

# Warum Tonsatz?

Stefan Prey

Bis auf Änderungen der Zitierweise entspricht der folgende Text der Fassung aus der *Musiktheorie* 4/1999, S. 307–313.

Künftige Berufsmusikerinnen und -musiker spielen im Examen einen Skrjabin, von dem sie keinen einzigen Akkord erklären könnten. Dafür schreiben sie im Tonsatzexamen einen Kontrapunkt der dritten Art nach Fux und eine Modulation von As-Dur nach fis-Moll. Generalbaß spielen sie als vierstimmigen Satz in enger Lage in sehr langsamem Tempo, aber ohne erkennbaren Rhythmus. Die Liste ließe sich verlängern. Die Konsequenz bliebe dieselbe: Das Fach Tonsatz ist anfällig für Unterrichts- und Prüfungsinhalte, die den Bezug zur tatsächlich gehörten und gespielten Musik nicht mehr erkennen lassen. Kein Wunder, daß Tonsatz vielfach als ein Fach angesehen wird, das wohl nur aus Traditionsbewußtsein und Prestigebedürfnis beibehalten werden muß.

Es sei bereitwillig eingeräumt, daß solchen Prüfungsaufgaben häufig ein interessanter und lehrreicher Unterricht vorausgeht. Außerdem ist es für die Erkenntnis der Probleme des Faches Tonsatz und für den Umgang mit diesen Problemen notwendig, zu erkennen, daß sie dem Handeln vernünftiger Menschen entspringen, und daß damit alle konfrontiert sind, die das Fach Tonsatz unterrichten. Angesichts dessen scheint es sinnvoll, kurz zu rekapitulieren, warum Tonsatz überhaupt unterrichtet wird.

Der Umstand, daß Musiktheorie obligatorischer Bestandteil der Hochschulausbildung ist, läßt sich mit dem akademischen Anspruch begründen. Ein Staat, der eine Hochschulausbildung unterhält, hat nicht das Recht, den Studierenden die Reflexionsebene vorzuenthalten, und von denjenigen, die sich mit einem Hochschulabschluß in Musik schmücken wollen, kann der Nachweis verlangt werden, daß sie sich mit den rationalen und historischen Zusammenhängen des eigenen Faches auseinandergesetzt haben.

Wenn also die Notwendigkeit von Musiktheorie im Rahmen einer Hochschulausbildung nicht bestreitbar ist, so stellt sich jedoch immer noch die Frage, ob es nicht sinnvoll wäre, den Anteil des Tonsatzunterrichts drastisch zu reduzieren und stattdessen entsprechend mehr Analyse anzubieten. Hierauf ist zu entgegnen: Tonsatz ist notwendig für Gehörbildung, Generalbaßspiel, Partiturspiel, Improvisation, Liedbegleitung und Arrangement, also für Fächer, die für Chor- und Orchesterleitung, Kirchen- oder Schulmusik unmittelbar zweckmäßig sind. Auch für die Analyse ist das Fach Tonsatz sinnvoll. Wer nämlich selbst einmal Tonsätze geschrieben hat, wird leichter satztechnische und ästhetische Probleme herausfinden, die in den analysierten Werken gelöst sind. Außerdem gehört es zum Wesen musiktheoretischer Begriffe, daß sie nicht nur Sachverhalte bezeichnen, sondern

Handlungsmöglichkeiten. Zu dem übergeordneten Lernziel „Kadenz kennen“ gehören eben nicht nur die Lernziele Kadenz beim Hören und Lesen erkennen, sondern eben auch Kadenz spielen, Kadenz schreiben und Kadenz in einem vorgegebenen Kontext ausführen, letzteres z. B. bei der Harmonisierung einer Melodie. Ferner ermöglicht nur das Fach Tonsatz das Erleben von bestimmten Aspekten des Komponierens. So vermittelt Tonsatz die Erfahrung, daß das Komponieren teilweise den Charakter eines Handwerks hat. Außerdem ermöglicht es die Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragestellungen, die für das Komponieren wesentlich sind, z. B.:

- Welcher von zwei ähnlichen satztechnisch korrekten Sätzen ist schöner?
- Welche von zwei möglichen Fortsetzungen paßt besser zu einem gegebenen Anfang?
- Läßt sich ein Tonsatz durch eine geringfügige Änderung verbessern?
- Gibt es eine Eigenschaft von Tonsatz A, die Tonsatz B nicht hat, weswegen mir A besser gefällt als B?

