pedocs
Open Access Erziehungswissenschaften

DIPF

Brömse, Peter

Quantität als Spiegelung von Qualität im Bereich der Harmonik

Behne, Klaus-E. [Hrsg.]: Musikalische Sozialisation. Laaber : Laaber-Verlag 1981, S. 176-184. - (Musikpädagogische Forschung; 2)

Quellenangabe/ Reference:
Brömse, Peter: Quantität als Spiegelung von Qualität im Bereich der Harmonik - In: Behne, Klaus-E. [Hrsg.]: Musikalische Sozialisation. Laaber : Laaber-Verlag 1981, S. 176-184 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-247543 - DOI: 10.25656/01:24754

https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-247543
https://doi.org/10.25656/01:24754

in Kooperation mit / in cooperation with:

AMPF

http://www.ampf.info

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.
This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

pedocs
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der Leibniz-Gemeinschaft

Musikpädagogische Forschung

Band 2:

Musikalische Sozialisation

D 122/81/2

LAABER-VERLAG

Musikpädagogische Forschung
Band 2 1981
Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische
Forschung e. V. durch Klaus-E. Behne

Musikpädagogische Forschung

Band 2 : Musikalische Sozialisation

LAABER-VERLAG

Wir bitten um Beachtung der Anzeigen nachstehender Verlage

am Schluß dieses Bandes:

Bärenreiter-Verlag, Kassel
Gustav Fischer Verlag, Stuttgart
Gerstenberg Verlag, Hildesheim
Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz
Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden

ISBN 3 9215 1865 - 2
© 1981 by Laaber Verlag
Dr. Henning Müller-Buscher
Nachdruck, auch auszugsweise, nur
mit Genehmigung des Verlages

Inhaltsverzeichnis

Tagungsprogramm Freiburg/Br. 1980 7

Nachruf Peter Faltin 9

1. Beiträge zum Tagungsthema

Günter Brinkmann
Sozialisation in der Schule — der aktuelle Stand der Sozialisationstheorien 10

Edwin E. Gordon
Wie Kinder Klänge als Musik wahrnehmen - eine Längsschnittunter suchung zur musikalischen Begabung 30

Arlette Zenatti
Psychologische Aspekte der musikalischen Entwicklung des Kindes in Beziehung zu seiner Umgebung 64

Christa Nauck-Börner
Perspektiven einer ökologischen Theorie der musikalischen Sozialisa Tion 74

Marie Luise Schulten
Zur Entwicklung musikalischer Präferenzen 86

Winfried Pupe
Aspekte zur musikalischen Sozialisation durch Musikunterricht in den verschiedenen Bundesländern 94

Karl Hörmann
Fragen zur musikalischen Sozialisation von Studienanfängern 104

Günter Kleinen
Musikmedien zwischen offenem Angebot und musikerzieherischem System 134

Günther Basel
Zur musikalischen Sozialisation von Auszubildenden 164

2. Freie Forschungsberichte

Peter Brömse
Quantität als Spiegelung von Qualität im Bereich der Harmonik 176

Rudolf Frisius
Komposition - ein Thema für den allgemeinbildenden Musikunterricht 195

Wilfried Gruhn
Thesen zur Relevanz erziehungswissenschaftlicher Planungsmodelle und Analyseansätze für den Musikunterricht 206

Hermann J. Kaiser
Musikvermittlung als Vermittlung sinnlicher Erkenntnis 210

Sibylle Vollmer
Zur Rezeption des Kreativitätsbegriffs in der Musikpädagogik 233

3. Das Dokument

Friedrich Rochlitz
Die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst (Allgemeine Musikalische Zeitung 1799, Nr. 32) 246

Quantität als Spiegelung von Qualität im Bereich der Harmonik

PETER BRÖMSE

Klaus-E. Behne (Hg.): Musikalische Sozialisation. - Laaber: Laaber 1981.
(Musikpädagogische Forschung. Band 2)

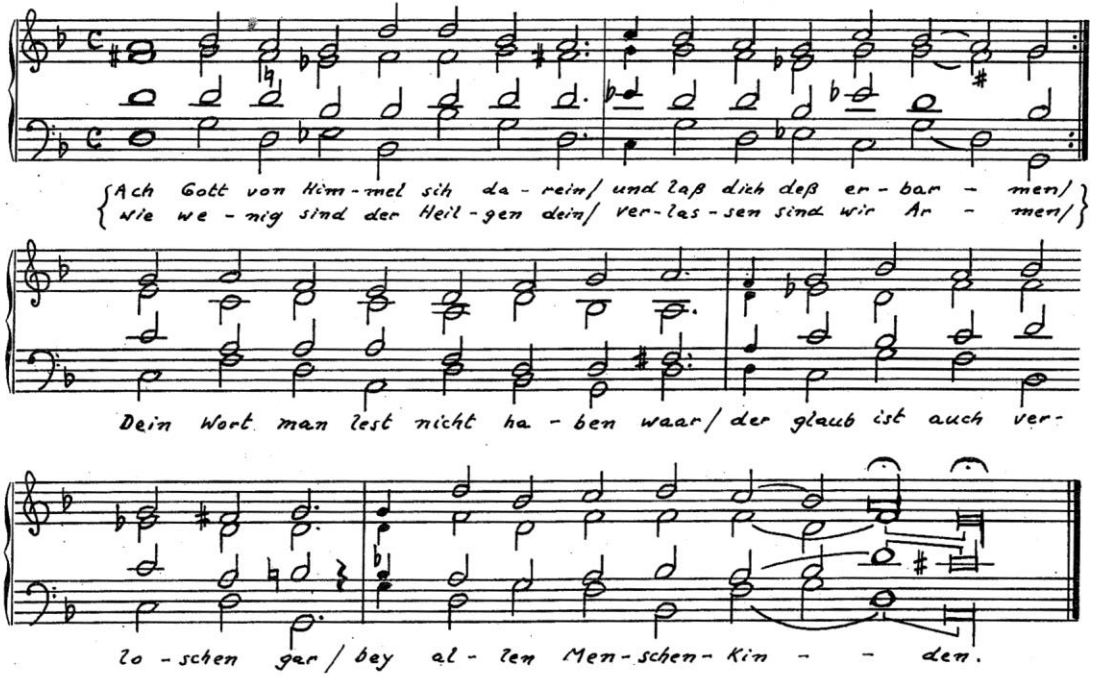
Der im Thema angekündigte Inhalt war in einem den Tagungsteilnehmern zugesandten Expose1 folgendermaßen umrissen worden:

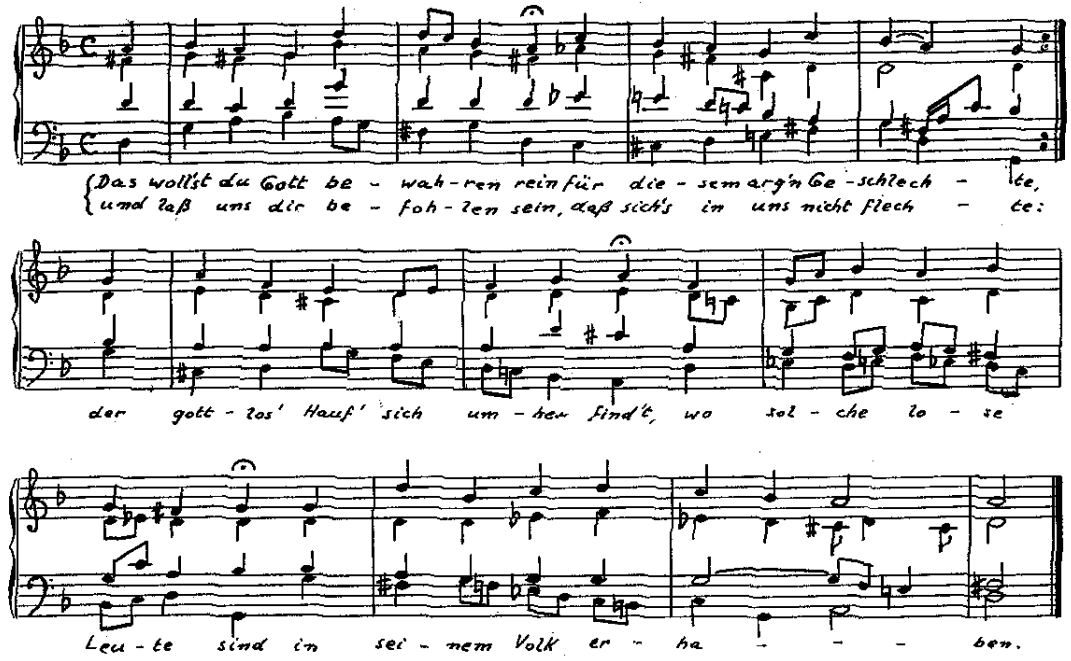
An Beispielen von Kantional- bzw. Choralsätzen Hans Leo Hallers und Johann Sebastian Bachs über gleiche cantus firmi ist nachzuweisen, wie sich die Harmonik der Musik der Renaissance von der des Barock in den Kategorien Metrik/Rhythmik, Intervallik (sukzessiv/simultan), Bewegungsart, Akkordvorkommen, Stufenharmonik und Funktionalität quantitativ erfaßbar unterscheidet und wie sich die Unterschiede in den Qualitäten' des Satzes deuten lassen. Ziel der Untersuchung ist der Versuch einer Objektivierung von Kriterien zur Periodisierung der neueren Musikgeschichte (Ende 16. Jahrh. bis Anfang 20. Jahrh.) - hier mit Hilfe von Charakteristiken der Harmonik.
Der „pädagogische Bezug" des Themas besteht im Hinblick auf eine (permanente) Studienreform auf dem Gebiet der „Satzlehre und/als Analyse" und steht insofern im Zusammenhang mit der Thematik des „AMPF" und der „Bundesfachgruppe Musik": Musikpädagogik in der Studienreform 1976.

Die das Thema behandelnde Sitzung (3. 10. 80, 14.00) war, in der Form auf die Mitarbeit der Anwesenden abgestimmt, soweit offengehalten worden, daß sich der Veranstaltungsverlauf am ehesten in der Darstellungsweise eines Protokolls wiedergeben läßt.

Veranstaltungsprotokoll

1. Einführung in die Thematik durch den Referenten unter Bezug auf ein Rundschreiben des 1. Vorsitzenden des AMPF, Prof. Dr. Werner Klüppelholz, an die Mitglieder vom 14. 1. 80 und in Verbindung mit o. a. Expose.
2. An die Anwesenden werden Notenblätter verteilt:
a) H. L. Haßler, Kantionalsatz „Ach Gott von Himmel sih darein", aus „Kirchengesaeng" 1608 (Notenbeispiel 1);
b) J. S. Bach, Choralsatz „Das wollst du Gott bewahren rein" (c.f. wie oben), aus der Kantate Nr. 2, „Ach Gott vom Himmel sieh darein", um 1735 (Notenbeispiel 2);
3. Um bei der Behandlung des Gegenstandes vom klingenden Material, also vom Höreindruck ausgehen zu können, werden die Teilnehmer gebeten, die Notenbeispiele vom Blatt im Chor zu singen.



Notenbeispiel 1. H. L. Haßler: Kantionalsatz „Ach Gott vom Himmel sih darein", aus „Kirchengesaeng" Nr. 29, aus dem Jahre 1608. Nach Neudruck, hg. v. R. v. Saalfeld, Kassel u. Basel 1959 (6. Auflage)

Notenbeispiel 2. J. S. Bach: Schlußchoral der Kantate Nr. 2, „Ach Gott vom *Himmel sieh'* darein". Nach Choralsammlung „Joh. Seb. Bach, Sechzig Choralgesaenge", hg. v. H. Roth, München 1920

4. Die Anwesenden werden dazu angeregt, die vorgelegten Sätze im Hinblick auf die unten folgenden Kategorien zu untersuchen und die Ergebnisse in eine vorbereitete Tabelle einzutragen („Stillarbeit").
5. Die Ergebnisse werden gesammelt, wobei Unterschiede in der Satzweise der Renaissance (Beispiel Haßler) und des Barock (Beispiel Bach) hervortreten[3]:

	Kategorie	Haßler	Bach
5.1.	Metrisch-rhythmische Verhältnisse	a) Keine Taktgliederung b) Zählzeit c) Synchr. Stimmenverlauf, vorwiegend im Rh. d. Zählzeit	a) C-Takt b) Zählzeit c) Neben dem Zählzeitrhythmus häufige Einschiebung v. Achtelbewegung
5.2.	Sukzessivintervalle stimmenweise	a) Stimmen bewegen sich direkt von Akkordton zu Akkordton b) Sek., Terzen (S.A.T.); Quinten, Quarten (B.)	a) Einschiebung v. Durchgängen, auch im c. f.; Vorhalte b) Sekundbewegung, auch im Baß
5.3.	Simultanintervalle i. d. Stimmenpaaren	Ausschl. Prim, Terz, Quart, Quint, Oktave; nur gr., kl. u. reine Interv.	Neben Dreiklangsinterv. auch Sekunden u. Septimen; neben gr., kl. u. reinen Interv. auch verm. u. überm.
5.4.	Bewegungsarten in den Stimmenpaaren (parallel, gleichsinnig, Seitenbew., Gegenbew., Tonwiederh.)	Hier konnten auf den ersten Blick keine Besonderheiten festgestellt werden	Achteleinschiebungen bewirken Seitenbewegung
5.5	Akkordvorkommen (Dreiklänge, Septakkorde samt beider Umkehrungen)	Ausschließlich Grunddreiklänge	Außer Grunddreikl. auch Dreiklangsumkehrungen, Septakkorde mit Umkehrungen, alterierte Akkorde

