität werden. Hierbei zeigte sich aber, dass insbesondere auf ‚schweren Zeiten‘ eine Tendenz zur Exposition von entweder gebrochenen Akkordtönen oder Intervallen, die einen bestimmten akkordischen Zusammenhang suggerieren konnten – etwa die Sexte oder die Quinte – anzutreffen ist.

In Summe ergeben die eben besprochenen Phänomene eine ausgesprochene tonale Aura in der Musik – eine Scheintonalität, welche sich nicht aus tatsächlicher tonaler Struktur ergibt, sondern aus Kategorien, die in post-tonaler Zeit als eindeutig tonal verstanden werden müssen. Dabei wird das eigentlich bestimmende Merkmal von Tonalität im herkömmlichen Sinne, die tonal-funktionalen Bezüge, in der Musik praktisch völlig ausgeklammert und höchstens andeutungsweise, etwa in Form des unaufgelösten ‚Dominantseptakkords‘, thematisiert. Was übrig bleibt, ist eine ausgehöhlte Hülle – eine Musik, die ihrem äußeren Wesen nach einen hohen tonalen Wiedererkennungswert und einen bestimmten ‚grammatikalischen‘ Aufbau suggeriert. Dieser jedoch ist in Wirklichkeit schon fast völlig entleibt und existiert praktisch nur noch als Erinnerung oder als Klischee.

Doch auch diese Tonalität-suggestierenden Phänomene lässt Šostakovič nicht ohne weitere relativierende Einschränkung und Brechung. Es scheint so, dass jedwede Festlegung, auch in Hinsicht auf diese potentiell-‚tonalen‘ Phänomene, explizit vermieden werden soll; zu eindeutig tonal-affirmativ schiene ein unmittelbarer Umgang mit ihnen.

So kommt es, dass Grundstellungsakkorde explizit vermieden werden bzw. die von ihnen ausgehende Eindeutigkeit harmonisch durch ‚falsche Töne‘ in Frage gestellt wird. Die tonale Bigravitation, welche sich etwa bei den Umkehrungsakkorden ergibt, relativiert das tonal sinnstiftende Potenzial des Individualakkordes noch weiter: Er wird zum lediglich uneindeutigen Spannungszustand und zum Sinnbild einer ausgehöhlten Tonalität, sozusagen im Moment ihres endgültigen Zerfalls. Dominantseptakkorde werden in aller Regel nicht aufgelöst. Sie verlieren also ihren tonalen Sinn und Zweck und verkommen somit zum nicht-tonalen Phänomen. Ihr konsequentes Nicht-Auflösen kommt einer endgültigen Kastration von Tonalität gleich, welche, beraubt ihres tonalen Sinnstiftungspotenzials, nunmehr letztlich als der akkordmäßig fortschreitenden Fortpflanzung ihres Prinzips unfähig gelten muss. Auch sonst, insbesondere ohne die Möglichkeit zur kadentiellen Festigung, kann es zu keiner Manifestation tonal-funktionaler Bezüge kommen. Lokal ließen sich mitunter solche Bezüge ‚herbeideuteln‘, wobei sich hierbei jedoch zwangsläufig die Sinnfrage stellen muss.

Neben der harmonisch-tonalen Uneindeutigkeit steht die sehr starke lineare Anlage, welche den ersten Satz fast schon programmatisch bestimmt. Sie steht v. a. im Gegensatz zur harmonisch-akkordischen Ebene, ja, es scheint, dass es eben hauptsächlich die Linearität ist, welche die tonale Einfärbung desintegrieren lässt. Sie gehorcht, so mag es scheinen, nicht mehr der Souveränitätsstellung der harmonischen Tonalität, sondern hat sich so weit emanzipiert, dass sie es ist, die die Akkordik und Harmonik bedingt. Sie wird somit letztlich zum Tonalitäts-bestimmenden oder -verhindernden Moment. Hier wird bereits klar, dass es sich bei der hier untersuchten Musik nicht um harmonisch-tonale Musik im Sinne Dahlhaus' handeln kann.

Tatsächlich erscheint die Musik in jederlei Hinsicht als ambivalent. Vielleicht am Besten kann sie als eine Interaktion verschiedener Faktoren untereinander verstanden werden, wobei eine eindeutige Exposition jeder dieser Facetten explizit vermieden wird bzw. sie sich untereinander gegenseitig relativieren. So entsteht ein Klangzusammenhang, der äußerst vielschichtig und hochgradig referentiell anmutet, doch bleiben diese Referenzen letztlich nicht wirklich greifbar.

Wie ist also Šostakovičs Musik im tonalen Sinne einzuordnen? Auf systematischer Ebene ruft diese Frage eine Reihe weiterer grundsätzlicher Überlegungen zum Tonalitätsbegriff an sich hervor, auf welche im nächsten Kapitel einzugehen sein wird. Doch lässt sich womöglich auch unter Ausklammerung dieser Problematik für Šostakovičs Klangsprache eine vorläufige Antwort versuchen.