Trotz der hier aufgeführten Argumente empfinden Studierende und Lehrende das Fach Tonsatz gelegentlich als Last und dies liegt sicher an spezifischen Problemen des Faches. Eine wesentliche Rolle spielt hier sicher der Umstand, daß Tonsatz ein Nebenfach ist. In Form einer verdeutlichenden Übertreibung sei kurz der Extremfall skizziert. Die Inhalte des Faches werden nicht durch die unmittelbare Anwendung bestimmt, sondern durch die Prüfungsordnung. Daraus ergibt sich eine charakteristische Interessenkonstellation. Die Lehrenden wollen ihr Fach ernst nehmen, die Studierenden wollen eine möglichst gute Zensur, und alle wollen einen vertretbaren Zeitaufwand. Unter diesen Voraussetzungen scheint die folgende Einigung als vernünftiger Interessenausgleich:

- Ein möglichst geringer Anteil an Erfindungsleistung oder an ästhetischen Entscheidungen ermöglicht eine schnelle Bearbeitung der Aufgaben.
- Klare Regeln gestatten die zuverlässige Bearbeitung der Aufgaben, z. T. sogar ohne die Benutzung eines Instruments.
- Klare Bewertungskriterien schützen vor subjektiver Willkür der Prüfenden und vereinfachen die Korrektur.
- Traditionell bewährte Aufgabentypen mit ausgearbeiteter Methodik ermöglichen die Vorbereitung mit Hilfe von Fachbüchern.

Aus der Sicht der Studierenden läßt sich die Prüfung mit vertretbarem Aufwand bewältigen. Aus der Sicht der Lehrenden genügt sie dem akademischen Anspruch. So läßt sich verstehen, warum sich vernünftige Leute so gerne auf die zu Anfang erwähnten Aufgabentypen einigen. Generalbakklausuren, Choralharmonisierung, Liedsatz und Fugenexposition sind so beliebt, weil dazu kaum eine Erfindungsleistung erforderlich ist. Außerdem lassen sich im Vergleich zu anderen Aufgabentypen die klarsten Kriterien für

die Bewertung von Prüfungsleistungen angeben. Auf stilistische Angemessenheit kann zugunsten einer einfacheren Bewertbarkeit verzichtet werden.

So schwerwiegend dieses institutionelle Problem auch sein mag, das Fach Tonsatz hat natürlich auch ganz spezifische Probleme, die mit dem Nebenfachstatus sicher nichts zu tun haben, und zwar folgende:

- Aufgrund der Kodifizierbarkeit bestimmter Stile beschäftigt sich der Tonsatzunterricht häufig mit Musik, die die Studierenden nicht kennen, z. B. mit Choralbearbeitungen, Volksliedern oder Josquin-Messen.
- Es dauert ziemlich lange, bis Tonsatzregeln so gut internalisiert sind, daß sie in einem vertretbaren Zeitaufwand angewandt werden können.
- Aufgaben mit einem höheren Erfindungsanteil lassen sich nicht mit Patentrezepten lösen.
- Das Schreiben von Stilkopien kann frustrieren, weil die Vorbilder Palestrina, Bach oder Schubert sowieso nicht erreichbar sind.
- Für die Beurteilung eines Tonsatzes ist es notwendig, zu wissen, wie er klingt. Dies wird erschwert durch Probleme im Klavier-, Blatt- und Partiturspielen.

Es gibt also im Fach Tonsatz erheblichen Motivationsbedarf, und es wird ihn immer geben. Die Motivation kann sich sinnvollerweise nur aus dem Zusammenhang von Tonsatz und Musik ergeben. Dies kann nun aber nicht nur in der traditionell üblichen Weise geschehen, daß die Tonsatzaufgabe in Form einer Stilkopie an die Analyse musikalischer Werke anknüpft, sondern auch umgekehrt, nämlich so, daß die Tonsatzaufgabe zu der Analyse der Werke hinführt und selbst analytische Erkenntnisse ermöglicht. Dabei wird eine Tonsatzaufgabe mit ganz engen Bedingungen gestellt, deren Lösung in wesentlichen Merkmalen einer tatsächlich existierenden Komposition entspricht. Dies soll an Beispielen von Kontrapunkt, Harmonisierung, Modulation, romantischer Harmonik und Neuen Akkorden dargestellt werden. Diese Aufgaben sind dabei keine zusätzlichen Vorbereitungen auf die traditionelle Stilkopie, sondern vielmehr Bestandteil einer Analyse. Wie dies im einzelnen aussieht, werden die Beispiele zeigen.