5.6.	Verteilung der Harmonien auf die Stufen NB: Von hier aus Tonartbestimmung möglich	a) Harmonien auf allen Stufen b) Gr. Häufigkeiten: Dreiklänge auf g und d (I. u. V.)	a) Wie Haßler, jedoch vielfältiger b) Gr. Häufigk.: Auf I. u. V. Stufe bezogene Harmonien
5.7.	Verteilung der harmonischen Funktionen	T-, D- und S-Funktion samt Stellvertretungen	Wie Haßler, jedoch größere Mannigfaltigkeit der Stellvertretungen

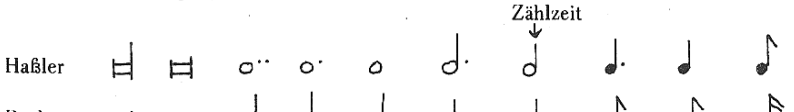
6. Vortrag des Referenten

Die unter 5.1. bis 5.7. gesammelten Ergebnisse der Teilnehmer - obwohl nur an einem Beispielpaar gesammelt und nur „auf den ersten Blick" gewonnen - enthalten Aussagen, in denen ein Mehr-oder-weniger, Häufiger-oder-seltener, Größer-oder-kleiner - also Gegenüberstellungen von *Quantitäten* - den Kern bilden.

Anhand von Angaben, die durch vollständige Auszählung an einer größeren Anzahl (10) von Kantionalsätzen Habiers und Choralsätzen Bachs über jeweils gleiche cantus firmi gewonnen worden waren, lassen sich Merkmale der vierstimmigen Satzweise, auf die letzten Endes auch Sätze mit größerer oder geringerer Stimmenzahl zurückgeführt werden können, für die Zeit der Renaissance (Beispiel Haßler) bzw. des Barock (Beispiel Bach) innerhalb der oben verwendeten Kategorien (5.1.-5.7.) quantifiziert darstellen (Angaben in Prozenten).

6.1. Metrisch-rhythmische Verhältnisse (Tabelle 1)

Im Zug der metrischen Diminution (Zählzeit von 𝅗𝅥 auf ♩) und der rhythmischen Rationalisierung wird die Mensuralität (𝐂, ¢ im Sinne von „Tempus") von einer eindeutigen Taktgliederung abgelöst (C, ¢ im Sinne von 4/4- bzw. Alla-breve = 2/2-Takt, ferner andere, auf den Bruch*nenner* bezogene Taktvorzeichnungen).



Haßler	2,1	0,1	0,0	0,0	18,7	4,5	67,3	0,2	6,7	0,4
Bach	0,0	0,0	0,2	0,3	1,2	1,6	55,0	0,3	38,2	3,1

Tabelle 1. Durchschnittliche Verteilung der Notenwerte bei Haßler und Bach

Der im Kantionalsatz im Prinzip rhythmisch synchrone Stimmenverlauf – Haßler hat, wie er selbst sagt, seine Kirchengesaeng „simpliciter gesetzet"[4] – lockert sich im späteren Choralsatz durch gesteigerte komplementäre Rhythmik zugunsten einer größeren Selbständigkeit der Stimmen. Sie äußert sich in der rhythmischen Bewegung: Bei Haßler tritt, neben der Zählzeit (♩ : 67,3 %), deren doppelter Wert (𝅗𝅥 :18,7 %) am häufigsten auf. Teilwerte treten zurück (♪ : 6,7 %). Bei Bach hingegen herrscht, neben der Zählzeit (♩ : 55,0 %), deren Halbwert vor (♪ : 38,2%). Der Doppelwert ist kaum vertreten (𝅗𝅥 : 1,2 %).

6.2. Sukzessivintervalle (Tabelle 2)
Die Häufigkeit des Sekundschrittes setzt sich, vor allem in der Baßführung auffallend (11a6ler 26,4 %, Bach 72,9 %), gegenüber größeren Intervallen durch. Bach verändert um der Sekundbewegung willen sogar den cantus firmus (im Sopran) mit Hilfe von Achteldurchgängen. Alteration von Akkorden (vgl. 6.5.) erfordert stimmenweise Einführung von Akzidentien (letzteres aus der Tabelle nicht ersichtlich, da hier die Intervalle als solche ohne Chromatisierung eingetragen wurden).

Intervalle (sukzessiv):	1	2	3	4	5	6	7	8
Sopran								
Haßler	12,7	60,4	20,4	4,1	1,6	0,4	0,0	0,4
Bach	12,5	73,3	8,1	4,0	1,7	0,4	0,0	0,4
Alt								
Haßler	21,5	46,7	22,8	6,9	1,2	0,4	0,0	0,4
Bach	17,1	68,4	8,5	3,5	1,9	0,3	0,0	0,3
Tenor								
Haßler	20,5	47,4	23,3	5,6	2,8	0,4	0,0	0,0
Bach	14,5	65,7	7,2	7,2	4,4	0,6	0,0	0,3
Baß								
Haßler	2,8	26,4	17,6	25,2	22,4	0,4	0,0	5,2
Bach	3,4	72,9	1,8	8,8	7,9	0,9	0,0	4,2

Tabelle 2. Häufigkeit der Sukzessivintervalle

6.3 Simultanintervalle in den Stimmenpaaren (Tabelle 3)
Im Zusammenklang ist das Auftreten der dissonanten Intervalle im Barock-

satz häufiger geworden (Sekunde bei Haßler 0,6 %, bei Bach 5,6 %; Septime bei Haßler 0,5 %, bei Bach 5,1 %). Dabei sind in der Tabelle die im Renaissancesatz seltenen, im Barocksatz jedoch oft auftretenden verminderten Quinten zwischen VII. und IV. Stufe sowie deren als übermäßige Quarten erscheinende Umkehrungen nicht besonders gekennzeichnet. Auch durch Chromatisierung bewirkte Hoch- und Tiefalterationen, im Choralsatz keine Seltenheit, im Kantionalsatz rar, werden nicht eigens als dissonant charakterisiert. Bezieht man solche Abwandlungen reiner, großer und kleiner Intervalle ein, so übersteigt der Anteil an Dissonanzen bei Bach die o. a. insgesamt 10,7 % bei weitem.

