

## Möglichkeiten tonaler Audition

VON ALBERT VON RECK, MÜNCHEN

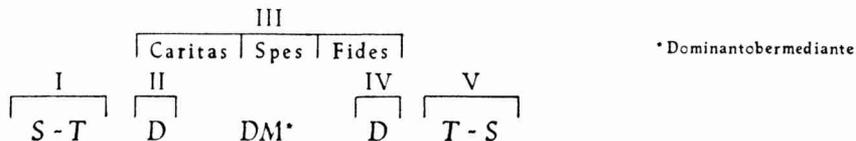
Das *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* von Igor Strawinsky trifft tonale Verwandtschaftsanordnungen, durch die gewisse sekundäre Leitungen bei tonalem Hören aktiviert werden, und zwar:

A zu selbständiger Bewertung von sekundär miterlebten Beziehungen (Tonhöhen),  
 B zu gleichzeitiger Vereinigung von Bewertungen, die sich logisch widersprechen (integrierte synchrone Stellenpolarisation).

Alle Möglichkeiten nach A ziehen B nach sich.

Der zugrunde liegende empirische Tatbestand ist in Kürze folgender<sup>1</sup>:

Die fünf Sätze des Werkes nehmen, unter Nichtbeteiligung der einleitenden *Dedicatio*, eine vor- und wieder zurücklaufende (symmetrische) Anordnung der tonalen Stationen nach intervallräumlicher Bezüglichkeit vor. Die Bezüge entsprechen denen der Hauptfunktionen innerhalb eines heptatonischen d-Modus:



Haupttonalität ist d-dorisch. Die tonale Schließung der Disposition — besonders wichtig für den Schluß des Werkes — wird ermöglicht durch eine schichtige Anlage der Ecksätze, von denen der fünfte Satz die Vorgänge des ersten im Krebsrücklauf darstellt. Eine (Haupt-)Baßschicht (Kontrabässe, Kontrafagott, Kontrabaßposaune) unterhält — so zunächst im ersten Satz —

### Beispiel 1

I. Satz      T. 10      10/11 16      17      25      26 30/31      32      40      41 44/45

The musical score shows two staves: Trumpet (T) and Bass (B). Above the staff, tonal annotations are provided for various measures. The first section (measures 10-17) is labeled '1. Ritornell' and contains the sequence T S T S<sub>h</sub>. The second section (measures 25-32) is labeled '2. Ritornell' and contains the sequence D<sub>h</sub> S<sub>h</sub> T S T S<sub>h</sub>. Below the staff, a bass line is annotated with S<sub>b</sub>, T, S<sub>(h)</sub>, S<sub>b</sub>, T, S<sub>(h)</sub>, S<sub>b</sub>-T. Vertical dashed lines separate the sections. Labels 'Trp. schicht' and 'Chor. schicht' are placed above the staff, and 'Baß schicht' is placed below the staff.

unentwegt ein (wiewohl melodisch ausgestaltetes) freidorisches b (B<sub>1</sub>, B), das erst auf dem Schlußschlag des Satzes in die Tonika (d) einmündet. Bei seinem ersten

<sup>1</sup> Den Sachverhalt habe ich analytisch dargestellt in dem Aufsatz *Gestaltzusammenhänge im „Canticum Sacrum“ von Strawinsky*, Schweizerische Musikzeitung 1958, S. 49.

Eintritt am „linken“ äußeren Formrand erscheint das *b* ausgestattet mit seiner Terz *d* (*D*, *d*, II. Posaune, Baßposaune). Kurz nach Eröffnung durch diese *b-d*-Formulierung beginnt eine Oberschicht (Chor) eine eigene Entwicklung (Takt 10/11 ff.), ausgehend von einem harmonischen Gebilde aus dem strengdorischen Tonbestand *h-d* (*h d'*, *h d' h' d''*, siehe Partitur). Die *h-d*-Gestalt wird als Dualisierung der *b-d*-Form erlebt<sup>2</sup>, und beide Versionen werden retrospektiv auf Grund einer späteren Assoziation<sup>3</sup> als „obere Resthälften“ der mollförmigen (*[g] b d*) und der durförmigen (*[g] h d*) Subdominante erkannt (Quintabständigkeit zur Tonika). Die *h-d*-Gestalt erscheint jedoch instrumental vorweggenommen (Trompetengruppe) bereits in (doppeloktav-abständiger<sup>4</sup>) Koppelung mit der eröffnenden *b-d*-Terz (Beispiel 1, Takt 10) zuzüglich eines *fis* (*fis'*), das die dorische Tonika-Terz *f* dualisiert. Das hierdurch (doppeloktav-)verdoppelte *d* (*[B-] d [(h-)h'-] d''*) aber wird – ungeachtet der im Lauf des Satzes erzeugten subdominantischen Hauptauffassung (Hauptbaßschicht)! – zentrierend als Tonika verstanden (retrospektiv spätestens beim dezidierten Tonika-Auftritt zu Beginn des zweiten Formabschnittes Takt 17) infolge strebeartigen Horizontaleinbaus quer durch den ersten Satz hindurch<sup>5</sup>, und zwar eben in der Lage *d-d''* (Beispiel 2, weiße Noten). Für den fünften Satz heißt dies: Abstieg der Baßschicht von der Tonika (*d*) zur

## Beispiel 2

V. Satz T. 307 311 312 320 321 326 327 335 336 342 342 343-344

The musical score for Example 2 consists of two staves: the upper staff is labeled 'Chor' and the lower staff is labeled 'Baßschicht'. Above the staves, there are several annotations: *D#* and *S(♯)* above the first measure; *D♭* and *S(♭)* above the second measure; '1. Ritornell' above measures 3-4 with *S♭ T S T* below; *D♭* and *S(♭)* above measure 5; '2. Ritornell' above measures 6-7 with *S♭ T S T* below; *S♭ S/T(♭)* above measure 8; and *T#* and *S♭* above measure 9. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the staves, there are further annotations: *T* and *S♭* below the first measure; *S(♭)* and *T* below the second measure; *S♭* and *T* below the third measure; *S(♭)* and *T* below the fourth measure; and *S♭* below the fifth measure.

freidorischen Moll-Subdominant-Variante *b*, Auslauf der Choroerschicht in die strengdorische durförmige Subdominant-Gestalt<sup>6</sup> *h-d* über instrumentalem *b*-Grund, schließliches Aufblenden beider Wegziele im abschließenden Kombinationsakkord aus *b-d* (*B-d*) und oktavabständig<sup>7</sup> darübergesetztem *h-d* (*h-d'*) plus Tonika-Durterz *fis* (*fis'*) am „rechten“ äußeren Formrand; realer Subdominant-Überhang also,

<sup>2</sup> Sie wechselt selbst auch sukzessiv mit dieser (Takt 11 Chorschicht, siehe Partitur).

<sup>3</sup> Nämlich des „kompletten“ Akkordes der IV. Stufe in den Orgelritornellen (Takt 25, 40 resp. Schlußsatz Takt 312, 327) und der dortigen Rolle des Plagalen.

<sup>4</sup> Siehe später Beispiel 2 die an den Schluß des Rücklaufs angehängten „essentiellen“ Gestalten dieses Akkordes Takt 343, 344 mit der Komprimierung auf die einfache Oktavabständigkeit *d-d'*.

<sup>5</sup> Ständiges geläutertes Antönen von *d*-Tönen in den Außenstimmen des Chores (Oberschicht), flatterndes Repetieren durch die I. Trompete, Aufspießen durch Orgelakkorde.

<sup>6</sup> Für beide Klangerscheinungen wird hier neben anderen (Form, Gebilde, Version) der Ausdruck „Gestalt“ scheinbar unverbindlich gebraucht, dies jedoch im Vorwissen des tatsächlichen Gestaltcharakters dieser Erscheinungen. Siehe dazu später Anm. 44.

<sup>7</sup> Die in Anm. 4 genannten essentiellen Gestalten, die im Rücklauf auf die zunächst aus dem ersten Satz noch konservierte doppeloktavige Form (Takt 342) folgen.

jedoch bei relativierendem Tonika-Bewußtsein, unterhalten vom Tonika-Beginn des Satzes her (Takt 307) hinaus in den d-d'-durchtöntem, zwei- bis dreimaligen Schlußakkord.

