

Article

Harmonischer Rhythmus

Just , Martin

in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29

14 Page(s) (7 - 20)



Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](http://DigiZeitschriften.e.V.)

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: info@digizeitschriften.de

Harmonischer Rhythmus*

von Martin Just, Würzburg

Der Begriff „*Harmonischer Rhythmus*“ begegnet in der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Literatur selten. Zumeist ist er zwischen Anführungszeichen gesetzt, wohl um vor dem allgemeinen Sinn von „*harmonisch*“ zu warnen. „*Harmonisch*“ soll in der Kombination mit Rhythmus diesen eben nicht als ausgewogen, maßvoll oder wohlproportioniert charakterisieren, sondern ihn als zur musikalischen Harmonie gehörig bestimmen. Diesen Unterschied treffen die Adjektive „*harmoniosus*“ und „*harmonicus*“ zwar nicht, sie können aber auf ihn aufmerksam machen. Da das Englische ebenfalls zwischen „*harmonious*“ und „*harmonic*“ differenziert, mag der Begriff „*Harmonic Rhythm*“ weniger mißverständlich sein und wird ohne Vorbehalt verwendet.¹

Walter Piston definiert „*Harmonic Rhythm*“ als „*the rhythmic pattern provided by the changes in harmony*“.² Jan LaRue spricht von der „*connection of harmony and rhythm as reflected in the speed of chord change*“.³ Beide sehen den harmonischen Verlauf als ein eigenes rhythmisches Geschehen an und versprechen sich von dessen gesonderter Betrachtung wesentliche Erkenntnisse zu Stil und Setzweise. Die Ergiebigkeit aber einer so weitgehenden Abstraktion, wie sie der auf eine Zeitlinie („*time-line*“) projizierbare Harmonische Rhythmus darstellt, müßte erst noch hervortreten. Sofern Resultate vorliegen, kennzeichnen sie weniger den jeweiligen Komponisten oder das spezielle Werk als vielmehr die Funktion der Teile im Ganzen.⁴ Der Harmonische Rhythmus allein scheint also nur Allgemeinstes einer Komposition festzuhalten. Die Tatsache, daß die Harmonie wechselt und in welcher Häufigkeit, Regel- oder Unregelmäßigkeit, sagt zu wenig. Man möchte zugleich erfahren, welche harmonischen Distanzen jeweils überbrückt werden, ob die Klänge hin und her- oder weiterschreiten; man möchte die Formulierung von der „*connection of harmony and rhythm*“ strenger beim Wort nehmen.

Mit der Hinwendung zum Zusammenwirken von Rhythmus und Harmonie erweitert sich das Blickfeld beträchtlich. Das Gebiet, welches sich damit vor uns öffnet, könnte allerdings unüberschaubar geworden sein. Denn wenn es schon in je-

*) Leicht überarbeitete Fassung eines Vortrags, der anlässlich der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im September 1975 in Würzburg gehalten wurde.

1 Beide Adjektive sind sowohl allgemein als auch spezifisch musikalisch verständlich. Die Endungen -osus bzw. -icus dienen zur Bezeichnung der Fülle – gloriosus, „*Harmonious Blacksmith*“ (Händels Variationen) – bzw. der Zugehörigkeit – nauticus, poeticus, Harmonic Analysis.

2 Vgl. W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, 2nd Ed. (1974), „*Harmonic Rhythm*“; vgl. ibid. A. Tillman Merritt, „*Harmonic Analysis*“ VIII.

3 J. LaRue, *Harmonic Rhythm in the Beethoven Symphonies*, in: MR 18/1957, S. 10.

4 Vgl. LaRue, a. a. O. und Shelley Davis, *Harmonic Rhythm in Mozart's Sonata Form*, in: MR 27/1966, S. 25-43.

dem Bereich für sich einander ausschließende Theorien, Interpretationen und Hypothesen gibt, wie kompliziert muß dann erst eine Kombination von beiden werden. Der Impuls jedoch, einen Schritt in dies Gebiet zu wagen, kommt aus der Überzeugung, daß von Zeit zu Zeit die an sich notwendige Beschränkung auf Teilaspekte gelockert werden muß, und sei es auch nur, um Anregungen für neue Fragen zu gewinnen. Bei der anvisierten Erweiterung des Themas beachten wir im übrigen doch nur einen Ausschnitt aus der Geschichte des Einflusses, den in der Mehrstimmigkeit Dispositionen der Tonhöhen und der Zeit wechselseitig ausgeübt haben: die Dur-Moll-Harmonik und deren Zuordnung zur Taktrhythmik. Grob gefaßt, haben sich die Bezugssysteme für Zusammenklänge und Dauern ständig aneinander weitergebildet, so daß ganz bestimmte Stadien beider Entwicklungszüge jeweils zusammengehören. Noch die Auflösung der tonalen Harmonik zieht den Zerfall des rhythmisch-metrischen Systems nach sich. Immerhin vollzogen sich die Entwicklungen nicht völlig simultan, so daß sich auch innerhalb eines solchen Stadiums Verschiebungen aufspüren lassen sollten.

In dem Zusammenspiel von tonaler Harmonik und Taktrhythmik wirken sogar drei Kräfte mit: die Harmonie, der Harmonische Rhythmus und das Metrum. Ihr Spiel ist nicht nur von formalen Funktionen, sondern auch chronologisch bestimmt. Fassen wir, stark abstrahierend, die Skala der Möglichkeiten von Metrum, Rhythmus und Harmonie jeweils zu zwei oder drei Graden zusammen, so ist beim Metrum ein etwa dem Atem, dem Pulsschlag entsprechendes Maß an Schwer und Leicht in Zählzeiten und andererseits eine in weite Dimensionen reichende Hierarchie solchen Wechsels festzuhalten. Beim Rhythmus differenzieren wir zwischen dem Ebenmaß, das auch in doppelte oder halbe Werte umschlagen kann, und unregelmäßigen Zuordnungen von Dauern. Bei der Harmonie schließlich unterscheiden wir nach Arten von Fortschreitungen: Pendelbewegungen, den kurzen Weg über die sogenannten Hauptstufen und längere Wege über viele Stufen, z. B. Quintfallreihen.

