



MUSIKTHEORIE IM 19. JAHRHUNDERT

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie
in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz,
Michael Lehner und Stephan Zirwes unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

EDITION ARGUS



Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2017 in der Edition Argus erschienen ist.

Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 7

MUSIKTHEORIE IM 19. JAHRHUNDERT

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie
in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz,
Michael Lehner und Stephan Zirwes unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs Compositions-Schule (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

- Ludwig Holtmeier** »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171
- Ariane Jeßulat** Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189
- Martin Kapeller** Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201
- Stephan Lewandowski** Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212
- Nathalie Meidhof** Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels *Traité d'harmonie* 218
- Johannes Menke** Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228
- Astrid Opitz** Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241
- Birger Petersen** Rheinbergers Bassübungen für die Harmonielehre und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252
- Tihomir Popović** »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263
- Christian Raff** »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272
- Rob Schultz** Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284
- Markus Sotirianos** »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt* 293
- Kilian Sprau** Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302
- Marco Targa** The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312
- Clotilde Verwaerde** From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322
- Stephan Zirwes/Martin Skamletz** Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 351
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 358

Vorwort

Der 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) in Bern (2. bis 4. Dezember 2011) stand unter dem Motto »Musiktheorie im 19. Jahrhundert« und bezog sich damit thematisch auf den Profilschwerpunkt der gastgebenden Hochschule der Künste Bern, die einen wichtigen Teil ihrer Lehr- und Forschungsaktivitäten in die Auseinandersetzung mit Musik und Musiktheorie des 19. Jahrhunderts investiert.

In den Keynote-Lectures sowie in zahlreichen Vorträgen dokumentiert dieser Band aktuelle Forschungsansätze: Theoriebildung findet im 19. Jahrhundert nicht nur in den maßgeblichen Publikationen einflussreicher Theoretiker statt, sondern zu großen Teilen in »kleineren Diskursen«: in Zeitschriftenartikeln, pädagogischen Schriften, Manuskripten und Skizzen – und nicht zuletzt in impliziter Form im Unterricht selbst. Mit Hilfe dieser teils noch wenig erschlossenen oder umständlich zu rekonstruierenden Quellen lässt sich unser Blick auf die musikalische Theorie und Praxis des 19. Jahrhunderts beträchtlich erweitern. Es werden Rezeptionsstränge sichtbar, die bislang wenig oder nicht wahrgenommen wurden. War ein Großteil der bisherigen Studien und Überblicksdarstellungen zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts der Idee eines historischen Hauptstranges verpflichtet, so werden im vorliegenden Band Nebenpfade und Vernetzungen sichtbar – eine Vielfalt an möglichen Ansatzpunkten, die zu weiterer Forschung einladen.

Neben den während des Kongresses als Vorträge gehaltenen und anschließend verschriftlichten Beiträgen sind noch einige andere Programmpunkte erwähnenswert, die nicht in die gedruckte Dokumentation aufgenommen werden konnten: Folker Froebe und Jan Philipp Sprick, Klemens Vereno, Franz Zaunschirm sowie Rainer Zillhardt hielten praktisch orientierte Workshops, Ulrich Kaiser, Andreas Kissenbeck und Christhard Zimpel präsentierten ihre aktuellen Publikationen. Eine von Marie Caffari (Schweizerisches Literaturinstitut Biel/Hochschule der Künste Bern) geleitete Podiumsdiskussion mit Ulf Bästlein (Kunstuniversität Graz), Peter Dejans (Orpheus Instituut Gent), Anselm Gerhard (Universität Bern), Ludwig Holtmeier (Hochschule für Musik Freiburg) und Oliver Korte (Musikhochschule Lübeck) widmete sich dem Thema »Doktoratsprogramme für Musikhochschul-Absolvent/inn/en«. Zu den schon damals bestehenden derartigen Programmen hat sich in der Zwischenzeit noch die von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern gemeinsam mit der Hochschule der Künste Bern betriebene *Graduate School of the Arts* gesellt.

Das im Rahmen des Kongresses durchgeführte Orchesterkonzert des *Concerto Stella Matutina* mit Werken von Heinrich Christoph Koch, Joseph Riepel und Joseph

Haydn ist auf der Website des Forschungsschwerpunkts Interpretation (www.hkb-interpretation.ch) dokumentiert. Via Login (Benutzername: gmth; Passwort: hkb7-2016) ist dort auch der gesamte vorliegende Band online zugänglich. Parallel erscheint eine von Kai Köpp betreute Edition der Sinfonien von Koch im Ortus Musikverlag.

Aufgrund des Umfangs des vorliegenden Bandes wurde entschieden, alle mit dem Berner Forschungsprojekt zu »Peter Cornelius als Musiktheoretiker« zusammenhängenden Beiträge in die dieses Projekt abschließende Publikation aufzunehmen, die in der selben Reihe in der Edition Argus erscheinen wird. Die beiden im Rahmen des Kongresses gehaltenen Vorträge von Matthias Nyingel und Philip Seyfried werden ebenso dort erscheinen wie eine Dokumentation der »Rekomposition« von Alban Bergs *Lyrischer Suite* durch Kompositionsstudierende Jazz und Klassik der Hochschule der Künste Bern.

Gedankt sei an dieser Stelle dem Fachbereich Musik der Hochschule der Künste Bern und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern für die bewährte gute Zusammenarbeit bei der Vorbereitung des Kongresses sowie dem Team des Forschungsschwerpunktes Interpretation um Sabine Jud für seine umsichtige Durchführung.

Weiterer Dank gebührt Laura Möckli für das Korrektorat der englischsprachigen Beiträge und Daniel Allenbach für die unschätzbare Unterstützung bei der Redaktionsarbeit.

Während der letzten Redaktionsarbeiten erreichte uns die Nachricht vom tragischen Tod des Musiktheoretikers Rob Schultz (1977–2016). Aus Respekt vor dem Autor haben wir bis auf wenige behutsame Angleichungen nichts verändert; wir hoffen in seinem Sinne gehandelt zu haben.