Wer sich übrigens an dieser Stelle fragt, was das Motivationsproblem noch mit dem der Existenzberechtigung des Faches Tonsatz zu tun hat, möge die folgende These im Hinterkopf behalten: Weil Analyse notwendig ist und weil es analytische Erkenntnisse gibt, die nur durch Tonsatz zu gewinnen sind, deswegen ist Tonsatz notwendig.

### **Kontrapunkt (nach Bach)**

Schreiben Sie einen möglichst kurzen zweistimmigen Satz im doppelten Kontrapunkt der Oktave im Viervierteltakt, der möglichst viele Vorhaltsdissonanzen enthält, bei dem die eine Stimme die Tonfolge der Kreuzfigur *d-c-f-e* aufweist. Die Konsonanzen stehen auf den Zählzeiten 2 und 4. Der Einsatz einer Stimme auf einer Dissonanz ist möglich. Der Rhythmus der Kreuzfigur ist nicht vorgegeben, sondern ergibt sich bei der Lösung

der satztechnischen Aufgabe. Von Oktavlagen und Vorzeichen abgesehen, gibt es zwei Lösungen.



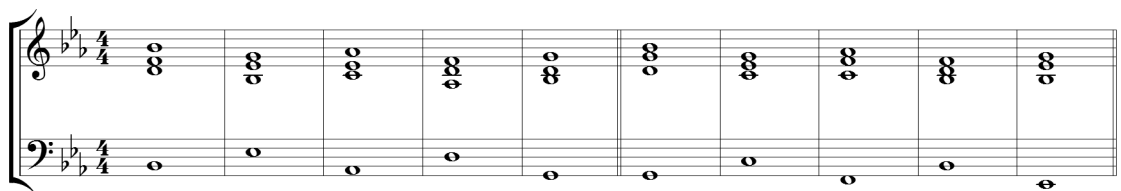
Überlegen Sie, welche Version für die Kombination von benachbarten Chorstimmen besser geeignet ist. Vergleichen Sie Ihre Lösung mit Bach, *Johannes-Passion*, Chor Nr. 21d, „Kreuzige, kreuzige“ bzw. der entsprechende Chor Nr. 23d, „Weg, weg“.

### Harmonisierung einer Melodie (nach Schubert)

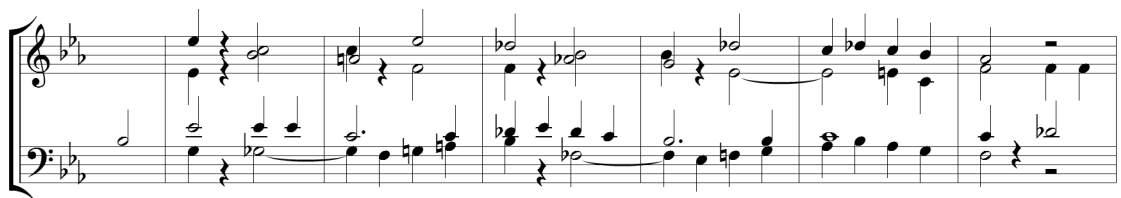
Schubert verwendet in der Schlußfuge des Credos seiner *Es-Dur-Messe*<sup>1</sup> ein Thema, dem das melodische Gerüst *b-g-as-f-g* zugrundeliegt:



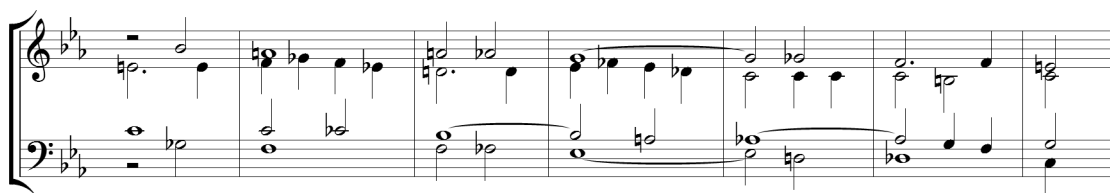
Bestimmen Sie sämtliche Quintfallsequenzen, mit denen das Themengerüst harmonisiert werden kann. Es gibt zwei Lösungen:



Beachten Sie, daß bei der ersten Lösung im Sopran abwechselnd Oktav und Terz der Harmonie stehen, bei der zweiten Terz und Quint. Im folgenden Ausschnitt kommen beide Sequenzen vor. Bestimmen Sie nun, wo jeweils welche Sequenz steht und inwiefern Schubert über die Harmonik leitereigener Dreiklänge hinausgeht.