Die Formfunktion bestimmt das Kräftespiel etwa in dem Sinne, daß Anfänge zum weiter ausgreifenden Metrum, zu Hauptstufen und zu asymmetrischem Harmonischem Rhythmus tendieren. Das eben bringt Gebilde themaatigen, basishaften Charakters oder erste Aufstellungen hervor. Weiterführende Teile dagegen, seien es Entwicklungen oder Durchführungen, neigen eher zur Reduktion der metrischen Größenordnungen, zu stufenreicher Harmonik und zu regelmäßigem Harmonischem Rhythmus. Es ist dies etwa der Sachverhalt, der gelegentlich mit „kadenzierend“ und „sequenzierend“ oder mit jener Relation zwischen fester und lockerer Fügung umschrieben wird, welche in unendlich vielen Abstufungen und Übergängen denkbar ist.⁵

Die chronologisch bestimmten Modifikationen des Kräftespiels treten in der Regel nicht ohne weiteres hervor. Wir haben es mit Faktoren zu tun, die einer tieferen Schicht angehören; Rückwirkungen melodisch-rhythmischer Erscheinungen des Vordergrunds sind nicht immer zu abstrahieren. Infolgedessen mag der Einfluß unserer

⁵ Vgl. H. Keller, *Die Sequenz bei Bach*, in: BJB 36/1939, S. 33-42 und E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 2/1968.

Dreierkombination auf das jeweilige Ganze von Werk zu Werk wechseln. Harmonischer Rhythmus, Harmonie und Metrum gehen ständig neue Verbindungen mit jenen anderen Kräften ein, die das spezifische Bild einer Komposition prägen. Es ist deshalb ratsam, nur Werke miteinander zu vergleichen, bei denen das Zusammenwirken von Harmonischem Rhythmus, Harmonie und Metrum etwa die gleiche Rolle spielt, d. h. am besten nur Grenzfälle, die das Zusammenwirken in relativ einfacher Weise demonstrieren. Der Verlauf solcher Kompositionen sollte weitgehend frei sein von tanzartig regelmäßigen Gliederungen, und ein rhythmisch einheitlich bewegter aber wenig profilierter Vordergrund sollte den Rhythmus des Harmoniewechsels hervortreten lassen. Bei solchen Auswahlkriterien ergeben sich Werke, die harmonische Fülle in ebenmäßigem Rhythmus ausbreiten, die also grundsätzlich zu entwicklungsmäßigem Verlauf tendieren. Wir werden daher einmal verfolgen, wie jeweils das Problem des relativ fester gefügten Anfangs gelöst wird und zum andern beobachten, mit welchen Mitteln die weiterführenden Teile operieren. Ich gehe von einem Präludium Johann Sebastian Bachs aus,⁶ und es wird sich zeigen, in welchem Maße und mit welchen Modifikationen Werke aus jüngerer Zeit anzuschließen sind.

Unter den Präludien scheint das in *F*-dur aus dem *Wohltemperierten Klavier I* besonders geeignet, weil sich in ihm die Grundtöne der Klänge, denen unser eigentliches Interesse gilt, vornehmlich in Halb- und Vierteltakten bewegen. Abbildung 1 zeigt bei gleichbleibenden Zeitabständen nur den ersten Wert: punktierte Halbe bzw. punktiertes Viertel, und faßt jeweils mehrere, in der Bachschen Harmonik übliche Schritte unter besonderen Zeichen zusammen: den Weg über die Hauptstufen mit

Abb. 1

The diagram illustrates harmonic steps in F major. The top staff shows steps 1 through 9. Notes are: 1. F, 2. F, 3. G, 4. C, 5. A, 6. d, 7. (g), 8. d, 9. d, 10. B, 11. E, 12. A. Brackets group notes 1-2 as (f/F), 3-5 as d:I, 6-9 as I, and 10-12 as (D). The bottom staff shows steps 11 through 17. Notes are: 11. D, 12. G, 13. (c), 14. g, 15. B, 16. g(e)C, 17. F, 18. F, 19. F. Brackets group notes 11-14 as g:I, 15-17 as (b), and 18-19 as (F).

⁶ Vor allem ist an die Präludien in *C*, *c*, *D*, *d*, *e*, *F* und *G* des *Wohltemperierten Klaviers I* zu denken. Aber auch das Präludium der *Partita III*, *E*-dur, für Violine Solo (BWV 1006) wäre geeignet.

und ohne Orgelpunkt (T. 1/2, 6-8, 16/17), die steigende Sequenz *G-C, A-d* (3/4), den Orgelpunkt *b* (14/15), der nacheinander als Grundton, Terz, Quint und Sept fungiert, und die Quintfallreihen (4-6, 8/9 ff., 15/16), die zum Teil auf Nebenzentren bezogen sind; auf *d* (4-6: mit *cis*) oder auf *g* (10-12: mit *es* und *fis*). Der Harmonische Rhythmus fällt nur am Schluß aus dem Gleichmaß, indem er sich unvermittelt beschleunigt.

Der Weg über die Hauptstufen wird jeweils in Halbtakten beschritten, dabei verstärken die Orgelpunkte den Eindruck der Ruhe, des Haltens, während die Quintfallreihen dem rascheren Wechsel zugeordnet scheinen. Tatsächlich verdeutlicht der Rhythmus die harmonischen Spannungen des Verlaufs. Die steigende Sequenz (3/4) löst sich in einer Quintfallreihe, welche das zuvor erreichte *d*-moll als neuen Bezugspunkt suggeriert. Dieser Ablauf wiederholt sich mit dem Unterschied, daß die ganztaktige Sequenz (9/10) in den Quintfall einbezogen ist, und bereits der *E*-Septakkord (9) den Höhepunkt bildet, von dem die Reihe herabführt: erst langsam (9/10), dann schneller (11/12) und dort, wo die Stufe *g* zu bekräftigen gewesen wäre (12), wieder langsamer bis zum Orgelpunkt auf *b*. In ähnlicher Weise wiederholt sich das ein weiteres Mal: die Steigerung über dem Orgelpunkt *b* löst sich wiederum in einer Vierteltaktbewegung. Der Wechsel des Rhythmus innerhalb der mittleren Quintfallreihe (9 ff.) kongruiert zunächst sogar mit der Färbung der Klänge: nebengeordnete Dominantseptakkorde in punktierten Halben, leitereigene Klänge in punktierten Vierteln.