Tonale Bezüge sind eine Facette der Harmonik neben anderen. Sie sind lediglich als referentielle Kategorie anzutreffen. Keineswegs, wie dies in wirklich tonaler Musik der Fall wäre, kommt ihnen eine konstitutive Position in der Etablierung einer Tonalität im Sinne des enggefassten Tonalitätsbegriffs zu. Vielmehr stellen sie eine kontingente Kategorie dar, welche völlig losgelöst von anderen tonalen Prämissen sozusagen zusammenhangslos zitiert wird. Tonalität ist hier also nicht zugrunde liegendes System der Musik, welche sich ihrerseits aus diesem System ergibt – sie ist vielmehr etwas anderes: ein Abstraktum, dem letztlich nur Referenzfunktion zukommt. Die Eigenschaft als ‚abstrakte Kategorie‘ ergibt sich letztlich auch aus dem paradoxen Umstand, dass wirkliche Tonalität nach Schönberg ‚atonal-vorbelastet‘ ist. Sie ist, wie es Gojowy über die Musik Šostakovičs schreibt, „durch die Erfahrung und den Filter der Atonalität gegangen“.¹¹⁸ Als ein einmal Überwundenes kann sie im Kontext nachherig entstandener Musik nur als Referenz geschrieben und wahrgenommen werden.

So gesehen ist die Musik Šostakovičs nicht tonal im herkömmlichen Sinne – ja, tatsächlich gäbe es in dieser Logik nach Schönberg überhaupt keine tonale Musik im herkömmlichen Sinne: höchstens Musik, die unter Verkennung der Unhintergebarkeit harmonischen Fortschritts und somit auch harmonischer Auflösung sich unmittelbar ihrer Strukturen bedient und sich dann dem Tatverdacht des Anachronismus aussetzt, und Musik, die dies nicht tut und von vornherein und demonstrativ jeder Verwechslungsgefahr mit tonalen Idiomen zu entrinnen sucht, und Musik, die in einer Zwischenposition doch nicht beide Entgegensetzungen zu einem Einklang bringt, sondern vielmehr in einer dritten Qualität des reflexiv Gebrochenen, distanziert Zeigenden in der Schweben hält. Und auch die erstgenannte, ‚anachronistische Tonalität‘ wäre letztlich eine Tonalität anderer als dem der herkömmlichen Provenienz: Sie müsste in diesem Fall als Rückgriff gewertet werden, sie wäre nicht mehr Produkt allgemein anerkannter Kompositionsnormen, wie sie dies etwa

¹¹⁸ Detlef Gojowy, Art. „Šostakovič, Dmitrij Dmitrievič“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 15, Kassel u.a. 2006, Sp. 1114.

im 18./19. Jhdt. gewesen wäre, sondern unweigerlich ein bewusster, topischer Rückgriff, eine Imitation, ein Zitat – nur nicht eines, das sich in seiner Zitathaftigkeit selbst ausstellte und thematisierte (und darin gründete dann meist der Vorwurf des Anachronismus oder der mangelnden Reflexion).¹¹⁹

Allgemein lassen sich also rein ästhetisch mindestens zwei Arten von Tonalität unterscheiden, welche jedoch auf struktureller Ebene theoretisch identisch sein können: eine historisch-genuine Tonalität und eine historisch-imitatorische. Der imitatorische Grad der letzteren kann natürlich variieren. Sie reicht von einer teils praktisch dezidiert identischen Struktur, wie sie etwa in Teilen von Stravinskij's *Pulcinella Suite* anzutreffen ist, bis hin zu einer nur sehr bedingten und schemenhaft-ambivalenten Struktur, wie man sie in der zuletzt untersuchten Musik vorfinden konnte. So gesehen, könnte man Šostakovič's Musik als in gewisser Weise neoklassizistisch-tonal beschreiben.

Doch wird eine solche Kategorisierung der Musik Šostakovič's tatsächlich gerecht? Man könnte sicherlich bei diesem Rekurs auf einen tonalen Gestus, gleichwohl dieser nur schemenhaft verläuft, von einer neoklassizistischen Vorgehensweise sprechen. Doch ist es nicht gerade die Uneindeutigkeit, welche den eigentlichen Gestus der Musik ausmacht? Und weiter: Ein wirklicher Rekurs suggeriert eine Auseinandersetzung mit Vergangenheit auf einer musikphilosophischen Ebene. Könnte es nicht sein, dass die Verwendung eines letztlich tonal-ausgehöhlten Habitus weniger einem musikphilosophischen Rekurs dient, sondern vielmehr nicht zuletzt auch dem Zweck dient, eine post-tonale Musik zu produzieren, welche letztlich aufgrund ihres hohen Wiedererkennungswertes in einer besonderen Weise zugänglich und verständlich ist? Auch hierfür spricht vieles: In der schwierigen Situation der Komponisten der Stalin-Ära wäre ein allzu progressiver Umgang mit Tonalität bzw. eine nicht äußerst bedacht erfolgende Maskierung von Nicht-Tonalität nicht möglich gewesen. Im Gegensatz zu einer dezidiert elitär auftretenden Avantgarde v. a. in Westeuropa und den USA hatten sowjetische Komponisten eine explizit anti-bourgeoise Funktion und Auftrag: die Musikproduktion hatte v. a. ‚den Massen‘ zu dienen und entsprechend für sie nachvollziehbar zu sein.¹²⁰

¹¹⁹ Auch nach Schönberg ist Tonalität somit „nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck.“, eine Art ‚Stilmittel‘ und weniger naturgegebenes System. (Arnold Schönberg, *Gesinnung oder Erkenntnis?*, A-Was, T21.13, <http://www.schoenberg.at/schriften/T21/T21_13/T21_13_2.jpg> 21.12.2011.)