Die erwähnte Lage d-d'' indessen ist die erweiterte Form der Oktave d-d' (von gleicher Untertonhöhe also), mit der der Chor (siehe immer Beispiele 1 und 2) der auf- bzw. absteigenden Baßschicht gewissermaßen Durchgang durch sich gewährt, jedoch in besonderer Gestalt: die d-d'-Oktave als Rahmen eines Akkordes (Chorschicht Takt 10 bzw. 342) — es handelt sich um das genannte durförmige Subdominant-Gebilde — ist gefüllt mit der oberen Resthälfte h-d (h—d') der strengdorischen Subdominant-Variante g-h-d<sup>8</sup>. In dieser Simultanisierung von Tonika und Subdominante beginnt (im ersten Satz) bzw. beendet (im fünften Satz) die (Chor-) Oberschicht ihrerseits (siehe S/T [h] in Beispiel 1 und 2) einen harmonischen Entwicklungszug, der parallel zur Baßschicht nach der (Ober-)Dominante hin (erster Satz) bzw. von ihr (im fünften Satz) tonikawärts zurückführt. Das heißt: die Tonika selbst kann — eben wegen des konzeptiven Subdominant-Überhangs<sup>9</sup> — nicht eigentlich erscheinen, dennoch aber aus tonalen Orientierungsgründen nicht fehlen. Aus diesem Dilemma zieht sie sich durch Annahme einer Subdominant-durchlässigen Gestalt, die strukturell durch Sext-Terz-Teilung der Tonika-Oktave (d-d') mit dem Ergebnis h (h') gewonnen und auch so verstanden wird<sup>10</sup>. Dabei gründet die Simultanwirkung darin, daß die Oktave d-d' durch untenliegenden realen Grundton stabiler ist als das Großsext-Kleinterz-Paar d-h/h-d' mit latentem Grundton g. Doch läßt sich auch anders sagen: die Oktavierung von d(-h) des zum Plagalrand nötigen Subdominant-Tonbestandes h-d durch d' bzw. von (h-)d' durch d setzt, was d an dieser realen Subdominantik ist, erst in stand, sich grundton- und damit harmonieselbständig als latente Tonika vom subdominantischen h-Partner abzusetzen. Damit aber kann das Gebilde im ersten wie im fünften Satz beide Subdominant-Formen als solche determinieren, im fünften Satz als Tonika-Strebe (d-d') noch in den Schlußakkord sich forterstrecken, so wie es im Eröffnungsakkord des ersten Satzes bereits als solche, obwohl zunächst unerkant und in doppeloktavig auseinandergezogener Form, hereinkommt.

Zwischen auf diese Weise latenter (subdominant-durchlässiger) Tonika und Dominante am gegenüberliegenden Satzende<sup>11</sup> verläuft der Weg der Oberschicht im Einzelnen (so im ersten Satz) über eine reale Subdominant- (Takt 16) und eine Moll-Dominant-Stufe (mit beibehaltener Subdominante, Takt 30/31) zur Dur-Dominant-Höhe (plus konstanter Subdominant-Beigabe, Takt 44/45), die jedoch mit

<sup>8</sup> Die Erweiterung auf d—d'' wird sogleich durch eine verdoppelte Vorlage als d h d' h' d'' (Takt 11 der Partitur) vom Akkord her „bemessen“ und so durch den fünften Satz erstreckt bis zur Zusammenziehung zurück auf die Urform (Takt 342).

<sup>9</sup> Zur Heraufsetzung der Tonika-Ebene. Im Falle einer Tonika statt Subdominante für die Ausgangs- und Endstation würden die tonalen Entfernungen (Dominantobermediant-Höhe dann = dritten Grades) zu weit auseinanderführen.

<sup>10</sup> Orientierung an Baßschicht und deren gleichartig gewonnenem Melos. Siehe später den Abschnitt *Dritte Möglichkeit* . . .

<sup>11</sup> Die Trompeten (und die erste Posaune) schieben zwischen die beiden Hauptschichten, hauptsächlich aber nur an den äußeren Formrändern, noch sukzessiv zerlegte Harmonien (Partitur Takt 10—13 bzw. Rücklauf), die nicht in den beiden Hauptschichtzügen aufgehen. Dabei handelt es sich aber nur um ein das tonale Zentrum umzirkelndes Aufweisen seiner Hauptverwandten, die wie rasche Blitze zu zweien und dreien das Gebiet kurz erhellen. Lediglich durch die Adagio-Interpretation entsteht für die Rücklaftakte 341/342 eine gewisse In-Eins-Hörung der Chorschicht mit der Akkordschicht der Bratschen, wodurch stärkere Betonung der Subdominant-Seite zustande kommt (Takt 342: IV. Dur-Stufe mit sixte ajoutée).

dem Ende des Subdominant-Tonika-Zuges der Baßschicht zusammenfällt, das heißt: beide Dominanten (Ober- und Unterdominante) finden sich dort — nun ebenfalls nur noch latent — als polarisierende Seitenklänge der eben mit ihnen eintretenden Tonika wieder (Krebsgang im fünften Satz dann von der polarisierten Tonika her abspannend). Je an den Zwischenstufen (Subdominante, Dominante  $\sharp$  bzw. Rücklauffolge) wird der Schichtvorgang noch unterbrochen durch identische kontrastierende Orgelritornelle, die in klarem Sukzessivverlauf das den Ecksätzen zugrundeliegende Plagalkonzept im strengdorischen d-Modus vortragen, nur dies im Gegensinn: im ersten Satz nämlich  $T < S$ -gerichtet (Beispiel 1), im fünften Satz umgekehrt ( $>$ ; Beispiel 2).

Sodann sieht die Dominant-Phase der Großformdisposition weiter so aus: der zweite und vierte Satz erhalten a als vorübergehende Sonder-Tonika

Beispiel 3

II. Satz

T. 46 79 ff.

D T

hereinstrebend (2 Drittel der Form) konstant

IV. Satz

IV. Satz T. 274 ff. 304 ff.

relative S

relative D

T S

konstant herausstrebend (2 Drittel der Form)

V. Satz S D T

(= Dominante der Haupt-Tonika), jedoch nur in Richtung auf den dritten Satz konstituiert, nämlich: im zweiten Satz durch eine über a (= gis) dominantisch hereinstrebende „linke“ (Takt 46–79), im vierten durch eine subdominantisch herausstrebende „rechte“ Hälfte (Takt 274–306). Die Subdominante (d in der Interimstonalität a) kehrt dort nicht mehr nach a zurück, sondern erhält auf sich bezogene Dominantenflügel (Subdominante und Dominante, Takt 304–306), mit denen die Tonika des fünften Satzes (d) eingekreist und so dennoch strebig erreicht wird, obwohl  $d = d$  bleibt.

Der dritte Satz wird randseitig (Caritas, Fides, siehe das erste Dispositionsschema) direkt auf a basiert, im Mittelteil (Spes) aber auf c gehoben, obermediantisch (dominant-obermediantisch zur Haupt-Tonika) also, und das c durch dreimaligen Pendelgang von f nach

III. Satz, „Spes“

Beispiel 4

T. 148.....	153
163.....	168
178.....	183

S T

c (Takt 148–153, 163–168, 178–183) mit a verzahnt (f = Subdominante von c = Untermediante von a), vernehmbar durch gleichzeitiges Auftreten beider Toniken je mit ihren Dominanten (für c: g-h, für a: e-gis).

Wir ziehen das Fazit.

### Erste Möglichkeit nach A

Die Wahrnehmung, tonal auf die Spur gesetzt, registriert die funktionalen Richtungen zunächst zentrallogisch, für den Hauptvorgang im ersten und fünften Satz (Schichtabschnitte ohne Ritornelle) also im Sinne von Subdominante>Tonika und Tonika<Subdominante, denn der Plagalzug der Baßschicht ist dabei primär gegenüber dem funktionslogisch gegenläufigen Oberdominantzug der (Chor-)Oberschicht (im ersten Satz Tonika<Dominante, im fünften Dominante>Tonika) durch Hauptbaßbildung und Seitenklangattachierung der beiden (Chor-)Dominanten (g-d und a-cis) an den Innenrändern der Sätze. Die Orgelritornelle ergeben dazu gegensinnigen Verlauf: im ersten Satz Tonika<Subdominant-, im fünften Subdominant>Tonika-gerichtet.

Für den Mittelteil des dritten Satzes (Beispiel 4) ist c-tonikales Hören indiziert (vorausgehende Exposition des Teiles mit Hebung auf die Dominantobermediant-Höhe, Partitur Takt 130 ff.), bestärkt durch das schon vom ersten Satz her geläufige Plagalverhältnis (hier im Hauptbaßgang f-c) als Gestalt-„Inhalt“: also die Fortschreitung Subdominant>Tonika.

Dies alles aber nur zunächst! Sogleich begibt sich nämlich auch noch folgendes: der funktionslogische<sup>12</sup> Weg der Chorschicht im ersten Satz vermittelt das Erlebnis des Öffnens, obwohl vorerst sekundär und im Widerspruch zur Baßschicht. Noch ehe aber beide Wege erkennbar werden – die Baßschicht „steht“ ja überhaupt zunächst konstant auf ihrem b – schaltet das erste Orgelritornell<sup>13</sup> bereits nach der (ersten) Subdominant-Stufe der Chorschicht sein eindeutiges Tonika<Subdominant-Programm ein (siehe Beispiel 1), das heißt, ein – trotz polarer Gegenrichtung! – ebenfalls öffnendes. Mit diesem Bedeutungsmodell im Ohr erlebt der Hörer den zweiten (Takt 26–31) und, nach Wiederholung des Tonika<Subdominant-Modells, den dritten Schichtabschnitt (Takt 41–45) des Satzes. Erlebnismäßig dominanter Demonstrator des Öffnens in den Schichtabschnitten wird damit der Chor, der nun die harmonisch primäre Baßschicht mit in den Sog nimmt, das heißt in die Wahrnehmungsrichtung, die sich dem erlebnismäßig dominanten Öffnen (eben des Chores) verbindet: jene nämlich des gemeinsamen Ansteigens der intervallräumlichen Grundtonhöhen.