Dennoch sollten wir uns vor einer Verallgemeinerung solcher unmittelbaren Abhängigkeiten hüten; denn wir haben bisher nur die Dauern verglichen und trotz der Benennungen „Halb-“ und „Vierteltakt“ die metrischen Qualitäten noch nicht in unsere Überlegungen einbezogen. Zählzeit eins und drei sind, wie zu erwarten, zwei und vier übergeordnet. Untereinander aber scheinen sie eher gleichgewichtig; denn die Figurationsart wiederholt sich halbtaktig. Sehen wir bei den ersten beiden Takten von der möglichen Auffassung einer Unterteilung der mittleren Halbtakte ab,⁷ so fällt der Harmonische Rhythmus mit den metrischen Schwerpunkten zusammen: er wirkt der zur ersten Stufe zurückstrebenden Harmoniefolge durch Nebenordnung entgegen und verhindert zusammen mit dem Orgelpunkt einen Eindruck, der den Namen „Kadenz“ im Sinne einer Schlußformel rechtfertigen könnte. Das rhythmisch-metrische Gleichgewicht gibt der Klangfolge vielmehr den Charakter einer ersten, der weiteren Entfaltung offenen Aufstellung der Tonart. Die Stufenfolge I – IV – V – I ist deshalb als eine konzentrierende Auswahl anzusehen, welche stärker interpunktierende Kraft erst mit einem anderen Harmonischen Rhythmus gewinnt.

⁷ Vgl. Takt 1/2: Zählzeit 4 wechselt von *B* nach *d*⁷, und die nachfolgende Zählzeit eins umspielt den verminderten Dreiklang über *e*, während erst Zählzeit zwei zum *C*-Septakkord übergeht. In beiden Fällen stehen die Grundtöne im leitereigenen Terzabstand. Bei derartigen, harmonisch schwachen Schritten der Grundtöne ist von Fall zu Fall zu entscheiden, ob sie die Terzschichtung eines Klanges lediglich fortsetzen, ob die Klänge einander im größeren Zusammenhang vertreten oder ob sie als selbständige Grundtonfortschreitungen, etwa bei eingeschobenen Zwischendominanten, zu bewerten sind.

An einigen Stellen scheint das Metrum doch aber auch die nächst höhere Einheit zu ergreifen und Zählzeit drei der ersten unterzuordnen. So in den ganztaktigen Sequenzen, Takt 3/4 und 9/10. Zählzeit drei ist jeweils die Auflösung des Zählzeit eins und zwei beherrschenden Septakkordes. Daß die motivisch korrespondierenden Sequenzen mit den Takten 9/10 zusammenfallen und nicht schon in der Mitte von Takt 8 beginnen, wird planvoll herbeigeführt. Denn das *d*-moll (8) geht mit Zählzeit drei in den leitereigenen Unterterzklang, den *B*-dur-Sextakkord über, vollzieht also einen harmonisch schwachen Schritt. Diese Unterordnung der zweiten Takthälfte wirkt sich zweifach aus: der in Analogie zum Übergang *F-G* (2/3) problemlose Anschluß *d-E* wird zu dem spannungsreicheren Schritt *B-E*, d. h. die Quintfallreihe beginnt mit der verminderten Quinte, mit ihrem Spannungshöhepunkt. Andererseits, wenn wir den Unterterzschritt *d-B* (8) als Harmoniewechsel ignorieren (s. Anm. 7), dann zeigt sich in Analogie zu Takt 1/2 eine Dehnung des letzten Klanges der Hauptstufen: dort ist es der Halbtakt gegenüber den möglichen Unterteilungen, hier ist es der ganze Takt gegenüber eindeutig halbtaktigen Fortschreitungen (6-8). Im Ganzen aber bleibt es beim Gleichgewicht von Zählzeit eins und drei. Das zeigt sich besonders am Schluß (17/18), wo der Weg über die Hauptstufen in Halbtakten durch Beschleunigung der wiederholten harmonischen Folge bekräftigt wird. Die Kadenz setzt den Zielklang auf die relativ gewichtigere Zählzeit drei.

Das Zusammenwirken von tonaler Harmonik und Taktrhythmik präsentiert sich hier als ein gleichmäßiges, in einfachen Proportionen gefaßtes Entfalten der Klänge, und zwar in erster Linie der leitereigenen, wobei die später so genannten Hauptstufen zur jeweiligen Zentrierung dienen. Die Tendenz zielt auf Bereicherung der Palette durch Zwischendominanten, ja durch Nebenzentren, die mit ihren leitereigenen Tönen neue Farben hereinbringen. Die Korrespondenz zwischen Stufenreichtum und pulsierendem, proportioniertem Harmonischem Rhythmus bestätigt sich in dem Gegenbild der rhythmisch profilierten und metrisch zielgerichteten Schlußkadenz.

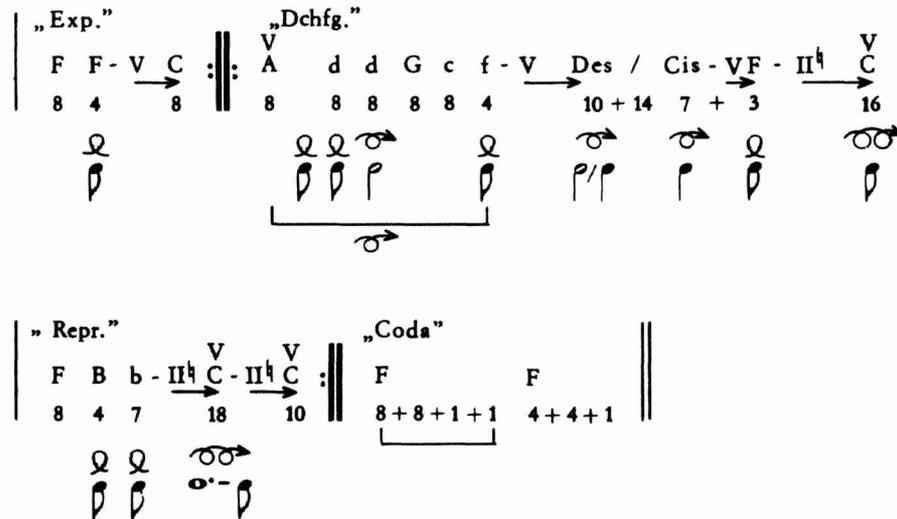
Daß auch in ähnlichen Werken Bachs die Folge der Hauptstufen als Auswahl für den Anfang einer Entwicklung gesehen werden darf, soll am ersten Satz des *Brandenburgischen Konzertes* Nr. 6 erläutert werden. Jedes Ritornell durchläuft die Hauptstufen seiner Tonartstation wenigstens zweimal; das erste Mal jedes in einem anderen Rhythmus, während beim letzten Mal alle kadenzierend übereinstimmen.⁸ Die Wirkung der Kadenzen ist um so stärker, als der je vorausgehende und um ein Vielfaches langsamere Rhythmus der gleichen Stufenfolge in seinen langen Dauern für den Hörer weitgehend unbestimmt bleibt. In der Kadenz verwandelt sich der unregelmäßige und langsame Wechsel der Klänge in einen prägnanten, dem Pulsschlag angenäherten Harmonischen Rhythmus mit voraussehbarem Ziel. Deutlich unterscheiden sich hier die gleichen harmonischen Wege als klangliche Entfaltung und Kadenz. Die reinen Dauern verleihen den jeweils umkreisten Nebenzentren ihre Dominanz, während die für den Hörer kaum meßbaren Relationen