Martin Skamletz

Michael Lehner

Stephan Zirwes

KEYNOTES

Markus Böttgermann

Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert

I. »Wissen« hat Konjunktur. Als Kategorie kulturwissenschaftlicher Fragestellungen steht der Begriff schon seit einigen Jahren im Fokus, er firmiert im Titel von Sammelbänden und Sonderforschungsbereichen und dient allein oder als Bestandteil von Komposita wie »Wissenskulturen« oder »Wissenslandschaften« dazu, neue Forschungsfelder zu markieren.¹ Ausgehend von der Wissenschaftsgeschichte, -philosophie und -soziologie einerseits sowie von den methodischen Angeboten insbesondere der Diskursanalyse andererseits eröffnen sich unter dem Begriff des »Wissens« neue Themenfelder und neue Perspektiven auf vermeintlich Bekanntes.² Diesem Trend sind mittlerweile auch die Künste gefolgt.³ Auch die Wissenschaft hat also ihre Konjunkturzyklen, ob man sie nun als Paradigmenwechsel, als *turn* oder schlicht als Mode bezeichnet. Und es ist nicht zuletzt genau dieser Umstand wechselnder Perspektiven und Agenden, der eine fundamentale Prämisse der mit dem Leitbegriff »Wissen« operierenden historischen Forschung illustriert: dass nämlich Wissen nicht einfach von der Wissenschaft in die Welt gesetzt wird und fortan »da« ist, sondern dass seine Geltung, seine Evidenzkriterien, seine Existenz- und Produktionsbedingungen – und dazu gehören auch die verschiedenen Cultural Turns oder Paradigmenwechsel⁴ – von gesellschaftlichen Übereinkünften abhängen. Sie müssen innerhalb verschiedener Diskursformationen ausgehandelt werden und sind nicht a priori gegeben. Mit anderen Worten: Wissen hat stets Konstruk-

- 1 Eine willkürliche Auswahl von durch die DFG geförderten Forschungsprojekten mag das illustrieren: SFB 980 »Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit« (Freie Universität Berlin), SFB 435 »Wissenskulturen und gesellschaftlicher Wandel« (Universität Frankfurt), Exzellenzcluster »Bild Wissen Gestaltung« (Humboldt-Universität Berlin) sowie die Projekte des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte Berlin.
- 2 An einführenden und Überblicksdarstellungen seien genannt: Achim Landwehr: Das Sichtbare sichtbar machen. Annäherungen an »Wissen« als Kategorie historischer Forschung, in: *Geschichte(n) der Wirklichkeit. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte des Wissens*, hg. von dems., Augsburg 2002 (Documenta Augustana, Bd. 11), S. 61–89; ders.: *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt a. M. 2008; Hans-Jörg Rheinberger: *Historische Epistemologie zur Einführung*, Hamburg 2007; *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*, hg. von Michael Hagner, Frankfurt a. M. 2001.
- 3 So existiert seit 2012 an der Universität der Künste Berlin ein durch die DFG gefördertes Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« und am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte eine Forschungsgruppe »Künstlerwissen im frühneuzeitlichen Europa«.
- 4 Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2009.

tionscharakter.⁵ Es lässt sich historisieren und kontextualisieren und gibt auf diese Weise Einsichten in seine Verfasstheit und seine Entstehungsbedingungen preis, die anders nicht zu haben sind. Forschungsansätze, die diesen Prämissen folgen, existieren in der Wissenschaftsgeschichte seit etwa den 1970er-Jahren. Sie lassen sich etwas verkürzt unter dem Begriff des Sozialkonstruktivismus zusammenfassen. Ihre Fundamentalthese lautet, in den Worten des Wissenschaftshistorikers Helmuth Trischler: »Die Vorstellung einer überzeitlichen wissenschaftlichen Wahrheit und Einheit der Wissenschaft ist zutiefst ahistorisch: Wissen und Wissensproduktion sind temporal und lokal variant.«⁶ Vorderhand klingt das recht unspektakulär und wohl weitgehend unstrittig; anders mag es sich allerdings aus der Perspektive eines Naturwissenschaftlers darstellen, dem gerade die Kategorie »Objektivität« im Lichtbogen ihrer Historisierung verdampft.⁷ Die Betonung des Konstruktionscharakters von Wissen hat also tiefgreifende Folgen – für die Agenda der Wissenschaftsgeschichte, aber auch für alle anderen Fächer, die historisch oder kulturwissenschaftlich ausgerichtet sind. Drei Aspekte seien dazu im Folgenden zunächst in allgemeiner Perspektive angedeutet, bevor der Gegenstand für die Musiktheorie im 19. Jahrhundert anhand von Beispielen konkretisiert werden soll.

II. Wenn Wissen eine relative Größe ist, die von sozialen und kulturellen Variablen abhängt, dann legt das die besondere Aufmerksamkeit für den Ort und die Form dieser Einflussnahme, mithin eine Fokussierung auf die »Praxis des Forschungshandelns« nahe.⁸ Dabei zeigt sich erstens, dass die Praxis der Wissensproduktion ihre eigene Geschichte hat und keineswegs in der Geschichte wissenschaftlicher Theoriebildung aufgeht. Das heißt aber nichts anderes, als dass die Verfahren zur Bestätigung oder Widerlegung von Theorien – also die Forschungspraktiken – gegenüber ihren Gegenständen nicht neutral sind: die Relativierung der Kategorie »Objektivität« gehört ebenso hierher wie die eigenständige Untersuchung von Experimentalsystemen (Hans-Jörg Rheinberger) oder die radikale Trennung einer Geschichte der Forschung von einer Geschichte der Theorie im Sinne Bruno Latours.⁹

- 5 Vgl. Otto Gerhard Oexle: Was kann die Geschichtswissenschaft vom Wissen wissen, in: *Geschichte(n) der Wirklichkeit*, S. 31–60.
- 6 Helmuth Trischler: *Geschichtswissenschaft – Wissenschaftsgeschichte: Koexistenz oder Konvergenz?*, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 22 (1999), S. 239–256, hier S. 243.
- 7 Vgl. Lorraine Daston: *Objektivität und die Flucht aus der Perspektive*, in: dies.: *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a. M. 2003, S. 127–155 sowie Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007.
- 8 Trischler: *Geschichtswissenschaft – Wissenschaftsgeschichte*, S. 243.
- 9 Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001; *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, hg. von Hans-Jörg Rheinberger und Michael Hagner, Berlin 1993;