Intervalle (simultan):	1	2	3	4	5	6	7	8
Alt/Sopr.								
Haßler	2,7	0,8	35,3	16,1	11,4	31,0	0,0	2,7
Bach	3,6	6,4	28,8	20,4	14,8	20,4	3,1	2,5
Ten./Sopr.								
Haßler	0,0	2,3	26,4	10,9	13,6	32,1	0,8	14,0
Bach	0,0	4,1	19,3	15,8	14,4	28,2	6,9	11,3
Ten./Alt								
Haßler	1,1	0,4	38.2	18,7	13,1	24,7	0,4	3,4
Bach	1,3	3,6	29,5	24,2	17,6	18,0	2,8	3,1
Baß./Sopr.								
Haßler	0,0	0,4	37,1	0,0	28,5	5,9	0,0	28,1
Bach	0,0	5,0	22,8	8,4	21,2	20,3	5,6	16,7
Baß/Alt								
Haßler	0,0	0,0	33,8	1,2	31,5	1,5	0,8	31,2
Bach	0,0	8,0	29,3	8,0	20,6	13,1	5,9	15,2
Baß/Ten.								
Haßler	3,4	0,0	42,1	3,0	24,4	1,5	1,1	24,4
Bach	2,8	6,4	32,5	6,9	17,7	14,3	6,1	13,3
Zusammen								
Haßler	1,3	0,6	35,2	8,3	20,4	16,1	0,5	17,6
Bach	1,3	5,6	27,2	13,9	17,7	18,9	5,1	10,4

Tabelle 3: Verteilung der Simultanintervalle

6.4. Bewegungsarten (Tabelle 4)

Bei Haßler erreicht die Gegenbewegung zwischen Sopran und BA die höchste Quote (53,7 %). Hier wirkt sich in der Führung der am deutlichsten vernehmbaren Außenstimmen eine entsprechende Kontrapunktregel des Satzes Note gegen Note („1 : 1") aus, die der Gegenbewegung den Vorzug vor anderen Motus gibt. Die Einhaltung dieser Regel bei der gesamten Stimmführung schlägt sich hei Haßler auch im Mittelwert der vorkommenden Bewegungsarten nieder (Gegenbewegung mit 34,0 % an erster Stelle).

Bewegungsarten	Parallelbewegung	Gleichs. Bewegung	Seitenbewegung	Gegenbewegung	Tonwiederholung
Alt/Sopr.					
Haßler	26,4	20,1	31,5	17,7	4,3
Bach	19,2	11,0	53,3	13,9	2,5
Ten./Sopr.					
Haßler	15,2	20,8	37,7	23,9	2,3
Bach	13,4	8,5	52,9	23,3	2,0
Ten./Alt					
Haßler	12,4	20,7	42,1	22,2	2,6
Bach	12,9	11,5	56,2	16,5	2,9
Baß/Sopr.					
Haßler	4,7	20,0	20,4	53,7	1,2
Bach	6,3	9,7	42,5	41,6	0,0
Baß/Alt					
Haßler	4,2	22,8	25,5	46,3	1,2
Bach	10,3	9,7	47,9	31,3	0,8
Baß/Ten.					
Haßler	10,2	22,3	26,4	40,4	0,8
Bach	12,0	13,0	46,4	28,1	0,5
Zusammen					
Haßler	12,2	21,1	30,7	34,0	2,0
Bach	12,3	10,6	49,8	25,8	1,5

Tabelle 4: Bewegungsarten

Bei Bach haben sich die Verhältnisse infolge des an vielen Stellen durchgängigen Achtelmotus zugunsten der Seitenbewegung (hier als „1 : 2" in Er-

scheinung tretend) verschoben. Dies gilt auch für den Gesamtdurchschnitt, bei dem die Seitenbewegung mit 49,8 % nahezu die Hälfte der Bewegungsarten erreicht.

6.5. Akkordvorkommen (Tabelle 5)

Die bei Haßler nur wenig eingeschränkte Vorherrschaft des Dreiklanges (86,1 % reine Dreiklänge in der Grundstellung) wird hei Bach durch häufige Verwendung von Dreiklangsumkehrungen gebrochen (Dreiklänge in Grundstellung - hierzu zählen nun auch verminderte und übermäßige - nur 36,8 %, Sextakkorde und Quartsextakkorde zusammen 20,3 %). Der Septakkord, im Kantionalsatz nur äußerst selten u. zw. allein in der Grundstellung zu verzeichnen (1,1 %), gewinnt im Choralsatz, einschließlich seiner Umkehrungen stark an Bedeutung (zusammen 29,1 %). Hinzu tritt dann und wann der Nonenakkord (1,8 %). Vorhalte, Durchgänge, Wechselnoten und Antizipationen, von Haßler, wenn überhaupt, so nur sparsam eingesetzt (Summe 4,2 %), sind bei Bach verhältnismäßig oft anzutreffen (11,8 %).

Am Akkordvorkommen zeigt sich besonders deutlich, wie sich durch Verschiebung der Quantitäten die Qualität der ganzen Satzweise ändert, welche nun gefügiger geworden ist, eine differenzierte Ausdrucksskala mit harmonischen Mitteln wiederzugeben (s. u., 6.9).

Akkordart	3	6	$\frac{6}{4}$	7	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	2	9
Haßler	86,1	8,3	0,4	1,1	0,0	0,0	0,0	0,0
Bach	36,8	16,9	3,4	9,8	9,6	2,8	7,1	1,8

	Vorhalt	Durchgang	Wechseln.	Antizip.
Haßler	1,9	2,3	0,0	0,0
Bach	2,8	8,0	0,5	0,5

Tabelle 5: Verteilung der Akkorde, Vorhalte, Durchgänge, Wechselnoten und Antizipationen

In der Tabelle 5 nicht verzeichnet, dennoch aber erwähnenswert ist der Umstand, daß sich die absolute Zahl der verwendeten Akkorde bei unserem Vergleich der Haßlerschen und der Bachschen Sätze um 62,3 % erhöht hat. Auch hierin drückt sich eine gesteigerte harmonische Flexibilität aus.

6.6 Stufenharmonik (Tabelle 6)
Hier wurde hei allen registrierten Klängen von ihren jeweiligen Grundtönen ausgegangen und diese auf die entsprechenden Stufen bezogen (Stufe I = Grundton der Tonart). Für die Kantional- wie für die Choralbeispiele liegen die größten Häufigkeiten bei den 1. und V. Stufen (1: 28,2 % bzw. 23,6 %; V: 23,1 % bzw. 23,3 %). Dies deutet auf eine hier wie dort ausgeprägte Tonika-Dominant-Strebigkeit hin.