⁸ Das modulierende zweite Ritornell (25-28) bleibt unberücksichtigt. Zu seiner Interpretation vgl. A. Halm, *Über J. S. Bachs Konzertform*, in: BJB 16/1919, S. 5 f.

der Ausdehnung den Eindruck von Gelassenheit und großem Atem vermitteln. Das Prinzip der Ausbreitung von Klängen löst also nicht nur rhythmisches Ebenmaß aus, sondern kann bei stufenarmen Fortschreitungen auch zu unregelmäßigen, nur pulsierend strukturierten Dauern führen.

Nach den bisherigen Ausführungen könnte es zweifelhaft sein, ob es überhaupt ein vergleichbares Werk Beethovens gibt. Unsere Einschränkungen lassen eigentlich nur den zweiten, den letzten Satz der Klaviersonate *F*-dur, op. 54, geeignet erscheinen.⁹ Positive und negative Charakterisierungen in der Beethovenliteratur zeigen, daß das Exzeptionelle dieses Satzes, ja der ganzen Sonate, seit je empfunden worden ist. Einerseits werden Begriffe wie „*Perpetuum mobile*“, „*Toccata*“, „*Etüde*“ verwendet, und die Namen Bachs und Händels beschworen, andererseits gilt das eher spärliche Lob dem Reichtum der Harmonien mit der ausgesprochenen Assoziation: Romantik.¹⁰ Da eine graphische Darstellung aller Harmoniebewegungen zu verwirrend wäre, empfiehlt es sich, mehrere Grundtonschritte zusammenzufassen: einmal, indem wir von Quint- und Terzfallreihen sowie von Kadenzformeln nur ihren Bezugspunkt oder, wenn die Bewegung nicht zu ihrem Ursprung zurückkehrt, nur Anfang und Ziel vermerken. Zum andern läßt sich aus pendelnden Harmonien der Hauptklang abstrahieren.

Abb. 2



⁹ Man ist geneigt, auch an die letzten Sätze der Sonaten *As*-dur, op. 26, und *d*-moll, op. 31,2, oder an das Scherzo des Streichquartetts *F*-dur, op. 59,1 zu denken. Diese Sätze sind aber doch stärker von Motiven geprägt und lassen den Rhythmus des Harmoniewechsels nicht als dominierenden Faktor hervortreten.

¹⁰ Vgl. H. Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Sonaten* III, 2/1920, S. 57 ff.; W. Nagel, *Beethoven und seine Klaviersonaten* II, 2/1924, S. 99. ff.; R. Rosenberg, *Die Klaviersonaten L. van Beethovens* II, Olten und Lausanne 1957, S. 281 ff.; E. Ratz, a. a. O., S. 144 f.

Taktzahlen und Buchstaben in Abb. 2 sind wohl unmittelbar verständlich. Die Stufenbezeichnungen in der Reihe sollen den Zusammenhang erhellen; die darüber gestellte „V“ heißt, daß der Klang von vornherein als Dominante gehört wird. Neben dem Zeichen für die Quintfallreihe (\mathcal{O}) ist hier eines für den Terzfall eingeführt (\mathcal{L}), beide in Verbindung mit dem Grundwert ihres Harmonischen Rhythmus. Das Schema läßt die Umrisse eines Sonatensatzes erkennen, zugleich aber sonatenfremde Züge: die ungewöhnlichen Proportionen der Teile etwa oder die große Zahl der Klangreihen. Wir werden also zu prüfen haben, wie Beethoven die bei unserer Auswahl herrschende Grundtendenz zu harmonischer Fülle und deren ebenmäßigem Rhythmus mit den Prinzipien der Sonate versöhnt, d. h. vor allem mit Kadenzten, mit der Konzentration auf die Hauptstufen, mit der Erweiterung des metrischen Systems.

Der Hauptgedanke, eine aufgefächerte Tonleiter, drängt zur Ausbreitung der Klänge aller Stufen; harmonisch ist er aber in verschiedenen Größenordnungen zu deuten. Die Dreiklangsbrechung der ersten Quartole verhindert, daß wir jede folgende Sexte harmonisch für sich hören; sie läßt uns stattdessen in den nächsten beiden Quartolen Vorhalte und deren Auflösung in den Tonikaklang vernehmen. Das Kadenzieren der letzten beiden Sexten allerdings ist nicht zu ignorieren. Es bestimmt die Zweitaktgruppe (1/2) als metrische Einheit. Der Liegeton *f* in Takt 3/4 bindet die Kadenz noch stärker an die Tonika, Takt 5/6 dagegen deutet mit dem Ton *c* über der Sechzehntelkette zumindest die Möglichkeit an, die Sexten auf die Dominante zu beziehen, wie es im weiteren Verlauf tatsächlich mehrfach geschieht (vgl. 45 ff. oder 99 ff.). Mit der Rückkehr zum Liegeton *f*, Takt 7/8, zeichnet sich wieder eine höhere Einheit ab: I – I – V – I (1-8), in der die Nebenordnung der Zweitaktgruppen aufgehoben ist, aber offen bleibt für das Folgende.