Das dahin aufgerufene Bewußtsein wird fortbeschäftigt beim Eintritt in den zweiten Satz mit der Oberquinthebung der Tonika nach a, im Sinne einer Quintaufhöhung also, erlebt so den dritten nicht nur zentrallogisch als Entfernung (Dominantobermediant-Richtung), sondern auch räumlich gehöhnt (kleinterzhoch über das quinthohe a), und bemerkt das folgende Zurücksinken über dessen dritten Teil (Fides) und den vierten Satz zur Tonika-Tiefe d am Beginn des fünften Satzes. Das schließ-

<sup>12</sup> In der erwähnten Analyse habe ich stets den Ausdruck „tonallogisch“ gebraucht, den ich hier durch funktionslogisch“ für die Fälle eindeutiger funktionaler Gerichtetheit ersetze.

<sup>13</sup> Dies eine der gestaltbildenden Funktionen der Ritornelle.

liche Hinabsinken nach der Subdominante (Schluß des fünften Satzes) — durch das gleichzeitige funktionslogische Rückgangserlebnis in Chorschicht und Orgelritornellen wiederum unterstützt — drängt sich als räumliche Tiefe und Vollendung eines durchmessenen Bogens dann mit aller Eindeutigkeit auf.

Das Erlebnis knüpft sich also an eine autonome, das heißt vom funktionslogischen Zusammenhang sich ablösende Wahrnehmung von Tonhöhenunterschieden im Sinne einer logischen Folge, die hier eine kontinuierliche Richtung, erst auf-, dann absteigend, ist. Dieses Hören habe ich als raumlogisch bezeichnet<sup>14</sup>; es definiert sich hier speziell als logisches In-Reihe-Bringen der zunächst sekundär mitgehörten Raumerlebnisseite funktionslogischer Fortschreitungen mit solchen Fortschreitungen, bei denen Raumrichtung und Funktionsrichtung zusammenfallen (zum Beispiel Tonika-Dominante = fort von der Tonika = fort vom Grundton dieses Quintverhältnisses nach „oben“; im Nachvollzug dazu Subdominante-Tonika = fort von einem Grundton zu einem harmonischen „Ober“ton).

Daß dieses Hören nicht schlechtweg schematisch behauptet wird, dem Primat tonallogischen Hörens (in seinem allgemeinen Sinn) auf einmal konkurrierend und darum als fiktiv verdächtig, dafür spricht die Tatsache, daß die Orgelritornelle im ersten und fünften Satz ja das raumlogisch „unbrauchbare“ Gegenteil vollziehen: mit dem Schritt d-g im ersten Satz entsteht ja im Sinne des zentrallogischen Quintverhältnisses Fall, nicht Aufstieg. Dabei sind gerade die Ritornelle die eigentlichen Einsager der raumlogischen Auffassung<sup>15</sup>! Dies aber ist es vielmehr: die Widersprüche der Richtungen — und es sind deren drei! —, funktionslogisch unvereinbar, drängen auf ein faßbares Moment von gemeinsamer Bedeutung, das Einheit gibt. Und da ist die Sprache der Orgelritornelle eindeutig: das erste Ritornell „öffnet“, ungeachtet seines subdominanten Quintfalles. Als öffnend wird sodann der Oberdominantzug der Chorschicht erlebt, und nur im weiteren, kraft seiner qualitativen Dominanz (Vokalität, klangliches Massegewicht, Text), auch als Zug nach „oben“, verstärkt, weil er schon Zug ins „Helle“ ist. Erst daran wird dann auch das gleichfalls Aufsteigende der Baßschicht beim Eintritt der Tonika bemerkt, ja vielleicht ihr Aufstieg — gesetzt, das die ganze Zeit über als liegend gehörte b „würfte nicht, wohin“ — nicht nur zur funktionslogischen Kadenzvollendung, sondern auch intervallräumlich angereizt<sup>16</sup>.

### Vereinigung nach B

Daß aber das „Raum“ öffnende Dominant-Ziel des Satzschlusses im ersten Satz (der korrespondierende Sachverhalt im fünften Satz kann nicht immer mitdargestellt werden) abrutscht in tonikale Quintpolattachierung, lenkt eben doch wieder auf den funktionslogischen Vollzug der baßschichtigen Plagalkadenz, genauer gesagt: auch!

<sup>14</sup> A. a. O., S. 64; siehe auch W. Wiora, *Der tonale Logos*, Mf IV, 1951, S. 12.

<sup>15</sup> Obwohl nicht nur! Nämlich auch die „Vorsagenden“ für das funktionslogische (i) Plagalkonzept als interner Gestaltinhalt der Ecksätze; siehe meine Analyse a. a. O.

<sup>16</sup> Es ist unmöglich, wie E. Ratz (*Zum Formproblem bei Gustav Mahler*, Mf X, 1957, S. 172) meint, daß man noch der theoretischen Analyse zum Verständnis bedürfe. „Verständnis“ kann doch nur hörendes Verstehen sein, womit nicht das „Studium“ für überflüssig erklärt werden soll. Hat man aber „verstanden“, so muß das Verstandene auditiv erlebbar werden, jedenfalls als Hör-Gestalt, wobei die Struktur, die es hervorgerufen hat und die von ihm wiederum zur Darstellung gebracht wird, noch etwas anderes ist als seine sinnhafte „Gesichtigkeit“. Mindestens für Strukturen des Tonalen müßte dies gelten. Der gewußte Sachverhalt darf hier also nicht als einzige Quelle für ein „wirkliches“ Erlebnis des Raumlogischen angenommen werden. Es muß vielmehr den Anspruch an ein auditives Phänomen erfüllen, was gezeigt worden sein will.

Mit anderen Worten: ich befinde mich, ob nun zwischen g und d (wie aufgefaßt) oder effektiv nur b und d (Plagalprogramm der Hauptbaßschicht), sowohl im Anschwung vom Entfernten (Subdominante) auf den Ruhepunkt (Tonika), also vom „Mobilen“ ins Sichere, wie im Absprung von der „männlichen“ Seite<sup>17</sup> (Subdominante als Grundton des kommenden Intervallschrittes) zur „weiblichen“ (Tonika = Oberton des Quint- oder Terzschrittes). Dies aber heißt, quintengenetisch<sup>18</sup> gesprochen und das reale b als Subdominante angenommen: im funktionslogischen Falle befinde ich mich auf der „linken“ Seite des Quintensystems (b = vierte Abwärtsquinte von d), im Falle raumlogischer Auffassung auf der „rechten“ — eines damit aber anderen Systems (d = vierte Aufwärtsquinte eines Ausgangspunktes b), einmal also genetisch im „Rückwärtsgang“ gegen ein „normales“ (Handschin) Aufwärts, wieder aber bei sich vertauschenden Bezugspunkten (das etwa fiktive Quintenverständnis hier nur provisorisch; über direktes Terzverständnis siehe unten). Handschin erwähnt<sup>19</sup>, daß wir bei einer Dominant-Tonika-Kadenz, fügen wir in die Dominante eine Mittelstimme aus Terzton-Durchgang-Prim ein (in c: h-a-g), uns „außer in dem einen System (c) auch in dem um eine Quinte höheren“ (g) befinden, daß also „g gleichzeitig etwas vom (transponierten) c an sich“ habe. Trotzdem bleibt aber der gemeinte c-Modus (System) primär, da bei der tonallogischen Verknüpfung die Auffassung der tragenden Toncharaktere nicht angegriffen wird. Nicht so im *Canticum Sacrum*. Eben im Augenblick der indizierten Hinwendung auf die raumlogische, also auf die Bewertung als intervallischer Vorgang, tritt Umbesetzung der tonalsystemlichen Stellenwerte (Rohwer) ein: d springt um in ein b- (oder g-)System<sup>20</sup>. Nimmt man b noch einmal als Bedeutungsträger an, so wird die b-d-Hauptbaßfortschreitung raumlogisch als natürlicher Terzschritt gehört, funktionslogisch dagegen pythagoräisch verstanden, das heißt: da sich die Tonika (d) zunächst von der Subdominante her pythagoräisch versteht, wird beim Umschlag ins Raumlogische b — von dem jetzt „determinierten“ d aus — um ein syntonisches Komma höher (die Terz kleiner) erinnert. Retrospektiv geschieht im fünften Satz von dem realen Schluß-b aus dasselbe mit d: es wird nachträglich gesenkt<sup>21</sup>. Im das Ganze umgreifenden Auspielen beider Hörindikationen gegeneinander aber stellt sich ein hin- und hergehendes Korrigieren ein, also auch im umgekehrten Sinne (nämlich des d im ersten Satz bzw. des b im fünften), obwohl selbstverständlich dennoch die Identität der gleichnamigen differenten Töne im Interesse der einheitlichen Bedeutung gesucht wird. Nur bleibt eben gleichzeitig auch die „Irritation“ bestehen, weil nur aus dem Widerspruch die einheitgebende Bedeutung hervorgeht. Und nur in dieser Doppelung des Bewußtseins<sup>22</sup> liegt die volle Erfahrung der „Farbigkeit“<sup>23</sup> der Gestalt.

17 J. Handschin, *Der Toncharakter*, S. 91 ff, 102 f. Die Einwände gegen die Zulänglichkeit dieser Kennzeichnung (W. Wiora, a. a. O., S. 29) können hier schweigen.