Zweitens folgt daraus, dass »Wissen nicht als universelle Erkenntnis in die Welt gesetzt, sondern zu einem solchen Wissen erst gemacht wird.«¹⁰ Es hat also zunächst einmal einen dezidiert lokalen und mithin pluralistischen Charakter:

»What if knowledge in general has an irremediably local dimension? What if it possesses its shape, meaning, reference, and domain of application by virtue of the physical, social, and cultural circumstances in which it is made, and in which it is used?«¹¹

Dieses lokale Wissen – oder eben, um der Pluralisierung auch sprachlich Rechnung zu tragen: diese lokalen Wissensformen – sind darüber hinaus an eine bestimmte lokale Praxis gekoppelt, von der sie sich, sollen sie universelle Erkenntnis werden, erst lösen müssen. Wie das geschieht, aus welchen Gründen, unter welchen Voraussetzungen und gegebenenfalls um welchen Preis, das sind einige der zentralen Fragestellungen der jüngeren Wissenschaftsgeschichte.¹²

Drittens schließlich ergeben sich aus dem sozialkonstruktivistischen Ansatz neue Perspektiven auf das Verhältnis von Wissenschaft und Öffentlichkeit: Die Vorstellung, Wissenschaft vollziehe sich in von der Außenwelt mehr oder weniger isolierten Räumen – der Gelehrtenstube, dem Labor oder dem Seminar – und werde dann in einem zweiten Schritt in der Öffentlichkeit verbreitet und kommuniziert, weicht einem Modell, das die diskursive Verfasstheit von Wissen betont. Die Grenze zwischen wissenschaftlichem und öffentlichem Raum muss dabei immer wieder neu ausgehandelt werden und die Popularisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse vollzieht sich nicht bloß als einseitig hierarchischer Wissenstransfer entlang eines unaufhebbaren Kompetenzgefälles, sondern im Rahmen eines reziproken und variablen Verhältnisses von Wissenschaft und Öffentlichkeit.¹³ Wissenspopularisierung, das heißt die Verbreitung spezifischer Wissensbestände in der Öffentlichkeit, bedeutet also nicht Reduktion, Präsentation und die Belehrung Ahnungsloser, auch wenn das im Begriff der Popularisierung noch mitschwingen mag. Vielmehr handelt es sich hierbei um einen Vorgang, innerhalb dessen sich das Wissen selbst wandelt, transformiert und neu konstituiert – in einer prägnanten

Bruno Latour: *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Cambridge MA 1987.

- 10 Mitchell Garton Ash: Räume des Wissens – was und wo sind sie? Einleitung in das Thema, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 23 (2000), S. 235–242, hier S. 236.
- 11 Adi Ophir/Steven Shapin: The Place of Knowledge. A Methodological Survey, in: *Science in Context* 4 (1991), S. 3–21, hier S. 4.
- 12 Vgl. dazu stellvertretend *Science as Practice and Culture*, hg. von Andrew Pickering, Chicago 1992.
- 13 Zur Kritik eines »diffusionist model« vgl. Roger Cooter/Stephen Pumfrey: *Separate Spheres and Public Places. Reflection on the History of Science Popularization and Science in Popular Culture*, in: *History of Science* 32 (1997), S. 237–267, hier S. 248f., sowie den Überblick bei Ash: *Räume des Wissens*, S. 236f.

Formulierung des Historikers Roger Chartier: »[C]ultural consumption is also cultural production.«¹⁴ Dieses Themenfeld erweist sich somit insgesamt als Fortführung des sozialkonstruktivistischen Ansatzes in der Wissenschaftsgeschichte: seine Erschließung folgt vorzugsweise diskursanalytischen Methoden und Fragestellungen.

Entsprechende Forschungen widmen sich freilich bis dato noch ganz überwiegend den Naturwissenschaften. Sie stehen damit einerseits in der Tradition der Wissenschaftsgeschichte, die nach wie vor ihre Themen und Fragestellungen in der Mehrzahl aus dem Bereich der »Sciences« gewinnt. Andererseits entspricht diese Fokusbildung einer stillschweigenden Gleichsetzung von Wissenspopularisierung mit Wissenschaftspopularisierung, die allerdings keineswegs zwingend ist.¹⁵ Sie verdankt sich einem Interpretationsansatz, der noch von einem Prozess fortschreitender Wissensverbreitung, Aufklärung und Rationalisierung und der Wissenschaft als dem Organon dieses Prozesses ausgeht. Dass aber, schlicht formuliert, mehr Wissenschaft nicht zwangsläufig mehr Rationalität bedeutet, zeigen beispielsweise die Untersuchungen Andreas Daums zur Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert: Die Verbreitung naturwissenschaftlichen Wissens zielte demnach zu großen Teilen auf »die Versöhnung von religiösem Bedürfnis und wissenschaftlichem Denken [...]. Weniger die Entzauberung, als eine Wiederverzauberung der Welt wird aus solcher Sicht zum Movens der Popularisierung.«¹⁶

Das Beispiel zeigt: Wissenspopularisierung hat auch eine Orientierungsfunktion. Damit aber geraten jene Wissensbestände in den Blick, die keinen epistemischen Charakter haben, die im Wertehaushalt des Bürgertums aber eine zentrale Rolle spielen, weil sie Deutungsmuster liefern, Weltanschauungen stützen und Orientierung in einer zunehmend unübersichtlicher werdenden Gegenwart versprechen.¹⁷ Ihnen hat die Aufmerksamkeit der Wissenschaftsgeschichte bislang erst in Ansätzen gegolten, obwohl ihre Bedeutung für das bildungsbürgerliche Selbstverständnis außer Frage steht: Sprache und Literatur, Geschichte, Philosophie, Religion und insbesondere die Künste bestücken im 19. Jahrhundert nicht nur einen sich herausbildenden Kanon dessen, was man schlech-

14 Roger Chartier: *Cultural History. Between Practices and Representations*, Cambridge 1988, zit. nach Cooter/Pumfrey: *Separate Spheres*, S. 249.

15 Vgl. Carsten Kretschmann: Einleitung. Wissenspopularisierung – ein altes, neues Forschungsfeld, in: *Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel*, hg. von dems., Berlin 2003, S. 7–21; Angela Schwarz: Bilden, überzeugen, unterhalten. Wissenschaftspopularisierung und Wissenskultur im 19. Jahrhundert, in: ebd., S. 221–234, bes. S. 233 f.