Dagegen müssen wir für die acht Takte C-dur (13-20) den Gedanken an ein eigenständiges zweites Thema zurückweisen und akzeptieren, daß dies eine Abspaltung aus dem Hauptgedanken ist mit der Funktion, die Dominanttonart als Ziel festzuhalten und mit der vierfachen Tonikaufstellung ins Gleichgewicht zu bringen. Gegen die Deutung als zweites Thema spricht einmal, daß acht Takte lang nur C-dur klingt, zum andern die Auflösung der Taktgruppen und des Thematischen bis zu halbtaktigen Impulsen. Das zeigen zunächst die Sforzati an (13-16), dann gegenläufige Skalen, deren Zielpunkte *c*''' und C die Zählzeiten im Takt gleichgewichtig erscheinen lassen. Ein metrisch leichter Abschlußakkord (19) macht den Weg frei für Wiederholung oder Weiterführung. Die Zieltonart wird also im Wiederaufgreifen des Hauptgedankens und in der mit dem Anfang korrespondierenden Dauer bestätigt. Neu ist lediglich, daß die Vorhalte vor Terz und Quint chromatisch geschärft werden, um etwaige Zweifel an der Tatsache des Vorhalts zu beseitigen oder um mit diesen Alterationen auf die kommende Entwicklung vorauszuweisen.

Die verbindende Modulation besteht aus einer Terzfallreihe (9/10), quasi mit leitereigenen Zwischenstufen: I – (V) – VI – (III) – IV etc., und der kadenzierenden Modulation (11/12). Vor dem Hintergrund der metrischen Hierarchie ist der Harmonische Rhythmus mehrschichtig zu sehen. In der Terzfallgruppe haben wir die kleinsten Einheiten, an denen der Unterschied zwischen vielstufigem Fortschrei-

ten in Achteln und nachfolgender Kadenz unmittelbar einleuchtet. In den Taktpaaren des Anfangs dagegen wird die latente Stufenbewegung vom unregelmäßigen Kadenzrhythmus zusammengefaßt, der selbst wiederum in dem höheren Ebenmaß von nebenordnenden Repetitionen aufgehoben ist. Die mögliche Differenzierung der Zweitaktgruppen nach der Folge I – I – V – I ist wiederum in der auch als achttaktig aufzufassenden Dauer der Tonika geborgen, die ihrerseits ihre umgreifende Korrespondenz in der achttaktigen, ungetrübten Dauer der Dominante (13-20) findet. Die Takte 1 bis 20 bilden eine tonale Basis, eine Keimzelle, aus der das Weitere hervowächst; sie ist darin dem Eingang eines Bachschen Präludiums vergleichbar. Die Wiederholung hat dann den Sinn, die Basis zu festigen und die Möglichkeit neuer Klänge zur Notwendigkeit zu steigern.

In den nun folgenden Hauptteilen (s. Abb. 2) wirken vor allem die zahlreichen Quintfallreihen als Bewegungselement. An ihnen können wir am ehesten erkennen, welche Modifikationen die Entfaltung der Klänge bei Beethoven erfahren hat. Ich werde zunächst die Erweiterung der Möglichkeiten skizzieren, dann wenigstens ein Beispiel erläutern. Quintfallreihen leben vom unmittelbaren Zusammenhang der Klänge und sind weniger auf ein Zentrum ausgerichtet. Besonders gleichbleibende Klangstruktur – etwa bei Folgen von Durdreiklängen oder Dominantseptakkorden – bewirkt Nebenordnung. Bei leitereigenen Klängen, d. h. bei wechselnder Struktur, wächst die Zentripetalkraft. Diese Nuancierung konnten wir in Bachs Präludium bereits beobachten in Verbindung mit der Beschleunigung des Harmonischen Rhythmus. Beethoven intensiviert den Konnex durch Alteration, indem er bei dem jeweiligen Zielklang, einem Dominantseptakkord, nachträglich Terz und Quint erniedrigt. Wir hören dadurch stets die Folge $V^7 (II^7) - V^7$, erreichen also immer wieder nur den Spannungshöhepunkt, z. B. *g-h-d-f (g-b-des-f)-c-e-g-b (c-es-ges-b)* etc.

In der Skala des Harmonischen Rhythmus reichen die Proportionen von der punktierten Ganzen bis zum Achtel (s. Abb. 2). Dabei werden die längeren Dauern aufgelockert durch eingestreutes Pendeln zur jeweiligen Dominante (83 ff. oder 134 ff.); oder es sind gar die Bezugstöne ganzer Taktgruppen als Quintfallreihe geordnet (21-61). Die dezentralisierende Kraft solcher Reihen richtet sich aber auch gegen die Vorherrschaft der höheren metrischen Einheiten. Hier sind es Akzente, die das Ebenmaß des Rhythmus gegen eine Gewichtsabstufung durchsetzen¹¹ oder Verschiebungen gegen das Metrum, die dem Abnutzungseffekt einer problemlosen Kongruenz zwischen Rhythmus und Metrum entgegenwirken.

Als Beispiel wähle ich die Quintfallreihe aus dem *Des*-dur-Bereich (64-75). Sie beginnt mit einem Trugschluß von der Dominante As^7 zur verminderten Quinte *d*,

11 In die übergeordnete Reihe *A-f* (21-61) fügt Beethoven eine taktweise fortschreitende ein, die vom chromatischen Abstieg des Basses, von Septakkorden und Alterationen verschleiert wird (37-44). Gegen das zweitaktige Metrum markieren die *Sforzati* den stetigen Harmoniewechsel. Da der latente Schritt der verminderten Quinte *F-H* in der enharmonischen Umdeutung von *es* zu *dis* (40) quasi eingespart ist, gewinnt der weiterführende Zielklang D^7 zwei Takte (43/44), welche die metrische Abstufung wieder herstellen. Vgl. die ausgedehnte Fassung der Skizzen bei G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana, Nachgelassene Aufsätze*, Leipzig 1887, S. 416-418.

also im Quintenzirkel an ihrer hier höchstmöglichen Stelle. Sie holt nach, was die Modulation *f-Des* (61-64) an Quintstufen übersprungen hat. In Abb. 3 zeigen die Pfeile die jeweilige Alteration von Terz und Quint an. Der abgebildete Verlauf ist eine Prolongation (Schenker) der Dominantstufe *As*, wobei das Modell schließlich von einem weiteren Trugschluß beendet wird, der zurückleitet. Die Kürze des ersten Klages führt zu einer konsequenten Verschiebung des in sich regelmäßigen Rhythmus von zwei- und eintaktigem Grundtonwechsel. Diese Verschiebung nimmt Bezug auf den Vorhalt im Hauptgedanken und verhindert jene banale Koinzidenz von Harmonischem Rhythmus, Metrum und Quintfall, die uns in den Skizzen zu dieser Stelle erhalten ist.¹² Die Stufe *G* erscheint zunächst nur als verkürzter Nonenakkord, trägt also drei verschiedene Klänge. Daraus resultiert die Wiederholung der Achtelverschiebung nach zwei Takten, wodurch sowohl Metrum als auch Verschiebung bestätigt werden. Fortissimo und piano bekräftigen das Metrum (65-68), die Sforzati akzentuieren dann aber die Alterationen und bringen damit eine weitere, nämlich halbtaktige Verschiebung zur Geltung, die bis in die Kadenz hinein durchgehalten wird. Die Spannungen zwischen Metrum, Dynamik und dem eben-