¹²⁰ Vgl. etwa Daniel Shitomirski, *Blindheit als Schutz vor der Wahrheit. Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion*. (= Opyt, Bd. 1), Berlin 1996, S. 91–118.

Hier soll nun keineswegs, wie es in der einschlägigen Šostakovič-Literatur vermutlich geschehen würde, der Umgang Šostakovičs mit Tonalität als Zugeständnis oder Anbiederung an das Regime bzw. die ‚Aushölung der Tonalität‘ als politischer Protest und Widerstand biographisch-historistisch eingeordnet werden! Jedoch ließe sich das tatsächlich zugrundeliegende harmonische Konzept Šostakovičs vielleicht tatsächlich am Besten als ‚tonal-verpackte Nichttonalität‘ beschreiben, welche eben aufgrund dieser Beschaffenheit in besonderem Maße zugänglich und eingängig ist. Hierin liegt kein versteckter Qualitätsmaßstab begründet: Eine Wertung, wie sie etwa Gieseler zu den *24 Preljudii i Fugi* formuliert und wie sie leider exemplarisch für einen Großteil der westlich-elitären ‚wissenschaftlichen‘ Bewertung Šostakovičs ist,¹²¹ geht an der eigentlichen Sache vorbei und kann somit nur als letztlich ignorant gesehen werden.

Abschließend ließe sich sagen: Die tonalen Momente in der Musik Šostakovičs können wie gezeigt wurde sowieso nicht als Signifikanten einer ‚historisch-genuinen‘ Tonalität aufgefasst werden. Und genausowenig erfüllen sie wirklich auf struktureller Ebene die Kriterien, welche an eine solche Tonalität gestellt werden. Insofern wird es schwierig, von Tonalität im herkömmlichen Sinne zu sprechen (wobei nach wie vor unklar ist, welche Phänomene diese Tonalität denn nun wirklich bezeichnet). Letztlich handelt es sich um eine ganz individuelle ‚Klangsprache‘, welche systematisch höchstens unter dem Begriff ‚Šostakovič-Tonalität‘ o. dgl. katalogisierbar sein könnte – aber welchen Gebrauchswert hätte eine solche scheinbar griffige Kategorie ohne die Offenlegung der unverkürzten heterogenen Fülle der Aspekte, Bezüge und Ambivalenzen, die unter ihr subsumiert sein müssten? Eine entscheidende Erkenntnis dieser Arbeit ist die schwebende Mehrdeutigkeit tonalitätskonstituierender und tonalitäts-subvertierender Elemente – auf unterschiedlichen Ebenen – in der Klangsprache Šostakovičs. Einzig der extreme und unmittelbare Wiedererkennungswert Šostakovič’scher Klangwelt, nicht deren vermeintlich systemisch-homogene Materialisation im Werk, ließe sich zugunsten des Begriffs ins Feld führen.

¹²¹ Vgl. Zitat Anmerkung 9.

4.2 Was ist Tonalität?

Zuletzt wurde die Musik Šostakovičs als nicht im herkömmlichen Sinne tonal identifiziert. Doch was heißt dies auf der systematischen Ebene? Insbesondere die Tatsache, dass Šostakovičs Musik trotz ihrer im herkömmlichen Sinne nicht-tonalen Struktur durchaus als tonal wahrgenommen werden kann, legt die Frage nahe, wie dies mit der Funktionstheorie in Einklang zu bringen ist. Die Titelfrage dieses Kapitels, was Tonalität sei, ist natürlich aller Voraussicht nach nicht zu beantworten. Es soll aber versucht werden, in einer möglichen Einordnung der über Sostakovic gewonnenen Erkenntnisse auch eine Kompatibilitätsprüfung im Bezug auf ein mögliches Konzept von Tonalität vorzunehmen, und in diesem Rahmen darf die Frage gestellt werden: Was – angesichts Sostakovic – ist Tonalität, was bedeutet Sostakovics ebenso intrikate wie originelle ‚Tonalität‘ für ‚Tonalität‘ im Allgemeinen?