16 Andreas Daum: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit, 1848–1914*, München 1998, S. 14. Vgl. auch ders.: *Naturwissenschaften und Öffentlichkeit in der deutschen Gesellschaft. Zu den Anfängen einer Populärwissenschaft nach der Revolution von 1848*, in: *Historische Zeitschrift* 267 (1998), S. 57–90.

17 Vgl. Kretschmann: Einleitung, S. 13.

terdings zu kennen hatte, wenn man überhaupt als kultiviert gelten wollte.¹⁸ Sie konstituieren darüber hinaus einen lebendigen Diskurszusammenhang, der auch von den jeweils neuesten Erkenntnissen dieser Wissenschaften gespeist wird und an ihren aktuellen Entwicklungen partizipiert. Eine mediale Grundlage dieses Diskurses bilden, neben allfälligen Künstlerbiografien und zahllosen populärphilosophischen Abhandlungen, umfangreiche Reihenkonzepte wie die 1889 gegründete Sammlung Göschen.¹⁹ In dieser Reihe erschienen mit August Halms *Harmonielehre*, Stephan Krehls *Formenlehre* und der *Musikästhetik* von Karl Grunsky recht bald auch musiktheoretische Darstellungen.²⁰

Auch die Musiktheorie zählt also zu den Disziplinen, die im 19. Jahrhundert eine Popularisierung erfahren. In Auswahl, Anordnung und in den Präsentationsformen ihrer Wissensbestände folgt sie ebenso wie die übrigen Wissenschaften bestimmten Zwecksetzungen. Für sie gilt somit gleichermaßen, dass »popular science« may diverge from »learned science« not because the latter is poorly understood, but because it is developed by its recipients for different purposes.«²¹ Will man deshalb über die Kanonisierung monumentaler Theorien, Texte und Systeme hinausgelangen, will man also Ernst machen mit einer historisch informierten Erschließung der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, dann wiegt die Einsicht schwer, dass die Öffentlichkeit auch auf diesem Gebiet nicht nur passiv rezipiert, sondern aktiv mitbestimmt und gestaltet, was ihr als Wissen gilt. Überspitzt formuliert: Noch der letzte Landkantor schreibt mit am größten musiktheoretischen Systementwurf. Wie er das tut, welcher Art die Fäden sind, die ihn mit den kanonisierten Wissensbeständen verknüpfen – das sind Fragen, die in den Bereich der Wissen(schaft)sgeschichte fallen.

III. Wie eine solche wissenschaftsgeschichtliche Perspektive auf die Verbreitung und Popularisierung musiktheoretischer und kompositorischer Sachverhalte aussehen könnte, sei im Folgenden anhand einer Reihe von Beispielen angedeutet.

- 18 Vgl. Georg Bollenbeck: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt a. M. 1996, S. 160–186 und passim.
- 19 Vgl. zum populärphilosophischen Markt der Jahrhundertwende: *Versammlungsort moderner Geister*. Der Eugen Diederichs Verlag – *Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme*, hg. von Gangolf Hübinger, München 1996; zur Sammlung Göschen Helen Müller: *Wissenschaft und Markt um 1900. Das Verlagsunternehmen Walter de Gruyters im literarischen Feld der Jahrhundertwende*, Tübingen 2004 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 104).
- 20 August Halm: *Harmonielehre*, Leipzig 1900; Stephan Krehl: *Formenlehre*, Bd. 1: *Die reine Formenlehre*, Leipzig 1902, Bd. 2: *Die angewandte Formenlehre*, Leipzig 1903; Karl Grunsky: *Musikästhetik*, Leipzig 1907.
- 21 Cooter/Pumfrey: *Separate Spheres*, S. 249 f.

Die 1851 erschienene Harmonie- und Compositionslehre, kurz und populär dargestellt des Tübinger Universitätsmusikdirektors Friedrich Silcher verweist schon im Titelzusatz auf ihren Popularisierungsanspruch. In Aufbau und Inhalt orientiert sie sich bis ins Detail an den bescheidenen und in erster Linie vokalen Möglichkeiten beispielsweise der Lehrerseminare und der Kantorenausbildung, ihr selbst gesetzter Wirkungskreis ist weitgehend durch den Schul- und Gemeindegang charakterisiert. Dazu passt auch, dass sie ein eigenes Kapitel über den vierstimmigen Männergesang enthält. In der Darstellung des Stoffes schreitet das Buch von der Ein- zur Zwei- und Dreistimmigkeit fort, geht dabei stets von der Harmonisierung der Tonleiter aus und argumentiert bei der Bewertung der unterschiedlichen Lösungen melodisch, nicht harmonisch. Kaum eine der verwendeten Fortschreitungen wird erklärt, stattdessen werden zumeist auf den Einzelfall bezogene Handlungsanweisungen gegeben.²² Vor allem aber folgt die Darstellung nicht, wie man annehmen könnte, dem Primat der Harmonik, sondern dem Primat der Stimmenanzahl. Als Konsequenz dieses Vorgehens führt Silcher Dreiklänge erst im Zusammenhang mit dem dreistimmigen Satz ein – dann aber auch gleich alle, so dass beispielsweise der übermäßige Dreiklang weit vor dem einfachen Dominantseptakkord erläutert und verwendet wird.²³

Silchers Compositionslehre ist weit davon entfernt, den übermäßigen Dreiklang als äquidistanten Klang zu begreifen und seine entsprechenden Modulationsmöglichkeiten auszunutzen – der Akkord erscheint durchweg als Dominantklang, dessen hochalterierte Quinte die Folge eines chromatischen Durchgangs ist. Gleichwohl liefert sie mit ihrer eigenwilligen, aber keineswegs willkürlichen An- oder Umordnung der Lehrgegenstände ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, dass die Popularisierung von Wissensbeständen nicht bloß ihre Reduktion und Vereinfachung, sondern tatsächlich Transformation und Neukonstituierung bedeutet. Außerdem zeigt sich hier einmal mehr, dass Darstellungssysteme nicht neutral gegenüber dem Dargestellten sind: dass der Dominantseptakkord etwas Gewöhnliches, der übermäßige Dreiklang hingegen weniger gewöhnlich ist, gilt selbst innerhalb der gleichen musikalisch-harmonischen Sprache nur, solange keine alternativen Darstellungsoptionen gewählt werden.