Abb. 3

65 74

As⁷ | d G⁷ | G⁷ ↓ C⁷ ↓ | F⁷ ↓ | B⁷ ↓ | Es⁷ ↓ | As⁷ | (bVI) | IV | As(-V)

f *p* *f* *p* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

mäßigen Harmonischen Rhythmus verleihen dem traditionellen Mittel der Quintfallreihe neue Qualitäten. Der folgende Abschnitt zeigt in großen wie kleinen Dimensionen eine pendelnde Harmonik (75-87), die wiederum in eine derart verschobene Quintfallreihe mit den gleichen Alterationen übergeht (85-95). Als Variante des gesamten *Des*-dur-Komplexes (65 ff.) und quasi als Synthese seiner beiden Teile sind die zwei zusammenhängenden Quintfallreihen der Reprise angelegt (134-151).¹³

Das Ganze (s. Abb. 2) stellt sich als eine Symbiose von Sonatensatz und Präludium dar. Das Sonatenprinzip mit seiner fundamentalen Spannung zwischen Tonika und Dominante und der damit korrespondierenden metrischen Hierarchie wird von innen her in Frage gestellt. Die Kraft des unscheinbaren Hauptgedankens bringt die Dimensionen in schiefe Verhältnisse. Der Rahmen, wenn auch verzerrt, kann als Sonatensatz gelten. Hören wir aber, wie das Ganze sich entfaltet, so bilden Durchführung und Reprise gemeinsam und mit weitgehenden Entsprechungen den Hauptteil, der sich aus der tonalen Basis des Anfangs entwickelt. Der zu Unrecht

¹² Vgl. Nottebohm, a. a. O.

¹³ Dazu sei nur so viel angedeutet: die umfassende Steigerung des Harmonischen Rhythmus von Viertaktgruppen bis zum Achtel enthält von Anfang an das Achtel als Beschleunigungsfaktor (137 oder 141). Die Stufe *C* als Zielklang wird innerhalb der Reihe aufgespart und durch deren Alteration *Ces* ersetzt (147 und 149).

„Coda“ genannte Teil leistet mehr, als etwas bereits Erreichtes zu bekräftigen; er erst bindet die expansiven Bewegungskräfte in Kadenz und in der relativ langen Dauer des *F*-dur-Klanges.

So wie Beethoven im Anfangsteil Funktionsharmonik, Kadenzrhythmik und Metrik erfüllt und sie doch zugleich durch Nebenordnungen aufhebt, so verfährt er auch im Entwicklungsteil. Aus dem Einvernehmen zwischen Harmonischem Rhythmus und Metrum bei Bach wird bei ihm ein rhythmisch-metrisches Verhältnis, dessen Regeln zum Teil erst bei Reduktionen hervortreten. Einzelnes ist unmittelbar als ebenmäßig zu erkennen: so etwa die Terzfallreihen in Achteln. Bei anderen verunklärt die erläuterte Verschiebung des Harmonischen Rhythmus die Gleichförmigkeit. Selbst unregelmäßige Folgen nebengeordneter Klänge finden, repetiert als rhythmische Muster, zum Ebenmaß zurück. Schließlich mag auch eine Unterteilung längerer Dauern durch harmonisches Pendeln das regelmäßige Fortschreiten der Harmonien verdecken. Die proportionierte Beschleunigung des Harmonischen Rhythmus bei derartigen Reihen ist über mehr Grade hinweg und durch Intensivierung des einzelnen Schrittes gesteigert. Selbst zu den extremen Dauern einzelner Hauptstufen bei Bach können wir die Parallele in jenen Komplexen eines dominierenden Klanges erblicken, welche zweitaktige, sich wiederholende Einheiten in sich schließen.

Der Satz erscheint somit als ein Beispiel für den Versuch, der funktionalen Tonalität in der Anpassung an den äußeren und Harmonischen Rhythmus Bachscher Präludien den Reichtum der Stufen zurückzugewinnen. Es ist wohl kein Zufall, daß Beethoven diesen Versuch nicht wiederholt hat, sondern stattdessen mit der nächsten Sonate, der *Appassionata*, op. 57, wieder auf den Weg zurückgekommen ist, den er mit der *Waldstein*-Sonate, op. 53, eingeschlagen hatte: bereits in der festen Fügung eines Themas neue Klänge zu binden. Denn das gibt ihm die Möglichkeit, harmonischen Reichtum mit funktionaler Konsequenz zu verknüpfen. In diesem Sonatensatz dagegen mag Beethoven von der harmonischen Fülle unbefriedigt geblieben sein, weil sie nur einen Rahmen dehnt, der dem Geschehen quasi von außen auferlegt ist.¹⁴

Wir werfen nun auch einen Blick auf die Zeit nach Beethoven. Unsere Grundvoraussetzung weist uns auf Präludien oder etüdenartige Werke hin, von denen ich Chopins Etüde *C*-dur, op. 10,1, als Beispiel heranziehe. Ihre Korrespondenzen mit Bachs *C*-dur-Präludium aus dem *Wohltemperierten Klavier* I sind in der Literatur bereits mehrfach angesprochen.¹⁵ In unserem Fragenkreis liegt die Parallele vor allem darin, daß der Harmonische Rhythmus weitgehend mit den Schichten des

¹⁴ Vgl. dagegen den ersten Satz vom *Brandenburgischen Konzert* Nr. 6, bei dem das Prinzip der Ausbreitung von Klängen auch an der Disposition des Ganzen abzulesen ist: alle Stufen mit leitereigener, reiner Quinte – ausgenommen die III., die nur mit einem Soloteil hervortritt (56 ff.) – sind als Tonartstation, als Ritornell berücksichtigt.