Zu Beginn dieser Arbeit (Kapitel 2.1.4) wurde die These aufgestellt, dass die Funktionstheorie sich die Deutungshoheit in Bezug auf Tonalität auf drei Ebenen zuspricht:

1. auf der Wahrnehmungsebene (Das, was als Tonalität wahrgenommen wird, ist Tonalität)
2. auf der systemtheoretischen Ebene (Tonalität kann durch Funktionszeichen abgebildet werden. Funktionstheoretische Anwendbarkeit ist eine Prämisse für die Existenz von Tonalität)
3. auf einer qualitativen Ebene (Tonalität ist die qualitative Messlatte aller Musik. Sie ist die Blüte einer langen Entwicklung, die auf sie ausgerichtet ist)

Während, wie schon gesagt, die dritte Ebene als nicht haltbar und gegenüber einem nicht normativen Musikgeschichtsverständnis unzeitgemäß abgetan werden muss, so lohnt sich doch nochmals ein Blick auf die übrigen zwei Thesen in Hinsicht auf die bislang durchgeführten Untersuchungen und ihre Ergebnisse.

Es ergibt sich eine Diskrepanz zwischen These 1 und 2: Die untersuchte Musik Šostakovičs konnte als nicht funktional oder als nicht eindeutig funktional diag-

nostiziert werden. Sie erfüllte sozusagen sogar die ‚Mindestanforderungen‘ der Funktionstheorie nicht oder nur rudimentär (z. B. Auflösung von ‚Dominant-septakkorden‘). Stellenweise konnte Funktionalität ‚hineingelesen‘ werden, jedoch zeigte sich, dass dieses Vorgehen nur bedingt sinnvoll war, wenig zum Verständnis der Musik als funktional beitrug, sondern letztlich sinnvoller zur Beleuchtung all dessen taugte, was an ihr in funktionalen Erklärungsversuchen nicht aufging. Gleichzeitig aber waren tonale Tendenzen oder Einfärbungen eindeutig wahrnehmbar. Hieraus ergibt sich das Paradox, dass die untersuchte Musik im Sinne der Funktionstheorie einerseits auf der ‚systemtheoretischen Ebene‘ nicht tonal sein kann, andererseits auf der ‚Wahrnehmungsebene‘ – salopp gesagt – durchaus als tonal-‚mit-falschen-Noten‘ gelten könnte. Dieses Paradox ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass die Funktionalität der ‚systemtheoretischen Ebene‘ ja den Anspruch hat ‚synonym‘ zur tonalen Kategorisierung der ‚Wahrnehmungsebene‘ zu sein. In dieser Eigenschaft gibt sie vor, intersemiotische Übersetzung von Wahrnehmung zu sein – gewissermaßen bloß eine Verschriftlichung dieser. Diese Synonymität wird also hier zum Widerspruch in sich und es ließe sich nicht ganz ohne Berechtigung Fragen, welche Gültigkeit ein System haben kann, das sich in seinen eigenen Legitimationskonstruktionen selbst demontiert.

Diese Diskrepanz ließe sich nicht auflösen durch das fragwürdige ‚Hineinanalysieren‘ von Funktionalität, denn die Erkenntnis von deren Defizienz überwäge erst recht. Auflösen ließe sie sich womöglich durch eine Hierarchisierung der Ebenen. Dies muss denn auch – sofern man systemimmanent argumentiert – zugunsten der ‚Wahrnehmungsebene‘, des Hörens geschehen, denn sie ist es, die das normative Fundament, die Prämisse schlechthin der Funktionstheorie darstellt.

Kinzler zum ‚Korrektiv‘ des Hörens in Bezug auf Atonalität:

Neben den Unterschieden in der prinzipiellen Gewichtung der musiktheoretischen Konstituenten spielt für die Bestimmung von Atonalität auch die Art, in der eine mus. Struktur gegeben ist bzw. betrachtet wird, eine wichtige Rolle. Insbesondere als Korrektiv bei nicht entscheidbaren oder komplexen musikalischen Sachverhalten wird auf die Bedeutung des Hörens im Unterschied zur visuellen Analyse des Notenbildes abgehoben. [...] Zumeist wird darauf hingewiesen, daß das Hören noch Tonalität empfinde [...], wo die Analyse der Noten sie bereits versage; jedoch ist auch der

umgekehrte Fall zu beobachten, daß analytisch noch Tonalität behauptet wird, wo diese vom Gehör nicht mehr erfahren werde.¹²²

Der ‚Wahrnehmungsebene‘ scheint also in ihrer Eigenschaft als „Korrektiv“ bei der Bestimmung von Tonalität oder Nichttonalität eine eindeutige Vormachtstellung gegenüber allen anderen Ebenen zuzukommen. Letztlich jedoch illustriert diese Hilfskonstruktion ein kolossales Scheitern der Funktionstheorie in ihrem Anspruch, Tonalität darstellen und messen zu können, da insofern das Vorhandensein einer funktionalen Struktur kein notwendiges Kriterium für die Existenz von Tonalität mehr ist. Dieser Umstand kommt schon in Hinsicht auf den *Tristanakkord* zum Vorschein:

Setzt man [...] ‚Tonalität‘ [...] definitiv mit ‚Funktionalität‘ gleich [...], so müßte man sagen, daß ‚tonale‘ Harmonik (als geschichtlicher Komplex) nur zum Teil ‚tonal‘ (im Sinne der Theorie) sei [...] (Und solange überhaupt noch Funktionalität wirksam ist, braucht man [...] andere, nicht-funktionale Mittel der Harmonik nicht als ‚atonal‘ zu etikettieren.¹²³