<sup>1</sup> Franz Schubert, *Messe Es-Dur*, D. 950, Hrsg. Hermann Grabner, London: Eulenburg o. J. Der Ausschnitt gibt den Chorsatz von T. 437 an wieder.



### Modulation (nach Haydn)

Haydn verwendet im ersten Teil der Durchführung des ersten Satzes der *62. Symphonie* systematisch eine bestimmte elliptische Weiterführung des Dominantseptakkords, und zwar diejenige Folge, die sich ergibt, wenn der Dominantseptakkord in die Zwischendominante der großen sechsten Stufe seines Auflösungsakkordes weitergeführt wird<sup>2</sup>. In Funktionssymbolen also:  $D^7$  ( $D^7$ ) [Tp]. Für die Harmoniefolge, die dem erwähnten Abschnitt der Durchführung zugrunde liegt, lassen sich folgende Bedingungen formulieren:

- Es sind ausschließlich folgende Harmonien möglich: die leitereigenen Dur- und Moll-Dreiklänge der Grundtonart D-Dur und deren Dominanten in der Form von Dominantseptakkorden.
- Auf einen Dreiklang folgt ein Akkord, dessen Grundton eine Terz tiefer liegt. Wenn möglich erscheint dieser Akkord als Dominantseptakkord.
- Ein Dominantseptakkord wird wenn möglich in der oben erwähnten Weise elliptisch weitergeführt, d. h. auf ihn folgt derjenige Dominantseptakkord, dessen Grundton eine kleine Terz tiefer liegt. Wenn das nicht möglich ist, wird der Dominantseptakkord in einem Quintfall in einen Dreiklang aufgelöst.
- Ausgangsharmonie ist  $A^7$ , also die Harmonie, mit der die Exposition schließt, um eine Septim erweitert.

Die Umsetzung dieser Bedingungen liefert die Harmoniefolge

$$A^7 \text{ Fis}^7 \text{ h G E}^7 | : \text{Cis}^7 \text{ fis D}^7 \text{ H}^7 \text{ e} : |$$

Die Harmonik der Durchführung entspricht dieser Folge bis zum Dominantseptakkord auf *D*. Diesen deutet Haydn enharmonisch um in einen übermäßigen Sextakkord, löst ihn halbschlüssig auf und läßt den zweiten Teil der Durchführung folgen.

Für dieses Beispiel läßt sich sogar noch eine Bedingung formulieren, die es ermöglicht, den Anfangsakkord zu erarbeiten, und zwar so: Mit welchem Akkord muß die Harmoniefolge beginnen, so daß sich eine größtmögliche Anzahl von verschiedenen Harmonien ergibt?

<sup>2</sup> Diese Wendung ist bei Haydn nicht ungewöhnlich, vgl. z. B. *Die Schöpfung*, Nr. 2, beim zweiten Einsatz der Melodie „Und eine neue Welt“.

### Romantische Harmonik (nach Verdi)

In einer Szene aus Verdis *Don Carlo*<sup>3</sup> fragt König Philipp den Großinquisitor, ob er den eigenen Sohn hinrichten lassen darf. Die in ihrer starren Würde beeindruckende Antwort des Großinquisitors – er fordert die Hinrichtung – verdankt ihre Wirkung sicher zu einem wesentlichen Teil der Harmonik. Verdi hat hier eine Folge von terzverwandten Durdreiklängen komponiert.

Rekonstruieren Sie die Harmoniefolge. Beziehen Sie dabei die Möglichkeit enharmonischer Umdeutungen ein. Beachten Sie außerdem, daß es sich nicht um leitereigene Parallel- oder Gegenklangverhältnisse handeln kann, weil bei diesen das Tongeschlecht der beiden verwandten Akkorde ja immer verschieden ist.

Der Friede eines Reiches wiegt auf das Haupt des Frevelers

??-Dur      ??-Dur      ??-Dur

Die Lösung lautet: Des-Dur, A-Dur, F-Dur, D-Dur, B-Dur.