Aber nicht nur die Kategorien des Üblichen beziehungsweise des Besonderen, auch was in bestimmten Kontexten als falsch und was als richtig bewertet wird, beruht auf Aus- und Unterhandlungen. Das im Sinn zu behalten empfiehlt sich bei dem nächsten Beispiel, der Populären Harmonielehre in Unterrichtsbriefen von Ernst Böttcher.²⁴ Böttcher

22 Friedrich Silcher: Harmonie- und Compositionslehre, kurz und populär dargestellt, Tübingen 21859, S. 21–25, 31–34, 38–42.

23 Ebd., S. 43 f.

24 Ernst Böttcher: Populäre Harmonielehre in Unterrichtsbriefen, Leipzig 1893.

(1846–1921) war Kantor und Lehrer in Lengenfeld im Vogtland, seine Harmonielehre ist explizit für den Selbstunterricht konzipiert. In fixierter Wechselrede von Frage und Antwort, Lehrer und Schüler, behandelt das Buch die drei Bereiche der Elementar-, Harmonie- und Formenlehre. Es tut dies anhand von Beispielen unter anderem von Carl Heinrich Graun, Johann Sebastian Bach, Christian Heinrich Rinck und Johann Philipp Kirnberger, fußt also erkennbar noch im 18. Jahrhundert. So teilt Böttcher beispielsweise, die Terminologie Heinrich Christoph Kochs konservierend, die Sonatenhauptsatzform in zwei Hauptteile mit vier beziehungsweise fünf »Perioden«, wobei er die Durchführung als »freie Phantasie« rubriziert.²⁵ In der Darstellung der Harmonik ist das Werk von Ernst Friedrich Richters Lehrbuch²⁶ abhängig, ohne freilich dessen Systematik beispielsweise in der Behandlung der Modulation zu erreichen. Aus Unkenntnis oder aus Naivität zeigt sich das Buch gelegentlich allerdings frappierend modern, so wenn sämtliche Umkehrungen von Nonenakkorden umstandslos anerkannt werden – wenn auch verbunden mit der Feststellung, dass die meisten schlecht klingen und man sie deshalb nicht benutzt.²⁷ Insgesamt erscheint das Werk somit als ein Grenzfall, bei dem sich nicht immer entscheiden lässt, was willentliche Reduktion beziehungsweise Transformation in popularisierender Absicht ist und was bloße Ahnungslosigkeit. Dessen ungeachtet tritt der dezidiert lokale und hybride Charakter des hier kodifizierten Wissens klar zutage. Überdies kann man in dem katechismusartigen, dialogischen Aufbau von Böttchers Lehrbuch den Versuch erkennen, ein spezifisches Handlungswissen zu fixieren – ein Wissen, das primär auf Anwendung zielt und das nicht durch Argumente und Begründungen, sondern durch Demonstration und Einübung vermittelt wird.

Auch Adolf Bernhard Marx hat die Praxis des Komponierens im Blick, allerdings mit einer abweichenden Akzentuierung. Seine vierbändige Kompositionslehre begreift sich emphatisch als Kunstlehre und beantwortet die Frage nach ihrer Aufgabe bündig damit, »[d]ass sie die durchdringendste und umfassendste Kunsterkenntnis in das Bewusstsein und Gefühl des Jüngers verwandle und sofort zu künstlerischer That hervortreibe.«²⁸ Marx geht es erklärtermaßen nicht bloß um den Erwerb technischer Fertigkeiten, sondern darüber hinaus um einen den ganzen Menschen betreffenden Bildungsanspruch. Sein Ziel ist eine »Kunstabildung«, aus der heraus – als ihre Kulmination und zugleich als Quelle ästhetischen Fortschritts – »zu rüstiger und freudiger That«

25 Ebd., S. 203

26 Ernst Friedrich Richter: *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben*, Leipzig 1853.

27 Böttcher: *Populäre Harmonielehre*, S. 130.

28 Adolf Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Erster Theil*, Leipzig 21841, S. VI.

geschritten wird.²⁹ Das ist, nicht nur im Vergleich mit den Werken von Silcher und Böttcher, eine ausgesprochen idealistische Position, fern aller pragmatischen Orientierung an den mutmaßlichen Bedürfnissen klar definierter Zielgruppen. Auch weil die Vorlesungen an der Berliner Universität, auf die Marx' Kompositionslehre zurückgeht, kaum der Ausbildung zukünftiger Komponisten dienten, sondern vermutlich eher den Charakter eines *studium generale* hatten, drängt sich die Frage auf, wer denn die Adressaten dieses und ähnlicher Lehrwerke waren. Dass um die Mitte des 19. Jahrhunderts auf einmal umfangreiche, mehrbändige Kompositionslehren erscheinen, ohne direkt einem institutionalisierten Ausbildungskontext zugeordnet werden zu können, mutet jedenfalls alles andere als selbstverständlich an. Für wen also wurden sie geschrieben und was war ihre Intention? Wie schlägt sich ihre Bestimmung in Auswahl und Aufbereitung des Stoffes nieder? Und, speziell auf Marx bezogen: Wie verhalten sich die in seiner Kompositionslehre zur Anwendung kommenden Kategorisierungen und Einteilungen – ihr Darstellungssystem – zu seinem emphatischen Kunstbegriff, dem das Kunstwerk als eine unteilbare Einheit gilt? Seine Kritik der geläufigen Unterscheidung in »lehrbare« und »nicht-lehrbare« Gegenstände gleich im Vorwort des ersten Bandes mag für derlei Fragen ebenso sensibilisieren wie der Vergleich mit (und Marx' lobende Erwähnung von) Johann Bernhard Logier, dessen *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition* im Spannungsfeld von Kunst und Lehre, von Darzustellendem und Darstellungssystem, eine deutlich anders akzentuierte Position einnimmt.³⁰ Mit einer solchen Frage nach den Präsentationsformen und Darstellungssystemen geraten schließlich auch die Naturwissenschaften wieder in den Blick: Anhand eines Vergleichs von Marx' Kompositionslehre mit den zeitgleichen *Chemischen Briefen* Justus von Liebig's, einem Hauptwerk der Wissenschaftspopularisierung des 19. Jahrhunderts, ließe sich beispielsweise zeigen, dass beide Werke ihren Gegenstand unter der Prämisse universellen Zusammenhangs betrachten und diese Perspektive mit einer zwangsläufig unterteilenden Darstellungsform zu verbinden suchen.³¹

IV. Das Komponieren von Musik ist im 19. Jahrhundert weder eine Geheimwissenschaft noch a priori der Lehrbarkeit entzogen. Im Gegenteil: der Emphatisierung der Kunst und der Überhöhung des genialen Künstlers auf der einen Seite korrespondiert auf der anderen die explizite Popularisierung musikalisch-kompositorischer Wissensbestände. Das kann, wie die vorangegangenen Beispiele gezeigt haben, mit durchaus unterschied-

29 Ebd., S. VII.

30 Vgl. ebd., S. XIII. Johann Bernhard Logier: *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition*, Berlin 1827, S. 344 f.