18 Handschin, a. a. O., S. 5.

19 A. a. O., S. 61.

20 „... so daß“ — siehe Wiora, *Der tonale Logos*, S. 160, über „System-Transposition“ (System-Wechsel im Sinne Handschins) — „dieselbe Tonhöhe einen anderen Toncharakter erhält und umgekehrt.“

21 Vgl. dazu J. Rohwer, *Zur Frage der Natur der Tonalität und des auditiven Musikbegriffs*, Mf VII, 1954, S. 139.

22 A. a. O. habe ich sie (wegen des gleichzeitigen Stehens an verschiedenen Orten) als vierdimensional bezeichnet, womit ich H. Pfroggers Anwendung des Begriffes für die Enharmonik (*Von Wesen und Wertung neuer Harmonik*, Bayreuth 1949, S. 15 f) gefolgt bin.

23 Handschin, a. a. O., S. 293.

Die Annahme des realen *b* für die zu verstehende Subdominante hat durch die Terzdiskrepanz (81:80) den Tatbestand jedoch lediglich evident gemacht. Im Falle von *g* wird dieses Umhören als Korrektur nicht akut, weil die Identität der funktionslogischen mit der raumlogischen Quinte ohnehin gegeben ist. Die Terzkorrektur war nur eine Sekundärerscheinung, die am Wesentlichen des Sachverhaltes nichts ändert. Die unter *A* nicht dargestellten raumlogischen Verhältnisse auch im Mittelteil des dritten Satzes (*Spes*) ergeben einen wesensgleichen Befund: zwar hat *f* dort (wiederum mit Handschin gesprochen) zunächst *f*-Charakter, da es sich um eine *c*-Zentralität handelt, und *c* hat *c*-Charakter (Beispiel 4). Doch wird durch Mit-aufblenden der für die drei Mittelsätze konstanten Tonika-Achse *a* der *f*-*c*-Schritt zugleich als quasi gleichseitige Terzreversanz um das *a* herum ausgegeben (verdacht-erregend auch die Einführung im Trugschluß-Sinne durch eine *a*-bezogene Dominante, *e*-*h'* Takt 147), also des funktional-dynamischen Richtungszuges nach *c* hin entkleidet, womit *f*-*c* als autonomes Quintintervall<sup>24</sup> erlebt wird, also *f* zum mindesten nicht mehr mit *f*-Charakter, wenn nicht – wegen der Quintautonomie – direkt mit *c*-Charakter, und *c* analog mit dem eines *g*. Und noch eine weitere Bezüglichkeit für ein Quinterlebnis stellt sich ein: *a* und *c* bilden zu *f* dessen Dreiklangsaufbau. Dies hat aber nichts mit den Fällen „paradoxe Permutation“ zu tun, als die Handschin<sup>25</sup> die „paradoxe Beleuchtung“ eines Melodietones durch eine Harmonik bezeichnet, die nicht seiner von der Melodie her ausgedrückten Stellung im Akkord entspricht. Hier bei Strawinsky handelt es sich darum, daß sich ein kompletter Satzvorgang für das Bewußtsein geschlossen auf einen anderen tonalen Stellenbezirk umsetzt, während die „paradox beleuchteten“ Töne nicht aus ihrem angegriffenen Zusammenhang herausgelöst werden. Das Bestimmende daran ist die Einheitlichkeit der jeweiligen Auffassungslage, wobei es ohne Belang ist, ob damit eine vorgestellte Abweichung der relativen Tonhöhen einhergeht. Nur daß sie einhergehen kann und also „Raum“ sein muß für die Produktion zweier Tonwerte in ein und demselben Tonort, ist entscheidend. Denn spätestens nach dem Aufblenden der *a*-Konstante am Schluß der Ritornellabschnitte im dritten Satz (Takt 153) tritt zur Tonika *c* (als Tonika provoziert durch vorausgegangenen Satzteilanfang) ein *f*- (Takt 148) gezeugtes Quint-*c* in den *c*-Ort ein, retrospektiv aber auch ein grundtönig (*a*-)verstandenes *f* in den Ort des vorher subdominantisch *c*-verstandenen (Takt 148). Da dieser Vorgang durch Ritornellform (zwischen die Pendelgänge schieben sich zwei wechselnde Teile) noch ein zweites und drittes Mal sich abspielt, tritt die „Irritation“ später bereits mit dem eröffnenden *f* (Takt 163 bzw. 178) auf. Und weiter noch: es widerspricht dem nicht, daß die durch Vokalität (vgl. Chorschicht im ersten und fünften Satz) vordringlichen Soli den *f*-*c*-Weg (Beispiel 4, gestrichelte Linien) durch Übergriff gleich nach der *c*-Dominante *g*-*h* darstellen (Ausgangsintervall *f*-*a* Takt 148 etc., Ankunftsintervall *g*-*h* Takt 153 etc.), *c* also Übergewichtig ausstatten. Viel eher unterstreicht dies auch für hier die Bedeutung des Vorgangs als den des Öffnens in Analogie zum Oberdominantzug der Chor-

<sup>24</sup> Das Quintige besteht raumlogisch auch trotz der Tatsache, daß faktisch von *F* (Baßposaune) aus auf dem quarttiefen *C* (Kontrabaßposaune *8va bassa*) gelandet wird. Der Baßgang ist so aufgeteilt, daß *C* schließlich doch von unten herauf erreicht wird, abgesehen vom Hoch-Wert des *C* für den relativen Tonbereich der Kontrabaßposaune.

<sup>25</sup> A. a. O., S. 287 ff.

schicht im ersten Satz mit gleichem Erfolg: Hinweis auf das Hinauf mit retrospektivem Innerwerden des Woher, nämlich von „unten“. Dennoch fungiert das g-h der Soli durchaus c-konstituierend und das ganze Widerspiel zu Recht: denn der c-Bereich ist Bogenmitte über und zwischen zwei a-Flankierungen (erster und dritter Teil des dritten Satzes), jenseits derer Bogenan- und -abstieg liegen, hinüber und herüber demnach verpflichtet und also in eine neutrale, stillhaltende Rolle befohlen. Um so mehr dagegen kann in diesem Stillestehen der Austausch des Standpunktes in den quasi „diatonischen Tonorten“ vor sich gehen. Hinzukommt, daß die unterquintige Subdominante weniger „energisch“ zur Tonika „gravitiert“<sup>26</sup> als eine Dominante, wodurch der Umschlag in die raumlogische <-Bewertung erleichtert wird — ein Umstand, der natürlich auch für Großterverhältnisse zutrifft und zum Beispiel auch für den real b-haften Subdominant-Überhang im fünften Satz die Gefahr zentraltonaler Ungestilltheit herabsetzt. Wiederum aber kann sich von dem latenten (unterquintigen) g der Subdominante her die gleiche Schwäche nützlich für den ersten Satz auswirken, eben für die Wahrnehmung einer von unten ihren Ausgang nehmenden tonalen Stationenfolge, während im rückläufigen Tonika-Subdominant-Schritt (fünfter Satz) die Gravitationslust der Dominante sich auf die Tonika in Richtung der abwärtsliegenden Subdominant-Seite überträgt<sup>27</sup>.

Daß das Hören doppelt „bewohnter“ Tonorte nicht von isolierten theoretischen Bedingungen abgenommen werden kann, belegen der zweite und vierte Satz, obwohl es scheint, daß ihr funktionslogischer Verlauf der vom ersten Satz her angestifteten raumlogischen Ordnung (Bogenordnung der Tonhöhenstationen) widersprechen müßte. Kontradiktion durch zur Funktionslogik konkurrierende Raumlogik kann jedoch nur durch bestimmte Konstellationen in Gang gesetzt werden, zu deren Bedingungen eine geradzügige, einfache und überschaubare Anlage gehört, wiewohl geschöpft aus „Möglichkeiten“, die „in der Ordnung des Tonreiches angelegt“ sind<sup>28</sup>. Dazu müssen die zeitlichen Grenzen des raumlogisch zu begreifenden Vorganges mit den Formgrenzen zusammenfallen. So kommt im vierten Satz<sup>29</sup> der Subdominant-Fall zunächst gar nicht als abgeschlossenes Faktum zur Geltung, weil nicht, wie im fünften, hinter dem Eintritt der Subdominante Wahrnehmung des Beendetseins entsteht. Das am Schluß des Satzes tatsächlich aufgebürdete Sich-Abfinden-Müssen mit dem — natürlich wirklich raumlogisch gezielten — dezidierten Subdominant-Fall, den der Mittelteil (Takt 274—280) herbeiführt, wird in einem sich erst noch anschließenden Schlußteil (Takt 281—306) als Endgültigkeit bis zuletzt verschleiert. Und so wird auch im zweiten Satz der Hörer am Tatbestand gegensinnigen Verlaufes gewissermaßen vorbeigeführt, und der Grund für eben diese Vermeidung irritativen Hörens dürfte in der Überflüssigkeit raumlogischer Indikation an den beiden speziellen Stellen der Großformdisposition liegen: für den zweiten Satz ist der (Bogen-)Anstieg durch die interimistische Verlegung der Tonika nach a ohnehin schon gegeben, desgleichen der Abstieg für den vierten durch die nachfolgende Rückverlegung durch den fünften Satz. Nur aus internen Gestaltungs-

<sup>26</sup> Handschin, a. a. O., S. 262.

<sup>27</sup> Vgl. dazu die Stelle bei Handschin S. 26, die sich hier noch so modifizieren ließe: wo das (d)-Charakterliche abnimmt, kann das Intervall in den Vordergrund gebracht werden.

