

Musik – Reflexion – Musik

Aspekte des musiktheoretischen Ansatzes von Zsolt Gárdonyi (zum 75. Geburtstag am 21. März 2021) von Franz Josef Stoiber

Zsolt Gárdonyi, Sohn des einstigen Kodály- und Hindemith-Schülers Zoltán Gárdonyi, Kirchenmusiker, Konzertorganist, Komponist, war langjähriger Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik in Würzburg. Einige wichtige Aspekte seiner Lehrtätigkeit seien in diesem Beitrag vorgestellt.

Schon im ersten Semesters meines Kirchenmusikstudiums stand für mich fest, dass ich bei meinem Tonsatzlehrer Zsolt Gárdonyi Hauptfach Musiktheorie studieren wollte. Nicht, weil ich unbedingt ein Musik-"Theoretiker" werden wollte – obwohl eine Unterrichtstätigkeit schon damals eine Option war - , nein, es war vielmehr Gárdonyis praktischer, sein pragmatischer, sein klarer, undogmatischer Blick und Zugriff auf die Musik. Vieles aus meinem spielerisch-improvisatorischen Musizieren seit meiner Kindheit fand von der ersten Tonsatzstunde an seine "Ordnung", seinen Namen, seine Einordnung: jede Woche ein Aha-Erlebnis! Damit ist schon Grundlegendes über den „praktischen“ Musiktheoretiker Gárdonyi gesagt, der keiner „Schule“ zuzuordnen ist und gegenüber „absoluten“ Systemen und sogenannten Theorien eher eine Abneigung entwickelt: Ein „theoretischer“ („betrachtender“) Ansatz hat dazu zu dienen, besser in die Architektur und harmonische Struktur eines Werkes eindringen, Stileigenheiten erkennen und einordnen zu können, kurzum eine Partitur gewinnbringend für das eigene musikalische Tun (= Interpretation, Improvisation) zu erfassen, so das Gárdonyische Credo. Und weiter: Kenntnisse des musikalischen Satzes sind vom konkreten Beispiel aus der Musikgeschichte abzuleiten: ein sogenannter „strenger Satz“ existiert nicht!

Akkordverbindung/Grundtonfortschreitung

Neben der Einzel-Akkordanalyse ist die Qualifizierung von Akkordverbindungen unerlässlich, wenn es um die Diskussion und Beurteilung harmonischen und klanglichen Geschehens geht; manche Akkorde wie der Neapolitanische Sextakkord oder der übermäßige Quintsextakkord sind erst in ihrer Klangfortschreitung („Auflösung“) als solche erkennbar. Für die Beschreibung von Akkordverbindungen (Klangverbindungen) tonaler Musik bietet Gárdonyi die Grundtonfortschreitung an¹. In diatonischen Tonsystemen (7 Stammtöne) sind sechs Akkordverbindungen möglich, die eine Quint-, Terz-, Septim-fallende oder eine Quint-, Terz-, Septim-ansteigende Richtung beschreiten. Als „authentisch“ (leittonfähig) werden alle fallenden Terz-, Quint- und Septimschritte bezeichnet, als „plagal“ (nicht leittonfähig) alle steigenden Terz-, Quint- und Septimschritte.² (NB 1).

Die entsprechenden Komplementärintervalle Quartan, Sexten und Sekunden sind miteingeschlossen, weil sie keine neue Akkordverbindungsqualität bilden. Quintschritte heißen wegen ihrer Bedeutung auch Hauptschritte. Die Abkürzungen für die Grundtonverbindungen lauten also: AH, AT, AS; PH, PT, PS.

¹ Diese Betrachtung der klanglichen Wirkung einer Akkordverbindung weist auf verschiedene Autoren Mein Orgellehrer in meiner Schulzeit, Domorganist Walther R. Schuster von Passau, sprach bei der Liedharmonisierung von „starken“ („authentischen“) und „schwachen“ („plagalen“) Akkordverbindungen! Die Umschreibung mit „aktiv“ (= authentisch) und „passiv“ (= plagal) bringt die klangliche Wirkung der Akkordverbindungsrichtungen meines Erachtens gut zum Ausdruck.