Ist Tonalität also eine rein subjektive Kategorie, deren Vorhandensein sich höchstens lokal über die Funktionstheorie bestimmen lässt und sonst ganz im Auge des Betrachters liegt? Folgt man dieser Argumentation, so könnte man wiederum im Sinne Riemanns geneigt sein, Tonalität als global-musikgeschichtliches Phänomen zu begreifen. In jedem Fall verliert der Tonalitätsbegriff hierbei an Schärfe und Eindeutigkeit, da vor allen Dingen unklar wird, was es denn auf struktureller Ebene nun sein kann, das Tonalität konstituiert. Ebenfalls birgt die Reduktion zur subjektiven Kategorie die Gefahr der Beliebigkeit: Was des einen Tonalität sein mag, kann des anderen Nichttonalität sein.

Wie sinnvoll ist ein solcher unfundierter Tonalitätsbegriff? In Hinsicht auf die Musik Šostakovičs ergibt sich folgender Sachverhalt: Es konnte gezeigt werden, dass zwar einerseits ganz bewusst tonale Implikationen eingesetzt wurden, andererseits diese aber stark relativiert wurden. Mit anderen Worten: Tonalität wurde trotz ihrer

¹²² Hartmuth Kinzler, Art. „Atonalität“, in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. (= *HmT*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Sonderband 1), Stuttgart u.a. 1995, S. 57.

¹²³ Carl Dahlhaus, „Tristan – Harmonik und Tonalität“, in: *Melos/NZ* 4 (1978), S. 215–219.

Implikation auch explizit vermieden bzw. diese Implikationen erwiesen sich als hochgradig ambivalente Phänomene. Wenn eine eindeutige Manifestation von Tonalität also explizit vermieden wurde, inwieweit ist dann der Schluss sinnvoll, dass es sich aber ‚vom Hören her‘ um tonale Musik handeln kann? Verkennt nicht ein solcher Schluss eben das, was sich in der untersuchten Musik als roter Faden durch die Analysen zog, nämlich die tonale Uneindeutigkeit, der Schwebezustand im Spannungsverhältnis zwischen verschiedenen tonalen Gravitationszentren bzw. die ledigliche Andeutung dieser?

Außerdem konnte gezeigt werden, dass diese tonalen Andeutungen bloß eine einzige Facette der Musik waren. Neben ihnen existieren noch weitere, etwa die an vielen Stellen v. a. lineare Ausprägung der Musik, die, wie es scheint, dort einen viel größeren Einfluss auf die Harmonik ausübt als vertikales tonales Denken. Auch hier geht eine Klassifikation der Musik als tonal also letztlich an der eigentlichen Sache vorbei bzw. beschreibt nur ungenügend die tatsächliche Ausrichtung der Musik: Sie suggeriert eine Systematik, welcher die Musik unterliegt, welche wiederum in vertikalen Kategorien operiert. Diese Systematik wird durch die Bezeichnung *tonal* letztlich implizit als fundierendes Moment herausgestellt. Tatsächlich wird eine solche Einordnung der untersuchten Musik nicht gerecht, da Tonalität in ihr lediglich als eine Facette, eine Eintrübung vorkommt, welcher teilweise, etwa gegenüber der Linearität, nur Andeutungscharakter zukommt. Ein Moment, welches gleichsam nur ‚in Anführungszeichen‘ vorkommt, kann aber schwerlich als ‚fundierendes System‘ gelten. Zwar könnte man mit einigem Fug und Recht behaupten, dass dieses ‚fundierende System‘ genau in dieser Relativierung tonaler Implikationen besteht, jedoch wäre eine Verwendung des Begriffs *Tonalität* zur Charakterisierung dieses Systems ein Widerspruch in sich.

Ein Ergebnis dieser Arbeit, auf welches nun noch einzugehen sein wird, war es, dass ‚tonale Wirkung‘ – was auch immer dies sein mag – auch von ganz anderen Dingen ausgehen kann als nur von funktionalen Zusammenhängen. Es scheint so, dass diese Phänomene (eine Auflistung erfolgte im vorhergehenden Kapitel) hörpsychologisch dermaßen an ‚genuin-tonale Musik‘ geschichtlich festgelegt sind, dass allein deren Vorkommen als genügendes Indiz für Tonalität wahrgenommen werden kann – eine Erkenntnis, deren Tragweite sorgfältig bedacht sein will. Abgesehen von der Frage also, ob diese Phänomene tatsächlich genügend für den Bestand eines tonalen Kontexts sind, ließe sich folgender Schluss in Bezug auf eine Beantwortung der Frage