### Neue Harmonien (nach Schönberg)

Am Anfang von Schönbergs *1. Kammer-symphonie*, op. 9, läßt sich zeigen, wie neue Harmonien über die Stimmführung in einen traditionellen harmonischen Kontext eingebunden werden.<sup>4</sup> Für das Nachvollziehen der satztechnischen Zusammenhänge sind einige Definitionen nötig.

Eine Leitton-einstellung<sup>5</sup> ist eine Harmonieverbindung, bei der jede Stimme entweder liegenbleibt oder sich in genau einem Halbtonschritt von der einen Harmonie zur anderen bewegt.

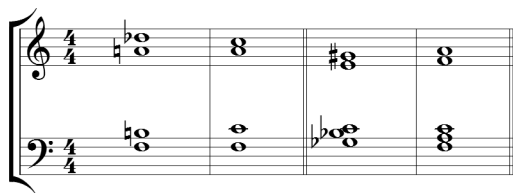
Ein Ganztonleiterakkord ist ein Akkord, dessen Töne sämtlich ein und derselben Ganztonleiter angehören.

Zunächst geht es darum möglichst vieltönige Leitton-einstellungen zum F-Dur-Dreiklang zu finden, die Ganztonleiterakkorde sind. Schreiben Sie dazu sämtliche Töne auf, die in einer Leittonstellung zu F-Dur vorkommen können (9), und sortieren Sie sie nach den beiden Ganztonleitern. Schreiben Sie jeweils für beide Ganztonleitern die Akkordverbindung des Ganztonleiterakkordes mit F-Dur auf, die – bezogen auf die jeweilige Ganztonleiter – den Ganztonleiterakkord mit der größten Anzahl verschiedener Töne enthält. Dies ergibt eine vierstimmige und eine fünfstimmige Version.

<sup>3</sup> Giuseppe Verdi, *Don Carlo*, Klavierauszug mit italienischem und deutschem Text, Hrsg. Hans Swarowsky, Mailand 1964, dritter Akt der vieraktigen Fassung, Szene von Philipp und dem Großinquisitor, S. 195ff.

<sup>4</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Schönbergs Ausführungen dazu in seiner Harmonielehre. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, Auflage 1986, S. 467ff. und 477ff.

<sup>5</sup> Nach Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, 2. Aufl., Wiesbaden 1969, S. 55. Allerdings beschränkt Erpf den Ausdruck „freie Leitton-einstellung“ auf Klänge, bei denen keine alterierte Grundform erkennbar ist.



Ein Quartenakkord ist ein Akkord, dessen Töne sich als lückenlose Folge reiner Quartan anordnen lassen.<sup>6</sup>

Bilden Sie möglichst vieltönige Quartenakkorde, die zu dem beiden vorhin gefundenen Ganztonleiterakkorden Leittonereinstellungen sind. Dabei sind in dem Ganztonleiterakkord beliebig viele Verdopplungen zugelassen. Zu dem viertönigen Ganztonleiterakkord läßt sich der siebentönige Quartenakkord über *as* bilden, zu dem fünftönigen Ganztonleiterakkord der elftönige Quartenakkord über *g*, in dem das *d* fehlt.

Da ein elftöniger Quartenakkord in einem Dur-Moll-Kontext wohl nur unverständlich wäre, ist zu überlegen, auf welches Maß die Stimmenzahl reduziert werden sollte. Zum Zeitpunkt der Entstehung der *Kammersymphonie*, 1906, wirkte ein Quartenakkord wohl erst neu, wenn er sechstönig war.<sup>7</sup>

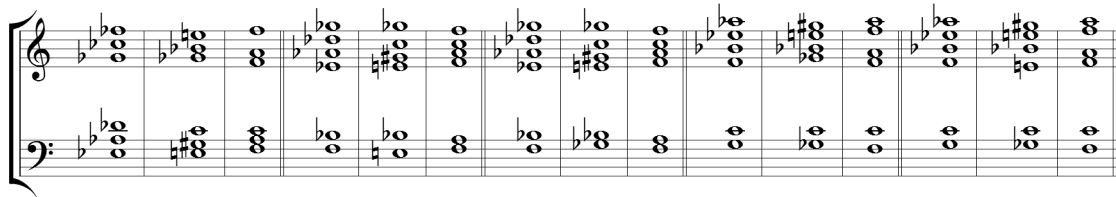
Unter „Grundstellung“ des Quartenakkordes verstehe ich im folgenden diejenige, bei der die Töne in aufsteigenden Quartan angeordnet sind.