² In Anlehnung an das traditionelle Begriffspaar „authentischer Ganzschluss“ und „plagaler Ganzschluss“!

Pendel - Sequenz - Kadenz

Harmonisches Pendel, Sequenz und Kadenz können als die Grundbausteine (Idiome, Pattern) der Dur/Moll-tonalen Musik bezeichnet werden: sie stellen eine Art „harmonischer Grammatik“ tonaler Musik dar! Das Fugenthema in a-Moll (BWV 543) von Bach beinhaltet alle drei Elemente:

The image shows a single staff of music in 6/8 time, divided into three sections: Pendel, Sequenz, and Kadenz. Below the notes are the letters 'a E a d G C F h E a' corresponding to the notes. The Pendel section consists of the first three notes (a, E, a). The Sequenz section consists of the next six notes (d, G, C, F, h, E). The Kadenz section consists of the final note (a).

Als harmonisches **Pendel** bezeichnet Gárdonyi die Abfolge von drei Akkorden, von denen der erste Akkordinhalt mit dem dritten identisch ist. Harmonische Pendel sind in jeder Epoche elementar, wie folgende Beispiele zeigen:
Lasso,: F – Es – F, Bach, Invention d-Moll

The image shows two examples of harmonic pendel. The first is Lasso's Canzone, showing three chords: F, Es, and F. The second is Bach's Invention d-Moll, showing three notes: d, cis°, and d.

NB 5: Liszt, Bd. I/S42, T134ff, Un sospiro (Schluss), Ravel, Sonatine, 3. Satz
Messiaen, L'Ascension III (S. 12, 2. System)

The image shows three examples of harmonic pendel. The first is Liszt's Un sospiro, showing three chords: Des, F, and Des. The second is Ravel's Sonatine, showing three notes: Cis, H, and Cis. The third is Messiaen's L'Ascension III, showing three notes: Cis, E, and Cis.

Harmonische **Sequenzen** finden ihre ersten Ausprägungen in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Diese Sequenzen werden durch eine Kombination verschiedener Grundtonfortschreitungen in periodischem Wechsel gestaltet:

Schütz, Psalm 93

Psalm 29

AH - PS AH - PS

PH - AS PH - AS

Weihnachtshistorie, Intermedium IV

AT - AH AT - AH

Die wichtigste harmonische Sequenz ist die hinreichend bekannte Quintfallsequenz (Aneinanderreihung von Quintfällen = authentischen Hauptschritten), die vom Generalbasszeitalter bis in unsere Zeit kompositorisch und improvisatorisch ausgiebig Verwendung findet. Sind die Quintfallsequenzen im 18. Jahrhundert oft mit Septimakkorden bestückt (vgl. BWV 543) und bewegen sich im Rahmen einer Tonalität („tonale Sequenz“), so finden sich in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts Quintfallsequenzen (auch mit Non-, Undezim-, Tredezim- und Doppelterzakkorden ausgestaltet), die den Rahmen einer Tonalität dadurch sprengen, dass Intervall- und Akkordstrukturen (real) beibehalten werden („reale Sequenz“).³

Bruckner, Messe f-Moll, T 293ff (Harmonischer Auszug), Josef Renner 1868 – 1934), Orgel-Trio Es-Dur (aus op. 39), Ravel, Sonatine für Klavier, 2. Satz, T 9ff, Bédard, Toccata (aus: Suite romantique für Orgel), T 39f)

³ Variieren Intervall- und Akkordstruktur, spricht man von „variiertes Sequenz“.

Bruckner Renner

ped.

Ravel

Bédard

ped.