¹⁵ Vgl. H. Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke* II, Berlin 1922, S. 78 ff. oder W. Wiora, *Chopins Préludes und Etudes und Bachs Wohltemperiertes Klavier*, in Kgr.-Ber. F. Chopin 1960, Warschau 1963, S. 73-81.

Metrum kongruiert und sich grundsätzlich auf die Werte: Doppelganze, Ganze und Halbe beschränkt. Er verläuft also wesentlich langsamer als die Sechzehntel der Oberfläche, während er bei Beethoven nicht nur eine längere Skala von Werten berührt, sondern auch mit seinen Achteln in unmittelbarem Kontakt zur Bewegung des Vordergrundes kommt. Der auffälligste Unterschied zu unserem Bachschen Beispiel liegt in der weiterreichenden Geltung des metrischen Systems, dessen Grundeinheit von zwei Takten bereits in der Wellenbewegung der Figuration zu erkennen ist.

Das Problem eines offenen Anfangs löst Chopin, indem er die an sich höchste Form einer festen Fügung, eine sechzehntaktige Periode, lockert: die Oberstimme kehrt zu ihrem Ausgangspunkt, zur Terz *e*, zurück, die Vorhalte in den Mittelstimmen von Takt 7/8 und 15/16 bewirken eine Nebenordnung der Schlüsse, und die Grundtonschritte – ohne das Pendeln zur Wechseldominante (6) und die Verschärfung der IV. Stufe zu *Fis* (4) – suggerieren Einheiten von vier Takten, wodurch die Schlußklänge in leichte Zweitaktgruppen (7/8 und 15/16) fallen (vgl. Abb. 4, in der die Grundtonschritte nur bei Abweichungen vom Baß notiert sind).

Abb. 4

Baßton

Grundton

5 9 13

17 21 25 29

37 45

49 53 57 63 65

69 73

(as - gis)

Repr.

9b - 8
4 - 3

4 - 3

4 - 3

9 - 8

4 - 3

4 - 3

3#
5#

4 - 3

Der Verlauf bis zur Reprise besteht, mit einer Unterbrechung durch einen Terzschrift (20/21), aus einer einzigen Quintfallreihe, die sich über sukzessiv reduzierte metrische Einheiten erstreckt. Mit Takt 27/28 ist der Abbau von Sechzehn-, Acht- und Viertaktgruppen so weit gediehen (1-16, 17-24, 25-28), daß die Reihe im Rhythmus von Doppeltakten mit zweimaliger Beschleunigung abrollen kann. Wiederum sind bei den großen Werten zu Beginn die Stufen als Dominantseptakkorde nebengeordnet (29-34), während von Takt 37 an kleinere Werte und leitereigene Klänge von *C*-dur das Gefälle tonal ausrichten. Dazwischen wirkt Stufe *A* (35/36) nochmals als Aufenthalt; denn einmal bleibt sie Dreiklang zwischen Septakkorden, zum andern entfallen bei der enharmonischen Umdeutung (33/34) zwei Grundtöne (*B* und *E*) auf den vorausgehenden Doppeltakt, wodurch das *A*-dur stärkeres Gewicht erhält.¹⁶ Den schnellsten Grad des Harmoniewechsels (42 ff.) verdeutlicht schließlich die raschere Wellenbewegung der Figuration, die damit den Wechsel von Schwer und Leicht auf einen Takt reduziert. Auch die vorletzte zweitaktige Stufe *H* ist daran zu messen (45/46), denn die Figuration beginnt jeweils auf Zählzeit eins in hoher Lage und setzt in beiden Takten auf Zählzeit vier aus. Eine Alteration des leitereigenen *h*-Septakkordes zum Dominantseptakkord läßt den Zielklang *E*-dur zu einer I. Stufe werden, die mit der entsprechenden Figurationswelle das Zweitaktmetrum wieder einsetzt (47/48).

In der Reprise können wir einen Eingriff beobachten, der das Pulsieren von Schwer und Leicht schlußkräftig umkehrt. Den zweiten Achttakter der Periode erweitert dort, wo man die I. Stufe erwartet (63), ein Trugschluß um zwei Takte. Dadurch fällt erstmals das Ziel der Klangbewegung auf den schweren Anfang einer Taktgruppe (65). Zugleich kann man die so erweiterte Periode als Kurzfassung der ersten vierundzwanzig Takte auffassen; denn das Ziel ist wieder *E*-dur, wobei die Beschleunigung der letzten Harmonieschritte (62-64) und der *E*-dur-Klang ohne Vorhalt eine kräftige Kadenz entstehen lassen. Die zwei nächsten leichten Takte (67/68) kadenzieren dann nach *C*-dur, das in weiteren Kadenzen nun wirklich bekräftigt wird.

Ähnlich wie bei dem Bachschen Präludium treten die Hauptstufen am Anfang und Schluß mit unterschiedlichem Nachdruck hervor. Dennoch bildet in der Etüde nicht eigentlich die *V.*, sondern die *III.* Stufe in Durgestalt den Gegenpol zur Tonika. Die Dominanz des *e* ist natürlich auch in der Oberstimme zu erkennen. In der Periode und dem anschließenden Achttakter z. B. wird allein *e* umspielt (1-24). Die Grundidee ist offenbar, die Spannung zwischen dem *e* als Dur-Terz und dem *e* als Dur-Grundton auszukosten. Erst am Ende der Koda erreicht die Oberstimme *c* als Grundton. Die Präferenz einer Stufe bedeutet hier nicht nur eine Station auf dem Weg durch die Tonart wie bei Bach, sondern ist auch als eine Art Dominante zu betrachten. Dafür sprechen die mehr oder weniger abrupten Rückleitungen zur Tonika *C* (25-28, 47/48 oder 65-68). Stufe *e* tritt damit der Stufe *c* als eigenständige Kraft gegenüber, jedenfalls nicht einfach als Dominante der Tonikaparallele.

¹⁶ In Takt 32 erklingt ein *as*-moll-Sextakkord, den wir aber, auch ohne die Unterterz *F*, in Analogie zu Takt 30 als Alteration des Septakkords *f-a-c-es* hören. Bewerten wir die Terz *F-As* als eigenständigen Grundtonwechsel, so wirkt er dennoch nur als Unterteilung des Quintschrittes *F-B* und fördert damit die Wirkung des *A*-dur (35/36) als Ruheklang.