„was ist Tonalität?“ ziehen: Tonalität wäre etwas, das sich nicht nur aus funktionalen Beziehungen ergibt, sie stünde vielmehr gleichsam synonym zu einem Musikidiom, das die Musikgeschichte ab der Entstehung der Tonalität bis zu ihrer Auflösung umfasst. Dieses Idiom beinhaltet eine Reihe von je unterschiedlichen Erscheinungen, die nicht unbedingt eine dezidiert harmonische Funktion erfüllen müssen, im harmonischen Sinne also nicht Tonalität konstituieren, jedoch als eindeutig zuzuordnende Referenz als Funktion dieses Idioms agieren. Historisch ‚genuine‘ Tonalität ergäbe sich somit, neben der Funktionalität, aus ganz unterschiedlichen Bedingungen, wozu etwa Instrumentation, Form, Stimmführung, soziale Funktion, Zeit, Klangfarbe, Rhythmus, Metrik, um nur einige zu nennen, dazugehörten. Tonalität wäre also mehr, als nur harmonische Funktionalität, sie wäre an weitere Parameter gebunden, welche aber durchaus auch variabel wären.¹²⁴ Aus der Verwendung einiger dieser Parameter und Auslassung anderer lässt sich also – unabhängig von vorhandener oder nichtvorhandener harmonischer Funktionalität – eine Art *Pseudo-Tonalität* schaffen, welche zwar eindeutige Bezüge zu ‚genuiner Tonalität‘ herstellt, jedoch trotzdem nicht als solche wahrgenommen werden muss. Dieser ‚pseudo-tonale‘ Umgang mit Tonalität scheint auch bei Šostakovič vorzuherrschen und ist unter keinen Umständen mit einer bloß subjektiv ‚wahrgenommenen‘ Tonalität, wie sie zuvor problematisiert wurde, zu verwechseln.

Letztlich jedoch, wenn Tonalität ein Phänomen ist, das sich in erster Linie durch seine Wahrnehmung manifestiert und diese Wahrnehmung zu guter Letzt nicht ultimativ vom Bestand eindeutiger funktionaler Beziehungen abhängig ist, so sind auch nicht funktionale Momente als tonalitätsstiftend denkbar: etwa angedeutete funktionale Semantik, wie sie z. B. beim *Tristanakkord* vorzufinden ist, könnte demnach hinreichend sein oder lediglich ‚Klischees‘, wie sie etwa bei den *Hornquinten* vorgefunden werden konnten.

Tonalität wäre demgemäß beileibe kein Synonym zu Riemann’scher Funktionstheorie. Sie wäre somit viel eher als System verschiedener Einwirkungen zu sehen, als festgelegtes und als solches wahrnehmbares ‚Idiom‘, als Kategorie, welche nicht auf funktionale Harmonik als fundierendes Moment beschränkt ist, wenngleich diese Funktionalität als das mit Abstand wichtigste Kriterium für Tonalität erhalten bleiben muss. Tatsächlich ließen sich damit die durchaus tonale Wirkung tonal schwer

¹²⁴ Für die Musik des Barock gelten entsprechend andere Parameter als für die Musik der Spätromantik, für welche wiederum andere gelten, als für heutige Populärmusik.

oder nicht erklärbarer Phänomene in ‚genuiner‘ tonaler Musik, d. h. historisch als tonal akkreditierter Musik, fassbar machen. Somit könnte etwa die Quintfallsequenz, welche das funktionstheoretische System durchbricht (dies gesteht selbst Riemann ein),¹²⁵ richtigerweise als genuin tonales Phänomen erklärt werden.

Ein solchermaßen erweiterter Tonalitätsbegriff balancierte zwischen den beiden Polen, die vielen Tonalitäts-Konstrukten zum Verhängnis werden: mangelnder Integrativität und mangelnder Prägnanz. Dieser Begriff der Tonalität ist in der Lage, Phänomene abseits des systemischen Gültigkeitsbereichs funktional-harmonischer Bezüge zu greifen und klar zu benennen. Er vermag dies, ohne das funktional-harmonische System aufzuweichen, denn seine Grundsätze bleiben in ihrem Wesen unverändert, wenn sie u. U. kontrastiv dazu dienen, die abweichende Beschaffenheit der tonalitäts-analogen Phänomene zu erklären. Sowohl die Phänomene innerhalb eines intakten funktionsharmonischen Systems als auch diejenigen, die im Sinne von Homologien, Topoi und Rekursen divergent an es andocken, können mit klaren, intersubjektiv benennbaren Kategorien beschrieben werden, wobei im einem Fall Konformität, im anderen Fall bestimmte Abweichung konstatiert wird, über die zugleich ex negativo ausgesagt werden kann. In beiden Fällen unterliegen Beschreibung und Bewertung weder einem hemmungslosen ‚Meinen‘ noch einem bis zur Bedeutungslosigkeit überdehnten Tonalitätsbegriff. Vielmehr werden Phänomene darstellbar, für die weder der enge und damit belastbare Tonalitätsbegriff allein, noch ein gewiteterter und damit zahnloser Tonalitätsbegriff, noch ein bloßer kontingenter Gegenbegriff des Atonalen hätten erkennen können. So kann die Frage, „Was ist Tonalität“ zu guter Letzt in folgende Richtung gelenkt werden: Vieles deutet darauf hin, dass sie mehr ist als Funktionsharmonik, vieles spricht dafür, dass sie weniger ist als alles bloß Mögliche. Es lässt sich der Schluss zu, dass zumindest für Musik von der Art Šostakovičs Tonalität in einem solchermaßen ebenso flexiblen wie verbindlichen Sinne doch noch ein leistungsfähiges Analysewerkzeug ist.