<sup>28</sup> Wiora, *Der tonale Logos*, S. 30.

<sup>29</sup> Aus Raumgründen muß hier leider auf die Partitur verwiesen werden.

gründen bedürfen die beiden Sätze eines irgendwie polarisierenden Ergebnisses, und so ist es jedesmal gerade nur eben die falsche Richtung, die verhütet wird: im zweiten Satz ein „Fall“ durch „Ober“-Dominant-Gebrauch, im vierten ein Aufstieg durch Subdominant-Tonika-Rückkehr. Beim vierten Satz begibt sich das eigentliche Fallen viel eher zwischen viertem und fünftem Satz, obwohl es sich dort nur um eine Umdeutung von d (als von einer Subdominante in eine Tonika) handelt. Beim zweiten Satz dagegen läßt schon die in der Art des bloßen Reihenvortrags (Takt 46) ins Ohr gerufene Tonika a (b-ces' in der Harfe nur als „exstirpierte Füllung“ der Tonika-Terz a'-c'' in den Kontrabässen) den Anstieg von d her erleben. Auch wäre das Raumerlebnis bei gis-a (Hauptvorgang im zweiten Satz) nicht nur schwach, sondern durch das nicht umzulagernde Grundtonverhältnis (für das Intervall Kleinssekunde läge der Grundton gleichfalls oben) gar nicht gegeben. So fällt überhaupt an beiden Sätzen das „Schwebendere“ auf, also das eben gerade nicht so geradzügig Formumrandete, Überschaubare<sup>30</sup>.

### Zweite Möglichkeit nach A

Verschiedene, synchrone Stellenwertigkeit kommt demnach nur zustande durch strukturelle Emanzipation der relativen Tonhöhen. Die Emanzipation zu raumlogischer Wahrnehmung war bewirkt worden durch funktionslogische Anordnungen, die an den Grundtonfortschreitungen das Moment der melischen Sukzession zu selbständigem Erlebnis gebracht haben. Möglich war dies durch den Umstand, daß die tonalen Stellenwerte an das Faktum der relativen Tonhöhen gebunden sind, weiterhin durch die Vertretenheit jeder Tonhöhe in mehreren Systemen. Beim zweiten und vierten Satz hat eine solche Emanzipation nicht stattgefunden. Jede Tonhöhe ist aber nicht nur mehrdeutig als Mitglied verschiedener Systeme, sondern zudem noch als Sekundärbestandteil (Teilton) mannigfacher stellenwertig (grundtonbezüglich) primärer Harmonieeinheiten. Diese können ihrerseits einem gemeinsamen System wie verschiedenen Systemen angehören. Die Verwobenheit geht dabei bis zur Durchkreuzung der Bezugsebenen, nämlich von Tonhöhen als harmonischen Sekundärbestandteilen gegenüber primärer (grundtöniger) Stellenwertigkeit. Diesem Faktum entnommen ist die spezielle interne Beschaffenheit der Orgelritornelle im ersten und fünften Satz: Dritte und vierte Stimme sind hier kontrapunktische Pendelverbindungen zwischen Tönen der Tonika- (Takt 32 [320]) und der Subdominant-Harmonie (Takt 40 [312]) an den Formrändern. Das Dissonieren „in“ den beiden Randharmonien (bezüglich der Tonika von c', bezüglich der Subdominante von c' und a') wird logisch einwandfrei aus der jeweils intendierten „unversehrten“ Harmonie verstanden, im Falle des jeweils (im ersten wie

<sup>30</sup> Allerdings hängt dies damit zusammen, daß es sich bei allen drei Mittelsätzen um Satz nach dem Zwölftonprinzip handelt, was bisher unberücksichtigt bleiben durfte, weil Strawinsky eindeutig tonale Stationenverhältnisse (z. B. in den Schlüssen nach Beispiel 4) geschaffen hat und das speziell Zwölftönige mehr das Stimmenverhältnis zwischen den Stationen betrifft. (Dennoch wird sogar der f-c-Weg im dritten Satz, obwohl vollchromatisch durch die tiefen Posaunen ausgeschritten, durch Aufgliederung in „rein“ tonale Systemfelder gewissermaßen tonal-synthetisch hergestellt). Doch kommt im Falle von gis-a im zweiten Satz ein Moment hinzu, das gis überhaupt nur bedingt gis sein läßt (es erscheint vielmehr als as) und also um so weniger raumlogisch spezialbeziehbar auf a. Nur verknüpfen sich dem zwei hörpsychologische Vorgänge, die als solche dem vorstehenden Zusammenhang eigentlich angehören würden: ein Fall von tonal indizierter, aber strukturell aufgehaltener enharmonischer Tonart-Vermischung, sowie ein weiterer von Potenzierung nunmehr des tonallogischen Funktionsbewußtseins in sich. Wegen der Sonderproblematik des chromatisch-Reihenmäßigen soll auf Erörterung hier aber verzichtet sein.

Beispiel 5

I. Satz, 2. Orgelritornell (mit dem 1. identisch)

T. 32 33 34 35 36 37 38 39 40  
 [320] [319] [318] [317] [316] [315] [314] [313] [312]

8b.....:

Die instrumentierte ‚Registrierung‘ des Pedals ist hier weggelassen. S. später Beisp. 7

V. Satz, 1. Orgelritornell (bzgl. der Identität mit dem 2. s. Fußnote 31)

T. 312 313 314 315 316 317 318 319 320

8b.....:

im fünften Satz!) ersten Taktes als „schräges“ (von oben gleichgerichtetes) Freihereinkommen in die gleich (durch stufenweisen Abwärtsgang) „berichtigt“ zu erwartende ideelle Harmoniegestalt, im jeweils letzten als deren komplementär verschobene „Deckung“ mit nachklappenden „Korrektur“. Das schließliche „Offenbleiben“ der ideellen Harmoniegestalt (Takt 40 [320]) durch Nichteintreten der Korrektur (im ersten Satz, Takt 40, von c' und a' als erwarteter Terz und Prim der Subdominant-Harmonie; im fünften, Takt 320, von c' als nicht angekommenem aufsteigendem Durchgang) wird hingenommen in Hinblick auf eine erwartete Fortsetzung des Vorganges, das heißt nachherige Sinnerfüllung. Zwischen den so in Sonderspannung versetzten Randharmonien, die das funktionale (Bedeutungs-)Programm der Ritornelle hinstellen, wird indessen Verbindung hergestellt durch ständiges Anwesendbleiben (ostinates melodisches Pendeln) der beunruhigenden Töne während des ganzen sukzessiven Programmvollzuges. Nur verwandelt sich während des Pendelns die kontrapunktische Stellung der beiden beunruhigenden Töne je auf die Zielharmonie zu (im ersten Satz: von c' als Durchgang über h nach einer dort gedachten tiefen Quinte a [Tonika-Seite Takt 32] in einen Wechselton zur Subdo-

minant-Terz h [Subdominant-Seite Takt 40]; von a' als [auf der Tonika-Seite] noch konsonierendem Tonika-Quintton in einen Wechselton zur Subdominant-Prim g' [Subdominant-Seite]; im fünften Satz: gleiche Bedeutungen in umgekehrter Zeitfolge). Das ostinate melodische Pendeln und Kreisen dieser Töne um ihre sinn-erfüllenden Ziele herum schafft jedoch eine ins Ohr fallende Verselbständigung nicht nur der strittigen Töne als solcher, sondern auch des Intervalles, das sie zueinander bilden, als harmonische Potenz nämlich einer hängenden Form der Moll-dominante a—c. Da die Oberdominante in Dur- wie in Mollform eine zur Subdominante gegenbildliche Rolle in den Ecksätzen spielt und außerdem alle Harmonien nur in Terz- oder Quintgestalt auftreten, ist das Einspringen des Ohres auf diese integrierte terzgestaltige Moll-Dominante herausgefordert<sup>31</sup>.

### Vereinigung nach B

Es werden also durch strukturelle Emanzipierung der Tonhöhenlage („monotone“ Pendelmelodik mit a'-Kern, mit c'-Kern) sekundäre harmonische Stellenwertkomponenten (Dreiklangsquinte, vorgehaltene Prim-, Terz-, Quinttöne; auch auf der Subdominant-Seite ist a' nur Nebenton zu einer Grundtonverdoppelung [Okta-vierung] und nicht selbst Stellenwertrepräsentant) in primäre Stellenwerte oder Stellenwerteinheiten (Dominant-Prim plus Terz) umgehört (c' - a' = Vorkommens-lage für die Moll-Dominante), und dies unter voller gleichzeitiger Erhaltung der gegensinnigen (kontradiktorischen) Auffassungseinheit. Dabei geschieht ein effek-tiv Gleiches wie bei den Fällen raumlogischer Kontradiktion: c' und a' als relative Tonika- bzw. Subdominant-Angehörige stellen sich zwar als oberdominantische Ton-werte auch konkret nicht anders dar. Dennoch handelt es sich nur empirisch, nicht aber verständnismäßig um zwei alleinige Tonwerte, vielmehr um „einfach“ mar-kierte Tonorte, deren jeder für die Auffassung nunmehr kraft struktureller Sinn-gebung von zwei verschiedenen tonalsystemlichen Stellenwerten „bevölkert“<sup>32</sup> wird. Ob eine solche logisch in die Vorstellung gerufene „Bevölkerung“ unter sich, also innerhalb des Tonortes, tonhöhendifferente Tonwerte im Sinne von Kommaunter-schieden aufweist, hängt von den beschworenen tonalen Relationen ab und stellt, wie schon erwähnt, kein Kriterium dar. Hier handelt es sich vielmehr um die Frage nach dem hervorrufenden Strukturprinzip: in der Baßschicht der Ecksätze wie in den Ritornellabschnitten des dritten Satzes liegt die Auswertung der Vertretenheit einer Tonhöhe in mindestens zwei Systemen vor, wobei die (zur funktionslogischen) parallele, aber synchrone tonsystemliche Eigenbewertung (als melische Raumkurve) nur herstellbar war durch eine jeweils durchlaufende Auffassungslage je des einen oder anderen Systems, also in Sukzessivform. Bei den Orgelritornellen wird die Eman-zipation dagegen kontrapunktisch bewirkt, das heißt nicht durch sukzessive Relation, sondern durch vertikale, gleichzeitige Aufweisung des Doppelverhältnisses einer Tonhöhe. Das Sukzessions-Moment ist nur insofern beteiligt, als die Bewertung eines einzelnen Tones speziell als Tonhöhe (für die sich daraus ergebenden weiteren