Stufen:	I	II	III	IV	V	IV	VII
Haßler	28,2	9,0	10,6	13,3	23,1	8,6	7,1
Bach	23,6	13,2	9,8	13,5	23,3	8,5	8,0

Tabelle 6: Verteilung der Harmonien auf die Stufen

6.7. Funktionalität (Tabelle 7)
Wegen der bei Molltonarten zu erwartenden Ausweichungen in die Durparallelen wurden die Mollsätze getrennt von den Dursätzen analysiert. Dennoch überwiegen im Ergebnis bei Haller wie bei Bach in allen Fällen die Hauptfunktionen, also Tonika, Dominante und Subdominante (im Schnitt bei Haßler 66,6 %, bei Bach 66,2 %) vor den Nebenfunktionen, wie Tonikaparallele, Dominantparallele, Subdominantparallele u. a. Die Relationen unterscheiden sich allerdings dadurch, daß Bach in den Dursätzen häufiger Stellvertretungen der Hauptfunktionen einsetzt (37,2 %) als Haßler (28,8 %). In den Mollsätzen ist das Verhältnis umgekehrt (Bach 30,5 %, Haßler 38,8 %). Das Vorkommen verschiedenartiger Funktionen - in der Tabelle nicht angegeben - ist (absolut) bei den Dursätzen von 9 (Haßler) auf 12 (Bach), bei den Mollsätzen (entsprechend) von 11 auf 14 gestiegen.

	Dursätze		Mollsätze	
	Hauptfunkt.	Nebenfunkt.	Hauptfunkt.	Nebenfunkt.
Haßler	71,1	28,8	62,0	38,0
Bach	62,9	37,2	69,5	30,5

Tabelle 7: Verteilung der Funktionen in den Dur- bzw. Mollsätzen

6.8. Erkennen harmonischer Qualität durch kategoriale Quantifizierung
Der Vergleich der als Exempel ausgewählten Kantionalsätze (Haßler) und Choralsätze (Bach) erbrachte für beide Satzgruppen spezifische Merkmale der harmonischen Beschaffenheit. Kategorisiert man die Merkmale (s. o., 5.1. - 5.7. und 6.1 - 6.7.), so erkennt man, daß sie in den älteren und

neueren Sätzen unterschiedlich ausgeprägt erscheinen. Der Grad der Ausprägung läßt sich statistisch erfassen und ergibt eine Reihe von Quantitäten, welche sich als geeignet erweisen, die harmonische Beschaffenheit (Qualität) in Zahlen - und daher in gewissem Maße objektiviert - auszudrücken.

Exkurs: Eine Veränderung in den Zahlenverhältnissen (Quantitäten) bewirkt also eine Verwandlung der Beschaffenheit (Qualität) eines harmonischen Satzes. Die Harmonik folgt hier analogen Gesetzmäßigkeiten, wie sie auch in anderen Erfahrungsbereichen zu beobachten sind.

a) Durch Wärmezufuhr oder -entzug (quantitativ in Grad meßbar) wird Materie in die drei Aggregatszustände (Qualitäten) versetzt, z. B. Wasser in Wasserdampf oder Eis.
b) Die „quantitative" Spektralanalyse läßt durch Messung der Linienschwärzung auf die chemische Natur (Qualität) eines glühenden Körpers schließen.
c) Im „praktischen Leben" bestimmt - neben dem Ausma6 des Vorhandenseins anderer Faktoren - die Höhe des Einkommens (Quantität) über die „Lebensqualität".
d) Bei einer politischen Wahl entscheidet die Stimmenzahl (Quantität) über die Zusammensetzung (Qualität) der Volksvertretung nach Parteien.
e) Karl Marx versuchte einen Gegensatz abzuleiten, der zwischen den „gesellschaftlichen Produktivkräften" und dem „Beharrungsvermögen der Produktionsverhältnisse" bestehe und durch seine „quantitative Steigerung" in eine „neue Qualität" der ökonomischen Bedingungen umschlage.
f) Im Bereich der Semantik können durch empirische, d. h. quantitative Forschung über die Textur einer literarischen Quelle Auskünfte gegeben werden. Auf der Basis solchermaßen ermittelter Quantitäten kann die Textkritik Zuordnungen historischer oder anderer Art vornehmen, die qualitativen Einstufungen gleichkommen.

Bei unserer unter 6.1. - 6.7. andeutend dargelegten Arbeitsweise im Bereich der Harmonik wird nach analogen Prinzipien verfahren wie in der sprachlichen Textkritik. Zur „Sprache" der Musik gehören harmonische Mittel. Ihr Gebrauch hängt von den Intentionen dessen ab, der sich ihrer bedient, steht aber auch im Zusammenhang mit den Gegebenheiten der jeweiligen historischen Situation.

Wir hatten festgestellt, daß Bach'sche Choralsätze, verglichen mit Kantionalsätzen Haßlers, zwar viele Gemeinsamkeiten aufwiesen, aber auch wichtige Unterschiede erkennen ließen, die sich im Lauf einer etwa hundertjährigen Entwicklung des vierstimmigen Satzes von um 1600 bis um 1700 ergehen haben. Was wir an unseren Beispielen beobachteten, dürfen wir als exemplarisch ansehen für die Satzweise, hier in der Renaissance, dort im Barock. Musikhistorischen Periodisierungsversuchen liefern die Charakteristika, als Zahlenproportionen quantifiziert, rationale Kriterien für die Epochenabgrenzung.

Wenn sich nun die Unterschiede in der Beschaffenheit (Qualität) der Harmonik in der Verteilung (Quantität) kategorialer Merkmale der Mehrstimmigkeit widerspiegeln, dann lassen sich per Analogie aus dem Wandel der

Verteilungsverhältnisse, wie er sich auch zwischen späteren Entwicklungsabschnitten der !Musikgeschichte als jeweils kennzeichnend nachweisen läßt (Barock/Klassik, Klassik/Romantik, Romantik/„Moderne"), Anhaltspunkte für eine weitergefaßte Gliederung musikgeschichtlicher Verläufe gewinnen. Zwar wissen wir freilich längst, daß jede Musikepoche die ihr wesensgemäße Harmonik hervorgebracht hat - in besonderen Fällen kann solches ja sogar für einzelne Komponisten vermerkt werden (Wagner, Reger); zu erfahren aber, wie das jeweils Charakteristische mit bestimmten Zahlenproportionen (Quantitäten) in der Kennzeichenverteilung zusammenhängt, kann die Anschauung von der sich wandelnden Eigenart (Qualität) der harmonischen Satzkunst nur vertiefen, nicht einengen. Die Methode ist in der hier andeutungsweise beschriebenen Form allerdings nur für die Betrachtung musikalischer Gebilde des Zeitabschnittes anwendbar, in welchem die „Regelhaftigkeit" (Moser) tonaler Beziehungen unter dem Generalaspekt des Zusammenwirkens gewisser Parameter (bei uns auf sieben „Kategorien" reduziert) ihre Gültigkeit fand, Ihr liegt eine „Theorie" zugrunde, die sich primär auf die Akkordik und Funktionalität der „dur-moll-tonalen Musik" (Dahlhaus) bezieht. Für die Analyse modaler Mehrstimmigkeit des Mittelalters (selbstverständlich auch für alle Erscheinungsformen der Einstimmigkeit) taugt sie „noch nicht", für die Strukturbestimmung atonaler Musik oder extratonaler auditiver Realisierung „nicht mehr". Aber gerade in dieser Einschränkung ermöglicht sie Grenzziehungen bei der Großgliederung der europäischen Musikgeschichte.