31 Justus von Liebig: *Chemische Briefe*, Heidelberg 1844.

licher Zielsetzung geschehen. Unbeantwortet bleibt damit jedoch immer noch die oben aufgeworfene Frage nach dem Grund des Erscheinens solch monumentaler Kompositionslehren wie der von Adolf Bernhard Marx – eine Frage, die in gleicher Weise auch für Johann Christian Lobe einige Jahre später veröffentlichtes, ebenfalls vierbändiges Lehrbuch von der musikalischen Komposition gilt. Als Komponist Autodidakt, war Lobe zu diesem Zeitpunkt schon länger nicht mehr mit eigenen Werken in Erscheinung getreten. Eine Lehrstelle hatte er nicht inne, seine Kompositionslehre entspringt also, wie es auch das Vorwort darlegt, seinem privaten Unterricht und dokumentiert ihn zugleich.³² Diese Dokumentation, oder besser: diese Rechenschaftslegung einer relativ abgeschirmten Wissensproduktion vor der Öffentlichkeit verbindet Lobes Werk mit dem von Marx. Beide entsprechen damit einem zentralen gesellschaftlichen Anliegen ihrer Zeit: Die Öffentlichkeit von Wissenschaft war nämlich als allgemeine Forderung wie als selbst auferlegtes Prinzip sowohl im Vormärz als auch in den Jahren nach 1848 ein »Substrat demokratisch-partizipatorischen Willens«. Die dabei aufgeworfenen Fragen »nach der Legitimität von Gelehrtentum und der Reichweite gesellschaftlichen Raisonnements«,³³ also nach Ausmaß und Intensität der Öffentlichkeit, in der Wissenschaft stattfinden sollte, mögen im Einzelfall durchaus unterschiedlich beantwortet worden sein – bei Marx und Lobe jedoch ist, unbeschadet anderer Motive wie Geltungsbedürfnis, Eigenwerbung und finanziellem Interesse, der partizipatorische Anspruch klar erkennbar. Ihnen geht es explizit darum, Öffentlichkeit als eine Form allgemeiner Teilhabe herzustellen, Wissen zugänglich und transparent zu machen und so im Sinne eines emphatischen Bildungsbegriffs zu wirken. Beide heben an geeigneter Stelle³⁴ auf ihr persönliches Kunststreben seit frühester Jugend ab, auf ihre autodidaktischen Anstrengungen, umfassende musikalische Bildung zu erlangen und auf die widrigen Bedingungen, denen all dies abgetrotzt werden musste. Diese Erfahrungen anderen zu ersparen, der Jugend jene Unterstützung zu bieten, der sie selber entraten mussten – das nachdrückliche Bekenntnis zur Partizipation also –, bildet in beiden Fällen den Aussagekern. Rhetorik mag dabei mit im Spiel sein; in ihrem Appell an ein weithin geteiltes Vorverständnis zeigt sich dann aber nur um so eindrucksvoller, welche Rolle im 19. Jahrhundert die Öffentlichkeit für die Beglaubigung und Verbreitung von Wissensbeständen spielt.

32 Johann Christian Lobe: *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig 31866, S. XIV: Vorrede zur zweiten Auflage. Vgl. auch Torsten Brandt: *Johann Christian Lobe (1797–1881). Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk*, Göttingen 2002 (Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 11), S. 66–78.

33 Daum: *Wissenschaftspopularisierung*, S. 2.

34 Marx: *Lehre*, Bd. 1, Vorrede zur ersten Ausgabe, S. XI–XIV; Johann Christian Lobe: *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den Instrumentalformen*, Weimar 1844, Nachdruck Hildesheim 1988, S. VI.

Die Kompositionslehren von Lobe und Marx tragen beider Kompositions-Wissenschaft in den Raum der Allgemeinheit. Als monumentale Texte einer sich herausbildenden disziplinären Musiktheorie sind sie – nicht anders als Werke geringeren Anspruchs wie diejenigen Silchers und Böttchers – zugleich aktive Zeugnisse der Wissenspopularisierung im 19. Jahrhundert, das heißt, der Transformation und Neukonstituierung von Wissen. Die Verwissenschaftlichung der Musiktheorie als Herausbildung einer disziplinären Matrix geht dabei mit ihrer Popularisierung Hand in Hand: beides zielt darauf ab, den Gegenstand kommunizierbar zu machen, um ihn jenseits metiergebundener Mündlichkeit diskursfähig und zu einem Bildungsgut eigenen Rechts werden zu lassen.