Die funktionale Harmonik ist zumindest zeitweilig und unter dem dezentralisierenden Einfluß der Quintfallreihe in Frage gestellt. Bereits die Abspaltungen aus der Periode erscheinen als Teilstrecken eines in sich zusammenhängenden Verlaufs und werden damit dem tonalen Zentrum entfremdet. Bei Beethoven waren die Quintfallreihen deutlich als Prolongationen einzelner, funktional bedeutsamer Stufen zu betrachten, als Erweiterungen, die sich mit ihren abschließenden Kadenz dem metrischen Gefüge wieder einordnen. Hier dagegen ist die Entfaltung der Reihe das von keiner pendelnden Harmonik gestreckte Ereignis selbst, dessen Prolongationszüge zumindest in den Hintergrund treten. Dem entspricht auf metrischer Seite die Reduktion des Schwer-Leicht-Systems bis auf Takthälften. Der dazugehörige Harmonische Rhythmus weicht von seinem Ebenmaß oder der regelmäßigen Beschleunigung nur ab, um durch Modifikationen der Dauer einzelne Ruheklänge hervorzuheben.

Die Kriterien unserer Auswahl führen insofern zu einem schiefen Bild, als dem Sonderfall, Beethovens Sonatensatz, Werke gegenüberstehen, die leicht durch gleichartige hätten ersetzt werden können, die Etüde z. B. durch Kompositionen Schuberts oder Schumanns. Denn die Neigung zu rhythmisch einheitlicheren Abläufen hat, gemessen an den Klassikern, bei beiden Autoren wieder stark zugenommen.¹⁷ Die unterschiedliche Repräsentationskraft der Beispiele hat aber unsere bisherigen Überlegungen nicht gestört. Erst bei dem folgenden Versuch, die Beobachtungen zu verallgemeinern, ist das Außergewöhnliche des Sonatensatzes als kennzeichnendes Faktum zu bewerten.

Die erläuterten chronologisch bestimmten Modifikationen im Kräftespiel von Harmonie, Metrum und Rhythmus scheinen Ausdruck unterschiedlicher Normvorstellungen zu sein, welche bis in die Funktions- und Stufenbezeichnungen nachwirken. Mit dem Zugeständnis, daß wir bei Bach in der harmonischen Betrachtungsweise jüngere Kategorien anwenden, sehen wir in dem Präludium einen Stufenreichtum, der sich von der Linearität der Modi löst, und einen ebenmäßigen Harmonischen Rhythmus, der weitgehend mit dem Metrum kongruiert, verwirklicht. Demgegenüber ist die Beschränkung auf die Hauptstufen zu Beginn oder am Schluß eines Werkes eine leichte Konzentration, die das Ebenmaß des Harmonischen Rhythmus nicht zu berühren braucht, sondern nur im rhythmischen Profil einer Kadenz stärkere Wirkung gewinnt.

Nachdem sich aber, vornehmlich im Bereich des Tanzes, das System der Metrik erweitert, die Hauptstufen als wahre Dominanten durchgesetzt hatten, war gleichmäßiges Ausbreiten von Stufenreichtum nur als Abspaltung, Explikation des Festgefügteten etwa in Durchführungen sinnvoll, dabei durchsetzt und gestreckt von pendelnden Harmonieschritten und stets auf den größeren funktional-harmonischen Zusammenhang bezogen. Die daraus resultierende gesteigerte Mehrschichtigkeit war selbst an dem einheitlich-expansiv einem Hauptgedanken folgenden Satz Beethovens zu erkennen.

17 Vgl. u. a. Schubert, Symphonie C-dur, D 944, I; Sonate c-moll, D 958, IV; Schumann, Toccata C-dur, op. 7; Chopin, Präludium *fis*-moll, *gis*-moll oder E-dur.

Bei Chopin und, in vergleichbarer aber noch zu untersuchender Weise, wohl auch bei Schubert und Schumann beginnen die Normvorstellungen der Klassik nachzugeben. In festen Fügungen wird die Funktionsharmonik geschwächt, während ihr in freieren Teilen gar terzverwandte oder andere Stufen als ebenbürtige Partner entstehen. Die wieder zunehmende Kongruenz zwischen Harmonischem Rhythmus und Metrum wirkt lockernd und mäßigend. Das metrische System kann wieder auf Grundwerte wie den Pulsschlag reduziert werden, oder aber seine weiten Dimensionen regulieren die ebenmäßige Entfaltung einer stufenreichen Harmonik, wobei die Abmessungen der „*himmlischen Längen*“ wieder zur Ausgewogenheit des Ganzen zurückfinden. Mit anderen Worten: Parallelen zur Bachschen Konstellation der Kräfte zeichnen sich ab.

In den Nuancen des Komplexes von Harmonie, Metrum und Harmonischem Rhythmus erweisen sich die Neuorientierungen der Dur-Moll-Tonalität. Unser Tonalitätsbegriff aber wird weitgehend von den Dispositionen des Klangraumes beherrscht. Erst in den letzten Jahren, so etwa in der Formulierung von der „*nicht gleichberechtigten Verwendung von Tönen*“,¹⁸ ist die Komponente „Zeit“ deutlicher in unser Bewußtsein getreten. Tonalität ist demnach kein geordneter Tonraum, der in die Zeit entfaltet wird, sondern die „*nicht gleichberechtigte Verwendung von Tönen*“ schließt Zeit ein; primär ist das Zusammenwirken, und der geordnete Tonraum ist daraus eine Abstraktion. Die Dur-Moll-Tonalität erreicht in der funktionalen Tonalität – einschließlich ihrer Zeitkomponente – ein Endstadium an Konzentration und Prägnanz. Die Parallelen zwischen Bach und den Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts beruhen, daran gemessen, auf einem „noch nicht“ und einem „nicht mehr“. Wir wissen zwar, daß das Werk Bachs nicht in dem Maße vergessen war wie lange Zeit angenommen; dennoch kann man von einer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert sprechen, deren Impulse in jener Affinität, deren Mißverständnisse im unterschiedlichen Verhältnis zur Klassik beruhen. In der Schlußkadenz dieser Erörterung nenne ich nun nochmals das Stichwort: der Harmonische Rhythmus ist für sich genommen eine rigorose, ja trockene Abstraktion, sein Zusammenspiel aber mit Harmonie und Metrum kann neue Einsichten vermitteln.

18 V. Ernst, *Zum Begriff der Tonalität*, in: Kgr.-Ber. Leipzig 1966, Kassel etc. 1970, S. 65 ff.