6.9. Qualität und „Ausdruck"

Der Qualitätsbegriff in seiner von uns gemeinten wertneutralen Bedeutung leitet zu einer Inhaltsauffassung hin, die es sich zum Prinzip macht, ein Musikwerk in seiner Beschaffenheit (Qualität) erst einmal phänomenologisch, also musikimmanent, zu interpretieren. Was der Hörer als „Eindruck" empfindet, ist die Wirkung eines vom Komponisten beabsichtigten „Ausdrucks". Diese Wirkung ist - u. a. - einer Reihe von Faktoren zuzuschreiben. die am Zustandekommen eines harmonischen Satzes beteiligt sind. Der „Ausdrucksgehalt" kann - wenn auch nur mehr oder weniger adäquat, so doch aus der Musik selbst zu erschließen - vom Hörer als „Eindrucksgehalt" wahrgenommen werden.

Die Beschaffenheit einschließlich der Stärke der Eindrücke (Qualität) läßt sich innerhalb eines bestimmten Spielraumes psychometrisch mit Hilfe der Methode des „semantischen Differentials"' ermitteln und nach gewissen Faktoren aufgliedern. Auf diese Weise, also über die Eindrucksspielräume bei den Hörern, sind die Ausdrucks-

qualitäten einer wie immer gearteten Musik empirisch zu registrieren. Daß man sich bei einer solchen Ermittlung einer „quantitativen Methode der Psychologie"[6] bedient hat, stimmt zum Tenor unserer Ausführungen, die von der Spiegelung der Qualität in Dimensionen der Quantität handeln.

Eine Brücke zur hermeneutischen Interpretation von Ausdrucksqualitäten wird in der wortgebundenen Musik[7] geschlagen. So ist es augenfällig, wie Bach in dem als Notenbeispiel 2 wiedergegebenen Choralsatz die im Barock gewonnenen harmonischen „Errungenschaften" im Dienste der Textverbildlichung, gleichsam exegesierend, einsetzt (z. B. Dissonanzfortschreitung bei „für diesem arg'n Geschlechte", Durchgangskette im Baß mit Gegenbewegung im Sopran als Bild des sich Ausbreitens hei „der gottlos Hauf sich umherfindt", Sextakkord des übermäßigen Dreiklangs b-d-fis bei „lose Leute"). Während der ältere Kantionalsatz, in dessen Gewand alle Strophen des Gemeindeliedes zu singen waren (Beispiel „Kirchengesaeng", daraus Notenbeispiel 1) nicht einmal auf den Scopus hin angelegt zu sein brauchte - sollte er doch oft auch für andere auf den gleichen c. f. zu singende Texte verwendbar sein -, behandelt der jüngere Choralsatz, hei Bach Conclusio in der Kantate oder Meclitatio im Oratorium, die Worte gemäß ihrem besonderen Inhalt im Hinblick auf eine bestimmte Strophe. Dabei wird, was die Wort-Ton-Behandlung betrifft, im Prinzip genau so verfahren wie in den vokalen solistischen und chorischen Großformen des Hochbarock.

6.10. Musikpädagogischer Bezug

Musikpädagogisch läßt sich die umrissene Methode - im sekundären und tertiären Bildungsbereich - insofern mit Erfolg nutzbar machen[8] , als sie rational leicht erfaßbar ist, somit kognitive Fähigkeiten anspricht und von dieser Seite her der Didaktik der Harmonielehre hilfreich sein kann. Eine solche Didaktik stellt das sonst landläufig geübte Anfertigen von vierstimmigen Sätzchen (für so manchen Kursteilnehmer eine Quelle der Frustration!) erst einmal zurück.[9] Sie geht stattdessen vom Hören repräsentativer Beispiele aus, wodurch der erste „naive" Eindruck vermittelt wird, schreitet in der Analyse fort, welche das Satzgefüge innerhalb der bedingenden Kategorien verständlich werden läßt, und zielt hin auf die Interpretation der durch harmonische Mittel ausdrückbaren kompositorischen Intentionen, wobei objektivierbare stilgeschichtliche und personalbezogene Kriterien die Orientierung bestimmen.' ° Bedarf es vor Musikpädagogen des Hinweises, daß solche, den Tonsatz betreffende Studien nicht isoliert betrieben, sondern stets eingedenk der allgemeinen Aufgaben des Musikstudiums geplant und geleitet werden sollten?

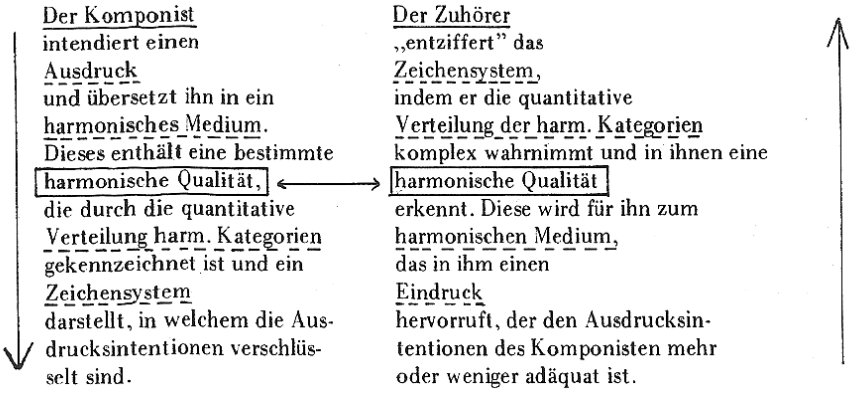
7. Diskussion (nach einer Tonbandaufzeichnung)
Die Teilnehmer stellten vorwiegend Fragen, die als Antworten Ergänzungen zu den Ausführungen des Referenten erheischten. Da dem Autor seine Statements in der Nachbesinnung teilweise unzureichend schienen, nahm er sich mit Rücksicht auf eine allgemeine Verständlichkeit die Freiheit, das von ihm Gemeinte in der folgenden Niederschrift zu präzisieren. Insgesamt wird die Aussprache stark gekürzt wiedergegeben. Die Teilnehmer werden um Entschuldigung gebeten, wenn ihre Beiträge nur als Fragmente erscheinen.
Marie Luise Schulten findet es schwierig, daß das vorgestellte Modell überwiegend auf Vergleichen beruht. Wie ist festzulegen, was man letzten Endes miteinander vergleichen kann, wenn Man etwa Beispiele aus verschiedenen Epochen nimmt?
Referent: Man kann - und so wird das gewöhnlich auch sein - ein bestimmtes einzelnes Stück (quantitativ) analysieren, immer mit dem Ziel, es qualitativ zu bestimmen. Aber wenn die Analyse nun das Besondere gerade dieses Stückes erkennen läßt, dann stellt sich im Hintergrund sogleich die Frage: Was ist dieses Besondere, welches dieses Stück aus anderem Bekanntem heraushebt? Und so zieht jedes Analysieren eigentlich immer ein Vergleichen nach sich. Übrigens war es vom Thema her aufgegeben (vgl. Exposé) zu zeigen, was zwischen Renaissance und Barock harmonisch anders geworden ist. Der geschehene Wandel wird nur im Vergleich deutlich.
Reiner Schmitt moniert (mit Recht), a) daß über den Transfer, von dem vorgetragenen Informationsmaterial zu bestimmten Ausdrucksqualitäten zu gelangen, zu wenig ausgesagt worden sei. Denn nur wenn wir die Ausdrucksqualitäten analog setzen können zu bestimmten harmonischen Erscheinungen, seien sie für uns relevant. b) Weiter wird angemerkt, daß manche Untersuchungsaspekte hätten außer acht gelassen werden können, weil sie sich z. T. aus Übergeordnetem ergäben. Als Beispiel werden die Sukzessivintervalle angeführt (Sekunden bei Bach seien eine logische Konsequenz der differenzierten Harmonik). e) Im Bezug auf die Interpretation der Ausdrucksqualitäten wird auf Arnold Schmitz (s. Anm. 7) verwiesen, der diese bei Bach mit Hilfe der rhetorischen Figurenlehre überzeugender interpretiere, als es hier durch die harmonischen Kriterien (größerer Dissonanzreichtum o. ä.) geschehen sei.
Referent: Zu a). Die Behandlung des Problems „Qualität/Ausdruck" ist im Vortrag tatsächlich zu kurz gekommen. (Der Mangel soll durch ein wenigstens kursorisches Eingehen auf diesen Komplex in den Abschnitten 6.8. und 6.9. ausgeglichen werden. Anm. d. Verf.) - Zu b). In der Tat bedingen sich die harmonischen Kategorien wechselseitig, so ergeben sich z. B. die Sukzessivin-