Thomas Christensen

Monumentale Texte, verborgene Theorie¹

Viele von uns werden sich zweifellos daran erinnern, dass Carl Dahlhaus vor langer Zeit drei Grundtypen – oder Paradigmen, wie er sie bezeichnete – der historischen Musiktheorie umrissen hat: den spekulativen, regulativen und analytischen Topos.² Offenkundig handelt es sich dabei um drei sehr allgemeine Kategorien, in der viele theoretische Schriften gar nicht unterzubringen sind. Dennoch wird mit diesem Schema auf einnehmende Weise eine bestimmte Art der historischen Entwicklung und der Hierarchie musikalischen Denkens erfasst.³ Innerhalb dieser großen Paradigmen hat Dahlhaus eine Reihe von konzeptionellen Kategorien oder »Prämissen« identifiziert, denen musiktheoretische Schriften oft unterliegen: Voraussetzungen wie Tradition, Natur, Vernunft oder Klassizismus, die teilweise nur implizit vorausgesetzt werden.⁴ Zentral sind dabei insbesondere die unterschiedlichen ästhetischen Prämissen, von denen die einzelnen Autoren ausgingen.⁵

Trotz dieses konzeptionellen Reichtums bleibt die Geschichte der Theorie bei Dahlhaus eine Geschichte, die von den großen Denkern und kanonischen Texten ausgeht. Es gibt nur wenige Überraschungen hinsichtlich der Autoren, mit denen er sich befasst. Hugo Riemann, Moritz Hauptmann, Adolf Bernhard Marx, Arnold Schönberg und Jean-Philippe Rameau stechen allein bei einem Blick ins Register des Bandes heraus; noch weniger überraschen die meistgenannten Komponisten: Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven und Richard Wagner. Im Begleitband zu diesen »Grundzügen«, der auf die deutsche Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhundert fokussiert, ist die Auswahl noch stärker beschränkt (obwohl man zugeben muss, dass im Gegenzug die Parameter der theoretischen Topoi stark erweitert werden).⁶ Trotz des unleugbaren Wertes von Dahlhaus' Musiktheoriegeschichtsschreibung als einer Reihe von Handlungskomplexen und

- 1 Eine erweiterte Fassung dieses Beitrags in englischer Sprache findet sich unter dem Titel »Fragile Texts, Hidden Theory« in meinem kürzlich publizierten Essayband: *The Work of Music Theory*, Surrey 2014, S. 55–73.
- 2 Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10), S. 14–28.
- 3 Ich muss denn auch gestehen, dass ich diese Kategorien als Struktur für meine eigene Geschichte der Musiktheorie verwendet habe: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002.
- 4 Dahlhaus: *Musiktheorie I*, S. 34 ff.
- 5 Ebd., S. 64 ff.
- 6 Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11).

Ereignissen, »die aus einem Gewirr divergierender Bedingungen und Absichten resultieren«, bietet eine solche »Ereignisgeschichte« immer noch ein unvollständiges Bild.⁷

Mit ihrer Wertschätzung von Originalität, auktorialem Handeln, Intentionalität (»deren Begründungen wie Absichten handelnder Personen zu beschreiben«⁸) und gedruckten Texten stellt sie eine Art heroischer Theoriegeschichte dar, die ich hier »monumentale« oder »große« Theorie nennen möchte. Diese »große« Theorie hat einen nicht weniger wichtigen Aspekt in den Hintergrund gedrängt: jene unspektakuläre Lehre der praktischen Dinge, der die ehrgeizige Originalität, das Handeln eines Autors oder einer Autorin oder die Darstellung im Diskurs fehlen. Diese Art der Theorie möchte ich als »verborgene« oder »kleine« Theorie bezeichnen.

Aus Gründen der Fairness muss gesagt werden, dass Carl Dahlhaus selbst erkannte, dass nicht alle Theorie in gedruckten Texten formuliert und artikuliert zu finden ist, geschweige denn, dass eine Chronologie dieser Texte zu einer umfassenden »Geschichte der Musiktheorie« kompiliert werden könnte. (Besonders kritisch war er gegenüber einem naiven Historismus, der davon ausgeht, dass die chronologische Zusammenstellung theoretischer Schriften zu einer bestimmten Kultur, zu einem Komponisten oder einem musikalischen Werk unbedingt die authentischste oder aufschlussreichste analytische Linse für uns heute bietet – eine Folgerung, die durch unzählige historische Beispiele widerlegt ist.) Dahlhaus spricht von einer »impliziten«, in musikalischen Werken und Stilen überlieferten Musiktheorie, die durch den sensiblen Historiker rekonstruiert werden müsse.⁹ Diese Rekonstruktion ist allerdings nicht identisch mit dem, was ich unter verborgener Theorie verstehe. So ist in Dahlhaus' Begriff der »impliziten« Theorie noch so etwas wie eine ontologische Verdinglichung der Tonsatz-Theorie als objektiver Sache kenntlich, als Zusammenfluss von Methoden oder Modellen, die aus der Musik extrahiert werden können. Ich selbst bin dagegen weniger an der Theorie als Instrument einer Beobachtungsstudie interessiert als an einer Praxis.

In Wahrheit ist diese Art der Theorie weder verborgen noch klein. Wir alle wenden sie fast täglich in unserem eigenen Unterricht an. Und wie ich zeigen möchte, sind Beispiele für diese Art von Theorie in der Geschichte im Überfluss vorhanden – nur dass der Kanon der monumentalen oder »großen« Theorie anscheinend alles andere um ihn herum überstrahlt. Wir lassen uns verführen von den großen Namen der systematischen Musiktheorie – von den Riemanns und Zarlinos, von Boethius und Rameau, David Lewin und Heinrich Schenker. Ihre voluminösen wissenschaftlichen Arbeiten beeindruckten in unseren Bibliotheken und machen die Literaturlisten unserer Seminare aus.

7 Dahlhaus: *Musiktheorie I*, S. 168.

8 Ebd.

9 Ebd., S. I, 38, 131 ff.

Doch beinhalten diese Folianten tatsächlich die ganze Substanz der Musiktheorie? Repräsentieren diese Schriften wirklich ihre soziale Realität? Wohl kaum – oder zumindest nicht die volle Realität. Wir sollten demnach den Mut finden, die zentrale Rolle, die wir dem Text und seinen Autoren in den Geschichtswerken der Musiktheorie – und vielleicht auch in unserer derzeitigen Praxis – zuzurechnen, neu zu überdenken. Eine Ablösung von Texten und Autoren ist sicher an der Zeit, wenn man bedenkt, wie das Wissen heute von den digitalen Technologien verändert wird, wie es sich konstituiert, wie es kommuniziert und verwendet wird. Der Versuchung, diese Verknüpfung zur Gegenwart in den Vordergrund zu stellen, sei allerdings widerstanden, denn das entscheidende Argument ist, dass es auf dem Gebiet der Musiktheorie seit jeher Probleme der Textkonstitution gab – lange vor dem Zeitalter des Internets.¹⁰