Auch in einer realen Sequenz ist die Kombination verschiedener Grundtonfortschreitungen möglich, wie das folgende Beispiel aus der Choralfantasie „Jesu, meine Freude“ für Orgel von Sigfrid Karg-Elert zeigt (S 11, 4. System): PH - AT

b As des As f C as Es

ped.

Das eingangs zitierte Bachsche Fugenthema in a-Moll schließt mit der bekannten II-V-I - **Kadenz**, der zweifelsohne wichtigsten Kadenz (vermutlich wegen der beiden Quintfälle vor der Tonika; weitere Kadenzen: IV-V-I, IV-VII-I). Nicht unerwähnt bleiben soll, dass Stücke mit einer Kadenz eröffnet werden können, weshalb Gárdonyi den neutralen Terminus „Authentische Doppelwendung“ vorschlägt, da der Begriff „Kadenz“ traditionell eine musikalische Zäsur beschreibt (als Ganz- oder Halbschluss).

Bach, Präludium C-Dur (WK I)

Eröffnende Kadenz (I-II-V-I)

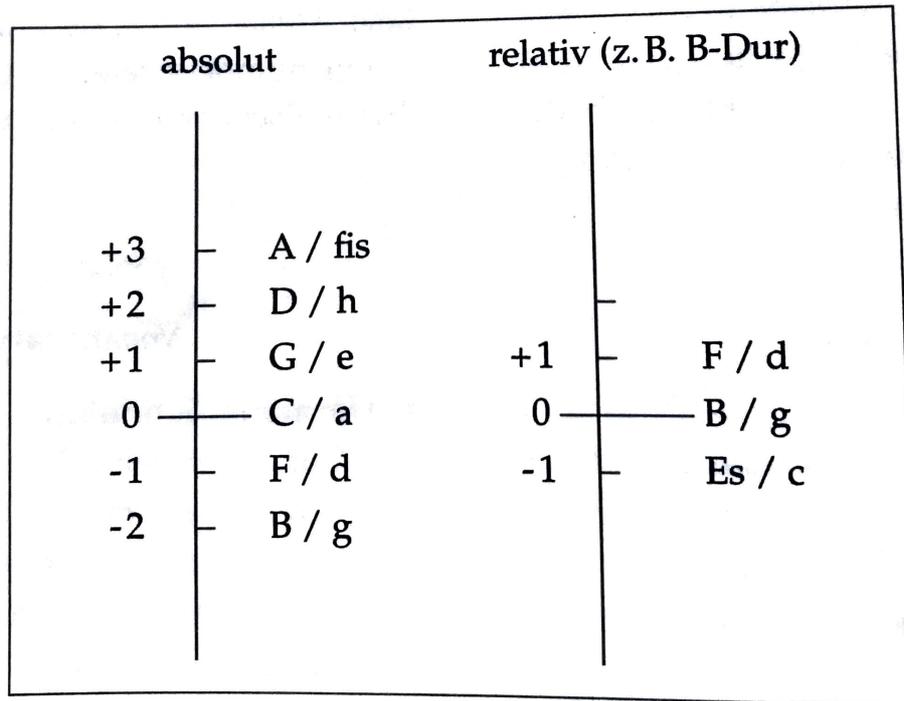
Quintfallsequenz (modulierend nach G)

Quintensäule

Mit der Quintensäule stellt Gárdonyi den Quintenzirkel als vertikale Gerade dar. Absolut verwendet befinden sich C-Dur und a-Moll an der Null-Position (keine Vorzeichen!). Die steigenden Positionen (+1, +2, +3 etc) bezeichnen die Anzahl der Kreuz-Vorzeichen, die fallenden Positionen (-1, -2, -3 etc) die Anzahl der B-Vorzeichen. Durch +2 sind die Tonarten D-Dur und h-Moll angedeutet: sie sind 2 Kreuze = 2 Quinten von C-Dur entfernt. Relativ verwendet stellt die Tonart eines Stückes die Null-Ebene dar: So heißen in B-Dur die Zwischentoniken, die eine Quinte darüber (+1) liegen, F-Dur und d-Moll (Oberquinttonarten⁴); die Zwischentoniken, die eine Quinte darunterliegen (-1), heißen Es-Dur und c-Moll (Unterquinttonarten). Nehmen wir die Tonika-Parallele (0-Parallele) g-Moll noch dazu, sind die im 18. Jahrhundert üblichen Nebentonarten eines Stückes komplett. Gárdonyi ergänzt die Quintensäule mit einer horizontalen „Zeit-Gerade“ zu einem „musikalischen“ Koordinatensystem, auf der sich die zeitliche Abfolge von Tonika und Nebentoniken ablesen lässt.