<sup>31</sup> Daß Strawinsky sich dieser Integration nicht nur bewußt war, sondern sie auch bewußt eingesetzt hat, dürfte daraus hervorgehen, daß er im letzten Ritornell des fünften Satzes (Takt 327—335) die vierte Stimme wegläßt, also der integrierten Dominant-Harmonie — wegen des auf die Subdominante zugehenden funktionalen Abbaus der Chorschicht (siehe die dort als letzte bevorstehende Subdominant(h)-Stufe Takt 336 in Bei-spiel 2) — ihren klanglich konstituierenden Faktor entzieht: a' wirkt nur in Verbindung mit c' harmonisch heraustretend.

<sup>32</sup> Rohwer, a. a. O., S. 133.

Assoziationen) des Vorbeiganges mehrerer zeitlicher Ereignisse bedarf, um sich absetzen zu können. Vollends klar wird die Emanzipation darum erst über dem Untergrund des sich fortbewegenden übrigen Stimmgefüges und dem gewechselten Bedeutungsgrund der jeweiligen Ankunftsharmonie, aus der die isolierten Höhen (c' und a') schließlich heraustreten. Dann freilich entsteht synchrones Doppelverständnis nicht nur für den letzten Augenblick (Ritornellende), sondern auch im Rücklauf bis zur Ausgangsharmonie zurück<sup>33</sup>. Es hat dies seinen Grund eben darin, daß von den isolierten Höhen keine stellenwertig primär ist, sondern beide in ihrer jeweiligen Ausgangsharmonie „aufgehen“. Und hier besteht ein weiterer Zusammenhang: in allen Fällen tritt die Kontradiktion nur an Erscheinungen zutage, die in der Ebene des „naiven“, „statischen“ Sachverhaltes (z. B. des Funktionslogischen) bereits autonom funktionieren, im Gegensatz etwa zu Polyharmonik, die schon „statisch“ additiv ist.

Dritte Möglichkeit nach A und Vereinigung nach B

Mit der Simultanharmonie (Beispiel 1, Takt 10/11) bietet die Chorschicht dagegen eine synchrone Stellendoppelung, die auf der direkten, das heißt primären Stellenhaftigkeit einer Tonhöhe (d' hat als Substanz der strukturell geteilten Oktave d—d' Tonika-Eigenwertigkeit) und ihrer Identität als harmonischer Sekundärbestandteil eines anderen Stellenwertes beruht: als Subdominant-„Quinte“ ist d' nur über G als Unterquintverwandte von d verstehbar, während d' als Tonika-Oktave strukturell substanziiell eigens wahrgenommen wird. Die strukturelle Bedingung liegt darin: die Oktaverscheinung d—d' erzeugt intervallische Auffassung, woran die Baßschicht fortan (im fünften Satz schon voraus) mitwirkt. h erscheint als Teilungspunkt, nicht ohne sich aber als Terz an d' (wie als Sext an d) zu binden. Das durch die Oktavigkeit als Höhe ausgesonderte d' wird damit von h in Anspruch genommen, kann sich aber strukturell von d her nicht lösen, was Zweitproduktion hervorruft. Daß es sich dabei um eine Realität handelt, läßt sich dort erkennen, wo dasselbe Strukturprinzip zwei eklatant differente (chromatische) Tonwerte gegen ihre Neigung zur (enharmonischen) „Verwechslung“ (das heißt zum Gelten eines empirischen Tonwertes für den einen und den anderen, wie etwa oben von d' für den Tonika- wie Subdominant-Bestandteil) auseinanderzuhalten vermag, und dies in Permanenz. Ein solcher Fall kommt vor in der speziellen melodischen Formulierung der Baßschicht in den Ecksätzen<sup>34</sup>:

Beispiel 6

Baßschicht I. Satz (Schichtabschnitte schematisch zusammengezogen)

The musical notation shows a bass line on a five-line staff. The notes are: G<sub>2</sub>, F<sub>2</sub>, E<sub>2</sub>, D<sub>2</sub>, C<sub>2</sub>, B<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, G<sub>1</sub>, F<sub>1</sub>, E<sub>1</sub>, D<sub>1</sub>, C<sub>1</sub>, B<sub>0</sub>, A<sub>0</sub>, G<sub>0</sub>. A bracket above the notes from G<sub>2</sub> to G<sub>1</sub> indicates a chromatic descent. A second bracket above the notes from G<sub>1</sub> to G<sub>0</sub> indicates a return to the original pitch level. Below the staff, the notes are labeled with 'S<sub>b</sub>' and 'T'. 'S<sub>b</sub>' is positioned under the G<sub>2</sub> note, and 'T' is positioned under the G<sub>0</sub> note. The text 'in V rückläufig' is written below the 'T' label.

<sup>33</sup> Vgl. W. Wiora, *Musik als Zeitkunst*, Mf X, 1957, S. 22 f. Eine „Zeitgestalt“ „erscheint als gegenwärtig, solange . . . noch in einem Auffassungszusammenhang gemeinte Töne erklingen . . .“ (Husserl).

<sup>34</sup> Bereits in meinem Aufsatz a. a. O. gezeigt.

Die Tonfolge ist das Ergebnis einer Terz-Sext- (B-des-b) und Sext-Terz-Teilung (B-g-b) der Oktave über dem konzeptiven Plagalton b (B bzw. B<sub>1</sub>), die Horizontalform der Vertikalausgabe in Gestalt der dualisierten Simultanharmonie d-h-d'. Keinem Zweifel dürfte dabei unterliegen, daß des hier enharmonisch ein (d-modales) cis unterstellt, und zwar vom ersten bis zum letzten Auftreten. Gleichzeitig aber bleibt des unverändert (intern „b-modales“) des kraft der Logik der Oktavteilung. Es verwandelt sich also niemals in cis, obwohl es doch dem d-Modus fremd ist und gerade von ihm — ins cis hinein — angezogen wird.

Der genaue Vorgang ist der: B-des-b (wie das abgeleitete des-b-des', unterstützt durch die Sext-Terz-Teilung B-g-b) klingen als zerlegter „Akkord“ zu einheitlicher Harmonie zusammen und legen sich — infolge Tonortgemeinschaft von des und cis — als Überwurf über die harmonische „Einheit“ cis-(g-)b. Dabei will sich die oberdominante Einheit cis-b durchsetzen. Durch intervallische (intervall-logische) Zuordnung auf das d-modal problemlos verstandene b wird aber die Tonhöhe des emanzipiert („thematische“ Kleinterz-Großsext-Teilung), das heißt der „Entwurf“ der harmonisch komplexen Einheit b-des, die enharmonisch verwandelbar wäre, durchbrochen durch die Realität einer intervallisch abstandsmäßigen Sinngebung (eben der Terz-Sext-Teilung). Dennoch wird die „entworfene“ Harmonie mitaufgenommen als Idee des Möglichen, wodurch es zur „stärkeren“ Assoziation der oberdominanten „Einheit“ cis-b kommt, jedoch nur eben zur Assoziation und nicht zum enharmonischen „Vergessen“ des des: beide Tonwerte, des und cis, werden deshalb gleichzeitig zusammen erlebt.

### Struktur und Zeit

Struktur also verhindert die harmonische Einheit von Intervallen (Simultanharmonie, harmonische Melodik der Baßschicht) und hebt die Relationen ihrer Tonwerte ins Bewußtsein, oder aber, sie senkt in die harmonische Einheit („Dreiklänge“ der Randharmonien in Orgelritornellen) eine relative Sonderordnung ihrer Tonwertkomponenten (integrierte Moll-Dominante) ein. In den Hauptbaßgängen der Ecksätze und der Ritornellabschnitte des dritten Satzes wirft sie die funktional-zentripetale Hinordnung der Tonwerte zurück auf ihre gleichzeitig intervallische Bezüglichkeit, womit die Tonwerte in eine neue logische Ordnung einrücken. Dies aber heißt: „unverwechselbare“ diatonische Tonwerte (Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*) — und nur um solche handelt es sich — sind, heraufbeschworen durch Funde von Strawinsky, „zeitlich wie örtlich“ verwechselbar geworden, ein Vorgang, dem bis dahin (nach Pfrogner) nur chromatische Tonwerte bei der enharmonischen Verwandlung ausgesetzt waren. Daß allerdings diese Verwechselbarkeit auf der „Bevölkertheit“ auch der diatonischen Tonorte beruht, macht den Tatbestand verständlich: nicht eigentlich Verwechslung hat stattgefunden, sondern das Ausspielen der „Verquicktheit“ (Handschin) der tonalsystemlichen Stellenbesetzung mit den Tonhöhen und ihrer „Punktualität“ (Handschin) nach den zwei Seiten dieser Verquickung hin. „... die Toncharaktere können sich nicht anders darstellen, wie als Höhen“<sup>35</sup>, aber auch keine „Tonhöhe (als soldie) ohne Toncharakter“<sup>36</sup>, und dies

<sup>35</sup> Handschin, a. a. O., S. 31.