¹²⁵ Carl, Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel u.a. 1967, S. 50.

5. Quellen und Literaturverzeichnis

5.1 Quellen

5.1.1 Musikalien

van Beethoven, Ludwig: *Symphonie Nr. 7* op. 92 (A-Dur), Leipzig: Edition Peters o.J.

van Beethoven, Ludwig: *Klaviersonate Nr. 26* op. 81a (Es-Dur), Wien: Wiener Urtext Edition o.J.

Ives, Charles: *Variations on America*, arr. für Klavier von Lowell Liebermann, o.O.: Theodore Presser 2006.

Liszt, Franz: Les Preludes (C-Dur), in: *Franz Liszt. Symphonische Dichtungen. für Piano-forte zu zwei Händen.*, (Arr. Karl Klauser/Franz Liszt), Leipzig: Breitkopf und Härtel 1866, S. 3—23.

Mahler, Gustav: *Symphonie Nr. 3* (d-Moll), in: *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3, Wien 1974.

Mozart, Wolfgang Amadeus: Ein Musikalischer Spaß KV. 522, in: *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke*, Serie X: *Märsche und kleinere Stücke für Orchester*, hrsg. von Gustav Nottebohm, Leipzig 1881, S. 58—74.

Šostakovič, Dmitrij: *Desjataja Simfonija. Pereloženie Avtora dlja Fortepiano v 4 ruk*, op. 93 (e-Moll), Moskau 1955.¹²⁶

Šostakovič, Dmitrij: Preljudija XII (gis-Moll), in: *24 Preljudii i Fugi* op. 87, Moskau: DSCH 2006, S. 72—74.

Schostakowitsch, Dmitri: *Symphonie Nr. 10* op. 93 (e-Moll), Hamburg: Sikorski 1957.

¹²⁶ Das Šostakovič Werkverzeichnis führt sowohl die Orchesterversion, als auch die Klavierreduktion für vier Hände unter der Opuszahl 93. (vgl.: Mark Heyer (Hrsg.), *Dmitri Shostakovich*, (Werkverzeichnis), Hamburg 2011, S. 232).

5.1.2 Texte

Kurth, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berlin 1920.

Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin u.a. 31922.

Messiaen, Olivier: *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornitologie*, Bd. 7, Paris 2002.

Riemann, Hugo: Art. „Funktionsbezeichnung“, in: *Hugo Riemanns Musik Lexikon*, Leipzig 71909, S. 441.

Riemann, Hugo: *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig 51912.

Riemann, Hugo: *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*, Berlin 21921.

Schenker, Heinrich: *Harmonielehre*, (= Neue musikalische Theorien und Phantasien Bd. 1), Stuttgart und Berlin 1906.

Schenker, Heinrich: *Kontrapunkt*, 2 Bde., (= Neue musikalische Theorien und Phantasien Bd. 2), Stuttgart und Berlin 1910/Wien 1922.

Schenker, Heinrich: *Der freie Satz*, (= Neue musikalische Theorien und Phantasien Bd. 3), Wien 1935.

Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien u.a. 31922.

Schönberg, Arnold: *Gesinnung oder Erkenntnis?*, A-Was, T21.13,
<http://www.schoenberg.at/schriften/T21/T21_13/T21_13_2.jpg> 21.12.2011.

5.2 Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Art. „Linearer Kontrapunkt“, in: „Neunzehn Beiträge über neue Musik, in: *Musikalische Schriften V*, (= Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften Bd. 18), Frankfurt a. M. 1984, S. 58—59.

Adorno, Theodor W.: „Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik“, in: *Musikalische Schriften I–III*, (= Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann u. a.), Frankfurt a. M. 1990, S. 145—169.

Amon, Reinhard: Art. „Sextakkord“, in: *Lexikon der Harmonielehre*, Wien u.a. 2005, S. 243.

Beiche, Michael: Art. „Tonalität“, in: in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, (= *HmT*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Sonderband 1), Stuttgart u.a. 1995, S. 412—433.

Beiche, Michael: Art. „Polytonalität“, in: in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, (= *HmT*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Sonderband 1), Stuttgart u.a. 1995, S. 341—352.

Berry, David: „The Meaning(s) of ‚Without‘: An Exploration of Liszt’s Bagatelle ohne Tonart“, *19th-Century Music* 27 (2004), S. 230—262.

Bessler, Heinrich: „Tonalharmonik und Vollklang. Eine Antwort an Rudolf von Ficker“, in: *Acta Musikologica* 24 (1952), S. 131—146.

Budday, Wolfgang: *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Werkanalyse*, (= Musiktheorie historisch 1), Stuttgart 2002.

Carpenter, Ellon: „Russian Theorists on Modality in Shostakovich’s Music“, in: *Shostakovich Studies*, hrsg. von David Fanning, Cambridge u. a. 1995, S. 76—112.