⁴ Gerade in Molltonarten ersetzt der Begriff „Oberquinttonart“ sehr nutzbringend den Begriff „Dominanttonart“: so heißt in a-Moll die Oberquinttonart e-Moll, während der Begriff „Dominanttonart“ eher an E-Dur denken lässt: ich habe dabei die Beantwortung von Fugenthemen in Moll im Blick

Quintensäule / Pillar of fifths



Harmonischer Rhythmus/harmonisches Tempo

Mit dem Begriff „Harmonischer Rhythmus“ bezeichnet Gárdonyi den Ablauf von Harmoniefolgen pro Zeiteinheit, angegeben durch Takte, Takteile, Zählheiten oder deren Unterteilungen. Durch die Zunahme von Harmoniefolgen wird das harmonische Tempo beschleunigt, was in Kadenzen zur Verdopplung der Akzente oder Bildung von Hemiolen führt und in Sequenzen die Spannung erhöht bzw. eine Sogwirkung zur nächsten Kadenz entfaltet.

e Kadenz: II V I Quintfallsequenz Kadenz
 a D G G e a D G a D G

Quintfallsequenz Quintfallsequenz Kadenz
 d g C F B C F B e F g C F

Bach, Choral „Ach was soll ich Sünder machen“: Das harmonische Tempo nimmt zu von einer ganzen Note über Halbe und Viertel zu Achteeln!

Bach, Kleines Präludium F-Dur (BWV 928), T 22 ff: Bevor sich der harmonische Rhythmus in der zweiten Quintfallsequenz auf die Kadenz hin verdoppelt, erfolgt durch ein eine halbe Note dauerndes B-Dur zunächst eine kleine Beruhigung des harmonischen Geschehens!

Alterierte Akkorde betreffen im 18. Jahrhundert (und auch später!) häufig die Akkordposition vor der V. Stufe (also die II. und IV. Stufe) in den Kadenz, eine Erkenntnis, die für den Schüler große Ordnung in die Akkordvielfalt bringt:

Durquintsextakkord (II) Neapolitanischer Sextakkord (bII) Verminderter Septakkord (#IV)

Übermäßiger Sext- (IV), Quintsext- (IV) und Terzquartakkord (II)

Plagale Klangwirkungen im 19. Jahrhundert

Plagale Auflösungen „klassischer“ Akkorde sind typische Momente der Klanggestaltung im 19. Jahrhundert. Folgende Beispiele mögen dieses Phänomen verdeutlichen: In den Beispielen von Brahms (aus op.71/1, Schluss und „In stiller Nacht“, Beginn) erfährt der Quintsextakkord eine plagale Weiterführung; Akkordanleihen aus der jeweiligen parallelen Tonart (d, as) intensivieren das Klanggeschehen.

d +6 PH A AH PH Es as +6 Es

Folgende Werkzitate zeigen die Plagalauflösung des verminderten Septimakkordes (Liszt, Ad nos – Fantasie, T 130 f), des übermäßigen Quintsextakkordes (Franck, Choral, h-Moll, T 8 f) und des halbverminderten Septimakkordes⁵ (Franck, Pièce Héroïque, T 14 ff).