tervalle aus der Verbindung von Akkorden. Im Hinblick auf einen Harmonielehreunterricht, auf den unsere Ausführungen letzten Endes abhoben (vgl. 6.10.), ist es von Belang, auch die Führung der einzelnen Stimmen zu beobachten. Die Stimmführung aber wirkt sich auf die Verteilung der Sukzessivintervalle aus. Entsprechend verlangen auch die anderen Kategorien einzeln berücksichtigt zu werden - freilich unter jeweilig erforderlicher Akzentsetzung. - Zu c). Wenn es also (siehe b!) um *Harmonielehre* geht, dann liegt die *Figurenlehre* eigentlich außerhalb des Betrachtungsfeldes, denn sie bezieht Kriterien ein, die außerhalb des Harmonischen liegen.
Helga de la Motte erkundigt sich danach, ob der Referent seine hier angesprochenen stilistischen Vergleiche (Kantionalsatz/Choralsatz, Renaissance/ Barock) vor dem Hintergrund eines impliziten umfassenderen Begriffs von Tonalität angestellt habe.
Referent bejaht dies und teilt mit, er habe Material für eine größere einschlägige Arbeit gesammelt.
Günther Noll vermerkt, der Referent wolle Formen der quantitativen Analyse von auch qualitativ zu beschreibenden Phänomenen in den Zusammenhang einer Studienreform des Faches „Satzlehre und Analyse" stellen. Sollen mithin in verstärktem Maße objektivierende, also quantitativ messende Methoden eingesetzt werden, um die Probleme der musikalischen Analyse - die ja ohne einen gewissen Interpretationsspielraum nicht auskomme – zu lösen?
Referent gibt letzteres zu und beruft sieh auf seine Erfahrungen, denenzufolge qualitative Phänomene leichter zu begreifen seien, wenn man sie auf die Quantitäten zurückführt, an denen man sie messen kann.
Rudolf Dieter Krämer bezieht sich auf die These des Referenten, die Qualität einer Harmonik spiegele sich wider in der Verteilung ihrer Kriterien. Wenn man aber herausgreife, z. B. die Tonwiederholung, dann könne diese im Barock - etwa in der Passacaglia - etwas ganz anderes bedeuten als in der Rockmusik. Bei der quantitativen Methode werde Zusammengezähltes verglichen, obwohl es gar nicht zusammenstimme, weil seine jeweilige (gemeinte) Bedeutung nicht zum Ausdruck gekommen sei. Musikpädagogisch setze eine quantitative Analyse voraus, daß man qualitativ denke. Erst dann könne man umsetzen, in Zahlen transponieren.
Referent: Natürlich gehe man nicht vom Zählen, z. B. von Intervallen, aus. Man habe ja eine Vorstellung vom Ganzen. Diese Vorstellung von der Qualität (Beschaffenheit) einer Musik bzw., hier speziell, von ihrer Harmonik, ist subjektiv. Sie zu objektivieren ist eine didaktische Maßnahme. Objektivieren kann man durch die Untersuchung von kategorialen Verteilungen. - Bei

der „Tonwiederholung" (im Sinne von Reperkussion gemeint?)[11] ist freilich der ganze Komplex von Aufführungspraktiken der (nicht aufgezeichneten!) Rock-Musik mit zu berücksichtigen. Diese sind mit den Methoden der Analyse, von der hier die Rede war, kaum zu fassen.

Nachwort

Denjenigen Lesern, welche nun doch noch befürchten, es sollte, dem Dargelegten zufolge, ein so reines Reservat des Geistes, wie das der kongenialen verbalen Interpretation musikalischer Kunstwerke, mit dem Ungeist zahlenfetischistischer Banausie durchsetzt werden, sei entgegnet: Das Gegenteil ist beabsichtigt. Die hier herangezogene Empirie soll allein dazu dienen, die sich stets wandelnde Beschaffenheit unseres Gegenstandes, der Harmonik, ihrem Wesen nach besser kennenzulernen. Wenn dabei „Operationen des Zählens und Messens"[12] zwischengeschaltet werden, dann geschieht das aus „Mißtrauen in die Verläßlichkeit (der) persönlichen Schätzung" und des subjektiven Beurteilens. Denn: „Ebensowenig wie der Empiriker auf Akte des Verstehens verzichten kann, ohne die er nicht einmal eine Hypothese, geschweige denn eine interpretierende Erklärung gewinnen kann, ebensowenig kann der nur der Intuition Hingegebene ganz auf die empirische Prüfbarkeit seiner Aussage verzichten." Die Feststellungsmöglichkeiten der hier vorgetragenen Methode mögen zunächst trivial scheinen - aber: „Jede harmonische Analyse einer Beethoven-Sonate muß für den musikhistorisch Vorgebildeten weitgehend trivial sein, sonst ist sie falsch." Was für Beethoven-Sonaten recht ist, sollte für andere Musikwerke nicht unbillig sein.[13]
Zur Klärung dessen, was hier angesprochen wurde, mögen noch die folgenden Ausführungen dienen:
Zunächst bezieht sich die „quantitative Analyse" auf die Ermittlung von Kriterien (hier als „Kategorien" gesammelt), welche das Soundsosein, das Gepräge, den Stil einer Harmonik bestimmen, mit einem Wort gesagt, ihre „Qualität" ausmachen. Die so verstandene Qualität birgt erst mittelbar Beziehungen zur Ausdrucksintention des Komponisten einerseits und zum Eindrucksgehalt beim Zuhörer andererseits. Die Reziprozität der Phänomene läßt sich schematisch folgendermaßen wiedergeben:



Die „Verständigung" zwischen Komponist und Zuhörer erfolgt auf der Ebene der harmonischen Qualitäten (s. o.) aufgrund der von jenem (meist) intuitiv angeordneten und von diesem (fast immer) komplex wahrgenommenen Verteilung der harmonischen Kategorien. Die Quantitäten der Verteilung bleiben in der musikalischen Produktion *in der Regel*, in der Rezeption *stets* nur latent. Sie erschließen sich erst der quantitativen harmonischen Analyse. Diese kann mit ihren Erkenntnissen zur Durchschaubarkeit innerer Zusammenhänge in der Beschaffenheit harmonischer Gebilde beitragen, indem sie darauf hinweist, wie sich hier die Qualität in den ihr zugrundeliegenden Verhältnissen von Quantitäten widerspiegelt.

SUMMARY

By comparing compositions for four voices of the Baroque period (e. g. Bach) with those of the Renaissance period (e. g. Hassler), it is shown how the harmony of the two differ in their quality (understood neutrally as characterist ic) due to certain criteria which can be analysed quantitatively. By applying the quantitative method of analysis, an attempt is made at objectifying the (phenomenological) interpretation of works of more modern periods (i.e. the end of the 16th to the beginning of the 20th century) in regard to harmony. The close relationship between quality and „expression" is noted.
This approach is related to the science of teaching music by the fact that it employs the didactics of the field „cornposition/analysis".

ANMERKUNGEN

1. Hier mit redaktionellen Änderungen wiedergegeben.
2. Qualität ist im Sinne von Beschaffenheit, Struktur, Gefüge gemeint, die sich im „Ausdruck" manifestieren. „Qualis?" fragt primär nicht nach dem Wert. So ist auch der Qualitätsbegriff zunächst kein „Wertmesser". Erst das antwortende „talis!" kann - muß nicht - etwas über den (relativen) Wert des erfragten Gegenstandes aussagen.
3. Teilnehmerantworten redigiert.
4. Vgl. Titel der „Kirchengesaeng".
5. „Semantic differential" hei Osgood, C. E., Suci, G. J. und Tannenbaum, P.H.: The measurement of meaning, Urban (USA) 1957. Bei P. R. Hofstätter als „Polaritätsprofil" eingeführt.
6. Vgl. Hofstätter, Peter R. und Wendt, Dirk: Quantitative Methoden der Psychologie, München, 1966 ff.
7. In Bezug auf unsere Bach-Beispiele teils als Bestätigung teils als Alternative anzusehen: Schmitz, Arnold: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs, Mainz 1950; mit Priorität für alle ähnlich angelegten Untersuchungen: Albert Schweitzer mit seinem Bachbuch (französisch 1905, deutsch 1908).
8. Der Referent spricht aus einer nahezu dreißigjährigen Unterrichts- bzw. Lehrerfahrung.
9. Es wird hier auf Studierende abgehoben, die den „Tonsatz" als Nebenfach zu betreiben haben. Satztechnische Fertigkeiten zu entwickeln, ist nicht ihr Ausbildungsziel. Es sei indessen eingeräumt, daß ein „selbst Probieren, wie es gemacht wird", das Verständnis für die Feinheiten des Handwerklichen in der Satzkunst gut fördern kann.
   Mit den Problemen, die um den Gegenstand „Tonsatzlehre" kreisen, hat sich der Autor in folgenden Beiträgen befaßt: Musiktheorie in der Lehrerausbildung, in: Zeitschrift für Musiktheorie, Heft 2, Stuttgart 1970; Tonsatzlehre als Analyse - Musiktheorie für Studierende im Nebenfach, in: Bericht über den 1. Internationalen Kongreß für Musiktheorie Stuttgart 1971, Stuttgart 1972; Zur Systematik der Deutung harmonischer Funktionen, in: Musikpädagogik in der Studienreform . . ., hg. von G. Noll, Mainz 1977. Eine umfangreiche Darstellung unter dem Titel „Harmonielehre als Analyse ..." wird vorbereitet.
10. Nach Zeit- und Personalstilen gliedert Diether de la Motte seine von der Analyse ausgehende „Harmonielehre" (Kassel 1976). Ich empfehle diese Schrift als Lehrbuch und zum Selbststudium. Zu erwähnen ist noch,

die teilweise ebenfalls analytisch verfahrende „Harmonielehre" von Lars Ulrich Abraham (Köln 1965).

11. „Tonwiederholung" als Begriff hatte der Referent als eine der möglichen Bewegungsarten verstanden (vgl. Tabelle 4). Bei der Passacaglia dagegen handelt es sich bekanntlich um eine musikalische Form mit ostinater Stufenfolge im Baß. Offenbar lag hier, im Nachhinein gesehen, ein gegenseitiges Mißverständnis vor.
12. Helga de la Motte-Haber: über die Bedeutung und Relevanz empirischer Forschung, in: Musik und Bildung, 7/8, 1980. Von ebenda auch das weiter unten Zitierte.
13. Bezieht man die Aussage von der „Trivialität" nicht auf die Analyse selbst, sondern auf ihre Ergebnisse, so wirken auch diese u. U. „trivial". Wir blicken über Beethovens Sonaten hinaus auf seine Sinfonien, z. B. auf die Fünfte in c-Moll. Da erkennen wir in der Exposition des I. Satzes (Takt 1-123) die folgende Harmonienverteilung: Tonika 47 mal, Dominante 52 mal, Subdominante 9 mal (!), harmonische Nebenfunktionen 18 mal. Hauptfunktionen sind also zu 85,7 %, andere zu 14,3 % vertreten. (Die Durchführung zeigt freilich ein anderes Bild und hebt sich dadurch umso deutlicher von Exposition und Reprise ab.) Im Prinzip ist eine solche Harmonienverteilung als typisch für die Werke der Klassik anzusehen (stelle dem gegenüber die entsprechenden Zahlen aus Tabelle 7!). Die Romantik hinwiederum baut — gleichfalls im Prinzip — eher auf Terzverwandtschaft als auf Dominantik und bezieht daher die Nebenstufenharmonik stärker ein.

Prof. Dr. Peter Brömse
Ruhstrathöhe 10
3400 Göttingen