Wie sähe denn die Musiktheorie aus, wenn es keinen klaren auktorialen Akteur und keinen kanonischen Text gäbe, an den man sich wenden könnte? Wie würde eine solche »verborgene« Theorie aussehen? Nun, sie sähe womöglich wie die Partimento-Tradition der Basso-continuo-Praxis aus, die jüngst das Interesse vieler unserer Kollegen auf sich gezogen hat.¹¹ Partimenti sind Übungen mit bezifferten und unbezifferten Bässen, die an den Konservatorien Neapels im frühen 18. Jahrhundert entstanden und die junge Schüler auf dem Cembalo umsetzten. Unter der Anleitung eines Maestro spielte der Schüler diese Übungen wieder und wieder und lernte in diesem Prozess die idiomatischen Harmonien und Figuren über den Basslinien, die sich zum Improvisieren und Komponieren eignen. Nach vielen Jahren solchen Übens konnte der erfolgreiche Schüler nicht nur mühelos einen Generalbass ausführen, sondern er meisterte auch Harmonie, Kontrapunkt und Melodie in allen zu diesem Zeitpunkt aktuellen Musikgenres und -stilen – kurz gesagt, er hatte alle nötigen Grundlagen, um ein erfolgreicher Komponist

- 10 Mit dem Begriff »verborgene Theorie« möchte ich auch eine Verbindung zu Konzepten von implizitem und handwerklichem Wissen herstellen, die in Sozial- und Technikgeschichte sehr schnell aufgenommen und als bedeutsam erkannt worden sind. Im Bereich der Musiktheorie widmet sich eine kürzlich erschienene Studie von Felix Diergarten dieser Frage: »Historische Satzlehre« – ein Zeitalter wird besichtigt, in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012*, hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim 2015, S. 99–113. – Ebenfalls mit der Frage nach »théories ordinaires« (im Gegensatz zu einer »théorie savante«) im Bereich von musikalischen Kenntnissen beschäftigen sich eine Reihe von Beiträgen zu dem französischen Sammelband *Théories ordinaires*, hg. von Emmanuel Pedler und Jacques Cheyronnaud, Paris 2013.
- 11 Vgl. insbes. Giorgio Sanguinetti: *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford 2012. Vgl. auch die Sonderausgabe des *Journal of Music Theory* 51/1 (2007), die den Partimenti gewidmet ist, und Thomas Christensen: *Fundamenta Partiturae: Thorough-Bass and Foundations of Eighteenth-Century Composition Pedagogy*, in: *The Century of Bach and Mozart. Perspectives on Historiography, Composition, Theory and Performance*, hg. von Thomas Forrest Kelly und Sean Gallagher, Cambridge 2008 (Isham Library Papers, Bd. 7/Harvard Publications in Music, Bd. 22), S. 17–40.

und Kapellmeister zu sein. Es ist kein Wunder, dass die Musiker, die aus diesen neapolitanischen »Musikfabriken« strömten, bald einen Großteil der angesehensten Positionen an den europäischen Höfen besetzten, und zwar über das ganze 18. Jahrhundert hinweg. Dies gab ihnen auch die Möglichkeit, das musikpädagogische Modell des Partimento weiter zu propagieren.

Obwohl diese pädagogische Praxis im gesamten 18. und frühen 19. Jahrhundert allgegenwärtig und von entscheidender Bedeutung war, stiess sie in der Musikwissenschaft bis vor kurzem auf kein Interesse und fand in keiner der im 20. Jahrhundert veröffentlichten Musikgeschichtsschreibungen auch nur Erwähnung.¹² Dies ungeachtet der Tatsache, dass in den europäischen Archiven Abertausende handschriftlicher Seiten dieser Lehrmethode erhalten sind, dass es umfangreiche biografische Zeugnisse zu ihrer Bedeutung gibt und dass sie nicht zuletzt offenkundige musikalische Spuren im Werk der Komponisten hinterlassen hat, die nach dem Partimento-Modell ausgebildet wurden.

Die Wiederentdeckung der Partimento-Tradition ist eine der aufregendsten und wichtigsten Entwicklungen der Musiktheorie und Musikwissenschaft in der letzten Generation, und ich glaube, dass sie unsere Auffassung der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts insgesamt umkrempeln wird. Dennoch bleibt die Frage, wie etwas, das etwa zweihundert Jahre lang für die Ausbildung von Musikern überall in Europa dermaßen grundlegend war, von uns bis vor kurzem vollkommen übersehen werden konnte. Meiner Meinung nach liegt die Antwort darauf in der bereits angesprochenen Besessenheit, mit der wir auf das Ansehen der monumentalen Theorie starren. Wir sind so geblendet von der Strahlkraft der großen Theorie – den bedeutenden Autoren und ihren systematischen Abhandlungen –, dass es ein Leichtes war, darob die unterirdischen Strömungen der kleinen Theorie, die unsere Geschichte durchziehen, zu übersehen. Es ist also kein Wunder, dass die Partimento-Tradition unserer Aufmerksamkeit entgehen konnte.

In vielen Punkten sieht sie nicht aus wie Musiktheorie; es gibt keinen Erfinder der Partimenti, den wir beim Namen nennen können, und es gibt auch keinen einzigen Text, in dem die Methode in Gänze festgeschrieben und erklärt würde. Stattdessen ist das Partimento eine dynamische Tradition von nicht-diskursivem, verkörpertem Wissen, in dem das praktische Verstehen von Harmonie und Kontrapunkt den Schülern durch Nachahmung und endlose Wiederholung eingepflegt wurde. Ganz buchstäblich »wussten die Finger«, wo sie (auf der Tastatur) hin mussten. Wenn es eine ausformulierte und

¹² Es gibt zum Beispiel keine Spur davon in der sonst unentbehrlichen Studie von Franck Thomas Arnold: *The Art of Accompaniment From a Thorough-Bass as practiced in the XVIIth and XVIIIth Centuries*, New York 1931.

ausgesprochene theoretische Komponente bei den Partimenti-Übungen gab, dann gab sie der Meister mündlich weiter.¹³

Dennoch standen die Fertigkeiten, das Wissen und die musikalische Gewandtheit, die sich ein Musiker durch das Partimento aneignete, in jeder Hinsicht mit denen auf einer Stufe, die man in einem systematischeren und diskursiveren Musikunterricht lernen kann. Denn wer kann schon ein wirkliches Gefühl für harmonische Funktionen oder