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Liszt's 'Ad nos' (Fantasie, T 130 f) and Franck's 'Choral' (h-Moll, T 8 f). It features two staves (treble and bass clef) with various chords and annotations. Above the first staff, 'Liszt' is written above 'fis°7 Es' and 'fis°7 c b'. Above the second staff, 'Franck' is written above 'fis his fis'. Below the second staff, 'übermäßiger 6₅' is written. Pedal markings 'ped.' are present under the first and third measures of the Liszt section and the first measure of the Franck section. The second system shows Franck's 'Pièce Héroïque' (T 14 ff) with two staves. Above the first staff, 'fis 7 f' and 'f 7 e' are written. Above the second staff, 'übermäßiger 6₅' is written. Pedal markings 'ped.' are present under the first and third measures of the Liszt section and the first measure of the Franck section.

Im Plagalschritt bleibt der Septimton, der in der klassischen authentischen Auflösung abwärts geführt wird, liegen oder wird sogar aufwärts weitergeführt; Leittöne führen nicht zum folgenden Akkordgrundton (wie in der authentischen Auflösung: z.B. fis°7 – g), sondern zu dessen Terz- bzw. Quintton.⁶

Die Aneinanderreihung plagaler Akkordverbindungen führt zu „Plagalketten“:
Franck, Choral E-Dur, T 4ff, Durufié, Pie Jesu, Ziffer 59 (aus dem Requiem op. 9).

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Franck's 'Choral' (E-Dur, T 4ff) and Durufié's 'Pie Jesu' (Ziffer 59). It features two staves (treble and bass clef) with various chords and annotations. Above the first staff, 'Franck PH PH PH PH' and 'Durufié PT PT' are written. Above the second staff, 'PT PT PT PT' are written. Pedal markings 'ped.' are present under the first and third measures of the Franck section and the first measure of the Durufié section.

⁵ s.a. Stichwort „Variantentechnik“, Gárdonyi-Nordhoff, Harmonik, S 113 f.

⁶ Gárdonyi-Nordhoff, Harmonik, S 102

Distanzprinzip/Distanzielle Harmonik

Mit dem Terminus „Distanzprinzip“ beschreibt Gárdonyi eine Form der Tonhöhenordnung, die auf der Teilung der Oktave in gleiche Abstände beruht; die verschiedenen Erscheinungsformen des Distanzprinzips betreffen sowohl die tonale Disposition von zyklischen Formen und Satzverläufen als auch die Gestaltung von Klangfolgen, Sequenzen und Figurationen.⁷ Diese Faktoren tragen wesentlich zur Auflösung der diatonischen Tonalität bei. Folgende Aufteilung des Oktavraums sind möglich⁸: 12 Halbtonschritte, 6 Ganztonschritte, 4 kleine Terzen, 3 große Terzen, 2 Tritoni.

Diese Beispiele aus der Literatur mögen zur Verdeutlichung beitragen:

- Distanzielle Gestaltung von zyklischen Formen und Satzverläufen:

Die Sätze der ersten Sinfonie von Johannes Brahms stehen in folgenden Tonarten:
c – E – As – c/C.

Einen Großterz-Achse beschreiben auch die Tonalitäten der Sätze der Orgelsuite op. 5 von Maurice Duruflé: es – g – h.

Ebenso beschreiben die zentralen Tonalitäten im Choral h-Moll von César Franck eine Abfolge von kleinen Terzen: h („Chaconne“) – g (Fugato) – es (Kombination der beiden Themen) – h (Finale)

- Distanzielle Gestaltung von Klangfolgen:

Brahms, „Immer leiser wird mein Schlummer“: Kleinterzkette

The image shows a musical score for Brahms' 'Immer leiser wird mein Schlummer'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a chromatic sequence of chords: E (major), G (major), and B (major). The second system shows a chromatic sequence of chords: Des (minor), B (major), and Des (minor). The chords are written in a piano style with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

⁷ Gárdonyi, Phänomene harmoniegeschichtlicher Kontinuität, S. 59

⁸ Auf die Widersprüche zwischen der auf diatonischer Basis gewachsenen Notenschrift und dem nicht-diatonischen, nämlich distanziellen Ordnungsprinzip sei hier nur hingewiesen!