Schreiben Sie diejenigen Folgen aus Quartenakkord, Ganztonleiterakkord und F-Dur-Dreiklang auf, bei denen der Quartenakkord und der F-Dur-Akkord in Grundstellung erscheinen und bei denen der Quartenakkord sechstönig ist. Aufeinanderfolgende Akkorde stehen zueinander im Verhältnis der Leittonereinstellung. Achtung: Oktavparallelen lassen sich nicht vermeiden und sind erlaubt.

Der Versuch mit dem viertönigen Ganztonleiterakkord ergibt eine Harmonieverbindung, die jedoch nur einen fünftönigen Quartenakkord ermöglicht, und zwar über *fis*. Eine Lösung der Aufgabe mit einem sechstönigen Quartenakkord ist also nur mit dem fünftönigen Ganztonleiterakkord möglich. Es gibt fünf Möglichkeiten für den Baßton des Quartenakkordes: *es*, *e*, *f*, *ges*, *g*. Von allen anderen Tönen wäre *f* nicht in höchstens zwei Halbtonschritten zu erreichen. Von diesen fünf Tönen scheiden *e* und *fis* aus, weil der darüberliegende Quartenakkord den unmöglichen Ton *d* enthalten würde. Also bleiben als mögliche Baßtöne des Quartenakkordes nur noch die Töne *es*, *f* und *g*. Vom Ton *f* aus gibt es zwei Möglichkeiten, den Ton *f* des F-Dur-Akkordes zu erreichen, über *e* bzw. *ges*. Aufgrund dieser Überlegungen ergeben sich die folgenden fünf Verbindungen.

<sup>6</sup> Nach Schönberg, a. a. O.

<sup>7</sup> Vgl. die fünftönigen Quartenakkorde bei Borodin, *1. Symphonie*, 1. Satz, Beginn des Allegros, *2. Symphonie*, Anfang des Finales, und bei Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, 2. Akt, Beckmessers Lautenakkord, T. 853.



Die beiden letzten Verbindungen unterscheiden sich nur durch eine andere Verdoppelung in der 4. Stimme und sind daher nach Generalbaßkriterien identisch.

Alle Studentinnen und Studenten, mit denen ich diese Überlegungen durchgeführt habe, entschieden sich nach dem Durchspielen und Vergleichen der Harmonieverbindungen für die Harmoniefolge, die durch die beiden letzten Verbindungen dargestellt wird, und freuten sich darüber, daß die von ihnen bevorzugte Version dem Anfang der *Kammersymphonie* entspricht.

Die Studierenden äußern bei Aufgaben der vorgestellten Art gelegentlich Zweifel, ob die Reihenfolge der Erarbeitung tatsächlich den Gedankengang des Komponisten wiedergebe. Darauf kommt es jedoch nicht an. Wichtig ist vielmehr die Erkenntnis, daß das Ergebnis der Tonsatzaufgabe eine analytische Relevanz hat und daß Tonsatz analytische Erkenntnisse von Zusammenhängen liefert, die bei der bloßen Betrachtung der Werke wohl den wenigsten aufgefallen wären. Aus dieser Erkenntnis bezieht dieser Aufgabentypus seine Motivationsleistung.

Natürlich ist nach der Lösung einer solchen Aufgabe die Analyse des Werkes, auf das die Aufgabe zielt, nicht beendet, sondern es werden sich im Normalfall viele weitere Überlegungen anschließen, die in ganz traditioneller Weise durch Betrachtung des Notentextes unter bestimmten Gesichtspunkten zustande kommen.

Für die Entwicklung solcher Tonsatzaufgaben als Bestandteil von Analyse läßt sich leider kein allgemeines Verfahren angeben. Deswegen wäre es wahrscheinlich sinnvoll, Einfälle zu solchen Aufgabenstellungen zu sammeln und zu publizieren.

Abschließend bleibt zu betonen, daß es nicht darum geht, die traditionelle Stilkopie zu ersetzen, sondern darum, für die analytische und didaktische Herausarbeitung des prinzipiell gefährdeten Bezuges von Tonsatz und Musik weitere Hilfsmittel bereitzustellen.