- Carterette, Edward und Kendall, Roger: „Comparative Music Perception and Cognition“, in: *The Psychology of Music*, Hrsg. von Diana Deutsch, San Diego u.a. 1999, S. 725—791.
- Dahlhaus, Carl: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel u.a. 1967.
- Dahlhaus, Carl: „Tristan‘ - Harmonik und Tonalität“, in: *Melos/NZ* 4 (1978), S. 215—219.
- Dahlhaus, Carl: Art. „Tonalität“, in *MGG*2, Sachteil Bd. 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 623—628.
- Dahlhaus, Carl und Sachs, Kurt Jürgen: Art. „Counterpoint“, in: *NNGrove* Bd. 6, London u.a. 2001, S. 551—571.
- Dahlhaus, Carl: „Tonalität – Struktur oder Prozess“, in: *Allgemeine Theorie der Musik II*, (= Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden Bd. 2, hrsg. von Hermann Danuser u. a.), Laaber u. a. 2001, S. 393—401.
- Eybl, Martin: Art. „Tonalität“, in: *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft Bd. 6, Hrsg. von Helga de la Motte Haber u.a.), Laaber 2010, S. 485—488.
- Fanning, David: *The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth*, (= RMA Monographs 4), London u.a. 1989.
- Feuchtner, Bernd: *Dimitri Schostakowitsch. „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“. Künstlerische Identität und staatliche Repression*, Kassel u.a. 2002.
- Gerlach, Reinhard: „Die Orchesterkomposition als musikalisches Drama. Die Teil-Tonalitäten der ‚Gestalten‘ und der bitonale Kontrapunkt in Ein Heldenleben von Richard Strauss“, in: *Musiktheorie* 6 (1991), S. 55—78.

- Gieseler, Walter: *Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge*, Celle u.a. 1975.
- Gojowy, Detlef: Art. „Šostakovič, Dmitrij Dmitrievič“, in: *MGG*², Personenteil Bd. 15, Kassel u.a. 2006, Sp. 1090—1116.
- Grabner, Herrmann: *Allgemeine Musiklehre*, Kassel u.a. ²³2004.
- Haselböck, Lukas: *Zwölftonmusik und Tonalität*, (Habil.), Laaber 2005.
- Heyer, Mark (Hrsg.), *Dmitri Shostakovich*, (Werkverzeichnis), Hamburg ²²2011.
- Henderson, Lyn: „Shostakovich and the Passacaglia: Old Grounds or New?“, in: *The Musical Times* 1870 (2000), S. 53—60.
- Hoffmann, Wolfgang: „Terz-Sext-Klangreihen bei Wolfgang Amadeus Mozart. Zur Behandlung eines mittelalterlichen Klangverfahrens im Tonsatz Mozarts“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 53 (1996), S. 105—123.
- Art. „Horn‘ fifths“, in: *NNGrove* Bd. 11, London u. a. 2001, S. 734.
- Kinzler, Hartmuth, Art. „Atonalität“, in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, (= *HmT*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Sonderband 1), Stuttgart u.a. 1995, S. 44—76.
- Klaue, Inna: „Zur Bedeutung der Narrativität für die Schostakowitsch-Rezeption“, in: *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, hrsg. von Melanie Unseld u.a., (= *Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 2), Zürich u.a. 2008, S. 101—116.
- Laux, Karl: *Die Musik in Russland und der Sowjetunion*, Berlin 1958.
- de la Motte, Dieter: *Harmonielehre*, Kassel u.a. ¹³2004.

de la Motte-Haber, Helga: Art. „Musiktheorien – Systeme mit begrenzter Reichweite“, in: *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2, Hrsg. von Helga de la Motte-Haber u.a., Laaber 2005, S. 13—28.

de la Motte-Haber, Helga: Art. „Musikalische Logik: Über das System von Hugo Riemann“, in: *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2, Hrsg. von Helga de la Motte-Haber u.a., Laaber 2005, S. 203—223.

de la Motte-Haber, Helga: Art.: „Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth“, in: *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2, Hrsg. von Helga de la Motte-Haber u.a., Laaber 2005, S. 283—310.

de la Motte-Haber, Helga: Art.: „Modelle der musikalischen Wahrnehmung: Psychophysik - Gestalt - Invarianten - Mustererkennen - neuronale Netze - Sprachmetapher“, in: *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 3, Hrsg. von Helga de la Motte-Haber u.a., Laaber 2005, S. 55—73.

Redepenning, Dorothea: „Zur Verarbeitung von Zeitgeschichte in der Instrumentalmusik der Sowjetunion am Beispiel von Schostakowitschs mittleren Sinfonien“, in: *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, hrsg. von Melanie Unseld u.a., (= Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 2), Zürich u.a. 2008, S. 45—62.

Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2003.

Shitomirski, Daniel: *Blindheit als Schutz vor der Wahrheit. Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion*, (= Opyt, Bd. 1), Berlin 1996, S.

Wittall, Arnold: Art. „Bitonality“, in *NGrove* Bd. 3, London u.a. 2001, S. 637.

Ich erkläre, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Hilfsmittel und Literatur angefertigt habe.

Weimar, den 22.12.2011

.....