<sup>36</sup> Ebd.

eben heißt für unseren Fall, daß sich — bei strukturell empfohlener Wahrnehmung ausgesonderter Tonhöhen — „das Bedürfnis meldet, an einen“ (eben so „systemfrei“ gewordenen) „Ton ein System (sei es nur in der Vorstellung anzuschließen . . .“<sup>37</sup>) Hier muß aber das Moment des Zeitlichen doch noch näher bestimmt werden. Es spielt als Verlaufsdimension soweit eine Rolle, als es schon für das Zustandekommen des umzuhörenden Modells selbst maßgebend ist: in den Ecksätzen wie im Mittelsatz handelt es sich eben schlechtweg um Sukzessivbeziehung schon in der Ebene des funktionslogischen Urfalles, wie ja auch raumlogische Verknüpfung nur sukzessiv verwirklicht werden kann (und affirmativer, wenn die Sukzessivfolge über eine gewisse Weitgespanntheit verfügt. Raumlogik resultiert überhaupt aus dem Eindringen des sukzessiv-melischen Hörsinnes in die harmonische Fortschreitung<sup>38</sup>). Stellt also die strukturell ins Bewußtsein gerufene, funktionslogisch „vorgeordnete“ Tonhöhe selbst einen primären Stellenwert dar, wie es bei raumlogischer Sukzession nicht anders sein kann, so erfolgt Umhören bezüglich des zeitlich ersten Tonwertes als Systemausgangspunkt (im ersten Satz des tonallogisch „links“-genetischen b als Grundton eines Grobterzverhältnisses, also für „rechts“-Genetik, usw.), bezüglich der folgenden als Sekundärbezüge<sup>39</sup> (b erhält d-Charakter, d fis-Charakter, usw.<sup>40</sup>). Gehört aber eine ausgesonderte Tonhöhe, wie bei kontrapunktischer Verhältnissetzung, bereits einer übergeordneten harmonischen Einheit an (in den Orgelritornellen c'—a' der Tonika oder Subdominante), so entsteht Verständnis sowohl im Sinne des Stellenwertes dieser Einheit (hier als Dreiklangskomponenten der Tonika oder Subdominante) wie als eigener Stellenwert, dieser jedoch relativ zur übergeordneten Einheit. Denn aus dem Gefüge gelangt nur die ausgesonderte Höhe zur Umbewertung, während die unbetroffenen übergeordneten Harmoniekomponenten „statisch“ und damit orientierend bleiben (c'—a' also wegen der real anwesenden Tonika oder Subdominante als Dominante). Das kontradiktorische Doppelverständnis selbst ist demnach gerade durch Gleichzeitigkeit gekennzeichnet (synchron), nämlich eben die eines zweifach verschieden sich darbietenden tonsystemlichen Sitzes einer Tonhöhe. Ob dabei ein konkurrierendes System unterstellt wird (in den raumlogischen Fällen eine vorgestellte Transposition des Systems durch Zentraltonumlagerung) oder nur eine Relationsveränderung bei erhaltenem System (Orgelritornelle) zustande kommt, hängt davon ab, ob die ausgesonderten

37 Ebd.

38 Vgl. Wiora, *Musik als Zeitkunst*, S. 18: „ . . . wir vergleichen die Melodie mit dem Akkord, anstatt . . . mit der Akkordfolge . . .“. Damit ist auch an den formbildenden Wert raumlogischer Anordnung gerührt, nämlich bzgl. ihrer „Bedeutung von ‚Gerüsten‘ für die musikalische Zeitgestaltung . . .“. Vgl. Wiora, ebd. S. 25: „Viele Werke und Abschnitte (!) gestalten Kernvorgänge aus und profitieren von deren leicht faßlicher, oft sinnfällig-einfacher Form.“

39 Allerdings setzt dies voraus, daß die Zeitfolge nicht zu gedehnt ist. Geringe Überschreitungen der subjektiven Grenzen für das in die Auffassung Einbeziehbare entblößen hier rasch die Verflochtenheit der Zusammenhänge: größerer oder zu groß empfundener Zeitverbrauch auf den einzelnen Sukzessionspunkten (Stationen) schwächt das Bewußtsein eines kontinuierlichen raumlogischen (Sonder-)Systemzusammenhangs, so daß nach kurzem der d-Charakter in d zurückkehrt und weiter in a für a—c (zweiter und dritter Satz) eindringt. Die damit in den Vordergrund tretende funktionslogische Auffassung setzt aber das (funktionslogisch fixierte) tonikale d-System wieder durch und zwar zu Dank: c würde — wenigstens in Hinblick auf das latente g der subdominantisches Modusgrundierung — sonst nach „links“, d. h. in subdominantisches Tiefe absacken (vermischend müssen wir „subdominantisch“ sagen, denn das raumlogische Gebäude kann sich ja nicht anders als funktionslogisch manifestieren).

40 Der raumlogischen Umhörung sind sowohl in den Ecksätzen wie im dritten Satz stets Intervallbezüge mit untenliegendem Grundton an die Hand gegeben (für den Zusammenhang Dominante-Dominantobermediante-Dominante mit wenigstens latent untenliegendem). Doch kann es dahingestellt bleiben, ob dies eine Voraussetzung ist.

Höhen eben primäre oder sekundäre Stellenwerte sind. Ausschlaggebend ist allein die Umwertung in widersprechende rechts-links-Verhältnisse. Die synchrone Stellenkontradiktion ist also stets synchrone Stellenpolarisation. Wenn selbst die Oktave d–d' infolge des nicht-relativen Tonika-Bewußtseins weniger „über“ dem „unterquintttiefen“ h–d' (Subdominant-„Hälfte“ der Simultanharmonie) empfunden wird als vielmehr dieses als gleichzeitiges Tieferstehen, so ist es doch jedenfalls das links- und nicht-links-Stehen, was die Empfindung ausmacht<sup>41</sup>. In den Orgelritornellen ergibt sich unter dem Aspekt der primären Tonika-Ecke allein (im ersten Satz je erster Takt, im fünften je letzter) auch nichts anderes außer dem rechts-Fall der integrierten Dominante, so daß schließlich das Polar-Gegensätzliche als das in der Tat Essentielle der Kontradiktion übrigbleibt. Daß für die Eckharmonie am anderen zeitlichen Ende (im ersten Satz letzter, im fünften erster Takt) keine unmittelbar gegenseitige Polarisation von Subdominante und integrierter Dominante vorliegt, sondern nur eine mittelbare über die Tonika, betrifft der Umstand, daß es sich ja um einen Fall mit erhaltenem System handelt, das heißt mit „statischem“ Flucht-(Orientierungs-)Punkt.

### Auditive Gestalt

Noch einmal aber muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß die synchrone Stellenpolarisation im *Canticum Sacrum* nur vorkommt in Gestalt von statisch-naiv „einfältigen“ (direkt zu verstehenden) tonallogischen Erscheinungen: die Hauptbaßzüge in den Ecksätzen und dem dritten Satz sind scheinbar nur einfache Funktionszüge, die Eckharmonien in den Orgelritornellen schlichte Dreiklänge mit bloß kontrapunktisch verstellten Komponenten, die Simultanharmonie ein einfacher Sext- oder Terzklang mit einem verdoppelten Ton, die Hauptbaßmelodik der Ecksätze eine aufgelöste, einfach lokal b-modal sich gebende Subdominant-Harmonie, die in eine Dominant-Harmonie enharmonisch umklappt. Dennoch kann Struktur, wie sich gezeigt hat, dem „einfältigen“ Gefüge kontradiktorische Sinngebungen in zeitlichem Zusammenfall verhalten, nämlich auf dem Grunde des unzeitlichen Logos-Charakters der tonalen Ordnung. Vorgestellt — was natürlich heißt: in ihrer Gänzlichkeit — führt die synchron-kontradiktorische Stelleneinsage allerdings zur Irritation, denn sie ist rational nicht vollziehbar<sup>42</sup>. Nur im „Ganzen“ der künstlerischen „Gestalt“ wird das Unvollziehbare erlebbar, und dies nicht ohne einzusehenden Grund: mit der integrierten synchronen Stellenpolarisation sind nur Seiten traditionellen tonalen Funktionierens aktiviert, die auch schon vordem diesem Funktionieren potentiell mitgegeben, das heißt immanent waren<sup>43</sup>. Ihre auditive

<sup>41</sup> Wenn Wiora (*Musik als Zeitkunst*, S. 21) von „Zusammenfassung zu einem simultanen Formganzen“ spricht, bei dem es sich „in Wahrheit um zeitliche Strukturen“ handelt, „die man sich nur nicht klargemacht hat“, so hat er wohl wirklich Formzusammenfassungen im Auge. Es hängt zwar auch die Simultanharmonie mit gewissen zeitlichen Faktoren zusammen, die ihr zur — logischen — Identifizierung verhelfen, aber ihrem intervallischen Sachverhalt nach ist sie (entgegen Wioras ebd. S. 22 richtig vertretener Gegenthese) gerade „unausgedehnter Zeitpunkt“ für den Hindurchgang der Dur-Subdominante durch die Tonika, das heißt deren beider synchrone Deckung.