Ravel, Jeu d'Eau, T 4: Kleinterzzirkel von B-G-E-Cis-B (besetzt mit Tredezimakkorden 9/#11/13)

The musical score consists of two systems. The first system shows a sequence of chords: B, G, E, and Cis. The second system shows a sequence of chords: B, Cis, B, and B. The chords are indicated by letters above the notes. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C).

Die Struktur der sieben Modi, die Olivier Messiaen in seinem Frühwerk postuliert, beruht ebenso auf dem Distanzprinzip: Ganztonteilung im 1. Modus, Kleinterzteilung im 2. Modus, Großterzteilung im 3. Modus und Tritonusteilung in den Modi 5, 6 und 7.

Entwicklung des Akkordrepertoires im 19. Und 20. Jahrhunderts

Als figurative Akkorderweiterung bezeichnet Gárdonyi die „akkordbildende Verselbständigung von einst akkordfremd-figurativen zu nunmehr akkordeigenen Tönen durch ihre Ausdehnung, Betonung und Überlagerung“.⁹ Das folgende Notenbeispiel zeigt die Septime als Vorhalt (Figuration) und als akkordeigende Dissonanz (im Septimakkord).

The musical score shows a sequence of chords: C, h°, C, Kadenz (d, G), and C. The chords are indicated by letters above the notes. The score is in treble and bass clefs with a common time signature (C). Labels include 'Pendel', '7 Septimvorhalt', and '7 Septimakkord'.

⁹ Gárdonyi – Nordhoff, Harmonik, S 116

Dieser Prozess setzt sich im 19. Jahrhundert verstärkt fort (9, 13, #11, #9) und führt zur „Emanzipation der Dissonanz“ (Schönberg).

None 9	Tredezim 13	Übermäßige Undezim #11 (Tritonus)	Übermäßige None #9 (= Doppelterz)
			

„Musik – Reflexion – Musik“

„Überschätzen Sie die Pädagogik nicht!“ Dieser Ausspruch von Gárdonyi beendete eine Diskussion bei der Vorbereitung von Lehrproben im Hauptfachunterricht Musiktheorie, als der Student vorweg genommene Verständnisprobleme der (imaginären) Schülerschaft durch (zu) langwierige musikpädagogische Strategien zu entschärfen versuchte. Freilich: Gárdonyis musiktheoretischer bzw. musikpädagogischer Ansatz hat sich in der vielfältigen musikalischen Ausbildungslandschaft längst durchgesetzt:

Singen/Spielen/Hören/ -> Analyse/ Reflexion/ Erkenntnisgewinn ->

kompositorische/improvisatorische Umsetzung (als aktivste Form der Analyse und der Entwicklung einer inneren Ton- und Klangvorstellung).

Oder kurz: „Musik – Reflexion – Musik“

Lieber Zsolt,
herzlichen Dank für Alles! AD MULTOS ANNOS !

Franz (Josef Stoiber)

Literatur:

Zsolt Gárdonyi, Phänomene harmoniegeschichtlicher Kontinuität in Olivier Messiaens Oper Saint Francois d'Assise, in: Melos 3/1985

Zsolt Gárdonyi – Hubert Nordhoff, Harmonik. Möseler Verlag, Wolfenbüttel 1990

Zsolt Gárdonyi, Kontrapunkt – dargestellt an Fugenstrukturen bei Johann Sebastian Bach. Möseler Verlag, Wolfenbüttel 1991

Franz Josef Stoiber, Gehörbildung-Tonsatz-Improvisation. ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1995

Franz Josef Stoiber, Faszination Orgel improvisation (dt.-engl.). Bärenreiter, Kassel 2018