<sup>42</sup> Dies das Wesenszeichen ihrer Vierdimensionalität.

<sup>43</sup> Vgl. Fr. Zagiba, *Begriff, Aufbau und Methode einer strukturalistischen Musikwissenschaft*, Mf VIII, 1955, S. 299 f: „Der ständige Dynamismus der Struktur des Kunstwerks hat seinen Grund in der Tatsache, daß einige Bestandteile, die das Kunstwerk bilden, ihre ursprünglichen Eigenschaften auch weiterhin behalten und daß sie demgegenüber in andere Bestandteile umgebildet werden, . . . um . . . so die Entstehung einer neuen Gestalt zu ermöglichen.“

Vollziehbarkeit dürfte darum „Natürlichkeit“ in Anspruch nehmen können im Unterschied zur Bi- und Polyharmonik mit ihrem schon erwähnten additiven Charakter. In der Tatsache der naiv-statischen Erscheinungsweise scheint allerdings ein gewisser Primat gegenüber der integrierten Kontradiktion zu liegen insofern, als die Auffaßbarkeit der naiven Erscheinungen sonst ebenso primär von der Seite der Integrationen her bestehen müßte. Dies aber ist nicht der Fall und kann es nicht sein. Höhen zu ordnen allein wäre — nicht-melisch — nicht möglich; in allen Fällen außer den raumlogischen sind die ausgesonderten Höhen für sich ohne „Logik“, solange man die Relationen der statischen Zusammenhänge abstreicht (Orgelritornelle, Simultanharmonie). Höhenordnung bedeutet das Aussetzen von Charakteren und damit deren Autonomisierung, sich in bestimmter Weise auf einen bestimmten Systemboden zu stellen. Raumlogische Aussonderung kann zwar als ein melisches Richtungsprinzip sich eigenen Sinn geben, nicht aber — und dies auch sie nicht — die mitentstehende Funktionslogik ausscheiden, sofern, wie es hier der Fall ist, die raumlogische Anordnung Folgen disponiert, die ins Funktionelle einzuschwenken geeignet sind. So sind alle Möglichkeiten integrierter autonomer Höhenordnung gebunden an Relation: nur am Absoluten der einfältig-statischen Sachverhalte gelangen die Höhen zur Wirklichkeit als integrierte tonale Positionen. Diese Einheit der Audition stört nicht, daß die Chorschicht in den Ecksätzen einen funktionslogischen Widerspruch zur Baßschicht vollzieht, obwohl dieser Widerspruch im Sinne des Prinzips der Bitonalität additiv ist. Wie wir gesehen haben, ist die Richtung der Chorschicht ja im Gefolge der Orgelritornelle entscheidend für die Entstehung der raumlogischen Auffassung, und die Chorschicht befindet sich so im Einklang mit der raumlogischen Seite der Baßschicht: sie ist Aufstieg schlechthin bzw. Abstieg, wie umgekehrt die raumlogische Seite der Baßschicht an die Chorschicht geheftet und an ihr stets wirklich bleibt. Es betont im Gegenteil die Relativität der Höhenordnung auch hier: die raumlogische Auffaßbarkeit bedarf der Führung, der Stützung, ohne die sie zurückfiel ins ausschließlich Funktionslogische. Erst die Chorschicht also macht die raumdurchmessende Höhenlogik bewußt und damit zum integralen Widerpart der empirisch identischen Erscheinung. Die Polarisationen also — und damit ist ihre Hörbarkeit gegeben — werden nicht additiv zugemutet, sondern als integrale Logoswirklichkeit nur herausgehoben. Der konstituierten empirisch-naiven Ordnung sind polare Spiegelungen der sie konstituierenden Wechselbezüge in ihrer „Verquicktheit“ gestalthaft eingewoben. Die Gestalt<sup>44</sup> macht es aus, daß die eingewobenen Spiegelungen zur Gänze von der naiven Erscheinung aufgenommen werden können<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Wenigstens in Zusammenhängen, in denen die Gestalt im vorstehenden Sinne zur Diskussion steht, sollte das Wort nicht noch in anderer Bedeutung verwendet werden, z. B. für ein zur Sprache kommendes Klang- oder Motivgebilde schlechthin. Am besten sollte es überhaupt nur dem Gebrauch im obigen Sinne vorbehalten bleiben. Wendungen wie „in Gestalt von“ wären davon natürlich nicht betroffen, sondern führten gerade auf den richtigen Gebrauch hin. Zu Anm. 6: das bloß typische Vorkommen des b-d- und h-d-Klanges würde den Ausdruck Gestalt noch nicht rechtfertigen. Erst die spezifische Strukturiertheit der beiden Klangformen macht sie zu Gestalten.

<sup>45</sup> So kommt es, daß viele Einzelheiten gerade in den Ecksätzen den Anschein von Gewohntem haben, ihm gegenüber aber auf eine zunächst Unbehagen erregende Weise verschoben oder das Gewohnte unbefriedigend wiederzugeben scheinen (z. B. die „dürftigen“ Sext-Terzklänge, die offenen Oktavenparallelen zwischen den Außenstimmen des Chores T. 10/11 bzw. 341/342; über diese letzteren siehe meine Analyse, Anm. 18, 20, 31). Vgl. hier auch noch einmal Anm. 43.

Daß die auditive Gestaltvernehmlichkeit integrierter Polarisierung im Augenblick nachläßt, sobald die Relativierbarkeit der Höhen zurücktritt, d. h. nicht beide Seiten ihrer Verquicktheit genügend zur Geltung kommen, dafür stehe noch ein eigener Fall aus der Instrumentation des Pedalbasses der Orgelritornelle in den Ecksätzen:

Beispiel 7

V. Satz, Bass des 1. Orgelritornells T. 312-320

Wie das Beispiel zeigt, heben die Fagotte I und II den melodischen Ausschnitt zwischen den Ecktönen G und D in die 4-Fuß-Höhe, so daß der 8-Fuß-Raum leer bleibt. In der 16-füßigen Tieflage schrittweise mit seinen Randtönen verbunden, gibt der Ausschnitt dort einen Melodiegang von der Subdominante zur Tonika im d-Modus wieder, in der ausgesonderten Höhe ohne Randtöne aber einen reinen a-Modus, also den Modus der Dominant-Tonalität: die Phrase, isoliert, wünscht wohl eindeutig auf A zu endigen statt auf D (drittes Viertel Takt 319)<sup>46</sup>. Dieser Höhenvortrag stellt eine Dominant-Integration in das subdominantisch-tonikal-verstandene Melos dar, das als d-Modus in der Tieflage erhalten wird. Die Höhe wird dabei nicht auf den doppeloktavtiefen Parallelgang, sondern auf die Ecktöne in der 8-Fuß-Lage bezogen: der in die Non-Lage versprengte Sekundschritt wirkt amelodisch zerreißen, so daß G in der 8-Fuß-Lage vereinsamt und erst am Schluß sich seiner Auffassungslage wieder zuordnet, dies jedoch d-modal. Natürlich behält der a-modale Ausschnitt durch das Unisono mit der Tiefe trotzdem auch etwas vom dort fortbestehenden d-Sinn, was ja die Polarisierung integrierend relativiert. Nur wird das Stellenbewußtsein für eine geschlossen entgegengesetzte d-Auffassung nicht recht tätig, weil das Faktum des Melodischen die Aufmerksamkeit mehr nach der sukzessiven Kurvung, d. h. nach dem Abgehen eines Systemzusammenhanges abzieht, der nur in sich Bewertung findet. Das relativierende Festhalten an repräsentativen polaren Positionen tritt dabei zurück<sup>47</sup>.

Schließlich erfährt aus den Errungenschaften des *Canticum Sacrum*, soweit sie in den hier dargestellten Dingen beruhen, auch der Begriff des Schöpferischen eine Determination. Die Verwirklichungen des Werkes sind erworben durch „lauschende Vertiefung“ ins „Tonreich“<sup>48</sup>, entsprungen dem passiven (Rohrer) Innwerden einer latenten Seinsebene des universalen tonalen Logos und „unausdenkbar“<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Wegen des instruktiven Ziellaufs ist der Krebsfall der Ritornelle zur Darlegung gewählt.

<sup>47</sup> So hat Strawinsky im letzten Ritornell (Takt 327 ff.) auf diese „lineare“ Integration der Moll-Dominante nicht verzichten zu müssen geglaubt, trotz der befohlenen Rücksicht auf den Dominant-Abbau. Vgl. Anm. 31.

<sup>48</sup> Wiora, *Der tonale Logos*, S. 163.

<sup>49</sup> Siehe meine Analyse bzgl. der assoziativen „Eingebung“ durch die Architektur der Markuskirche in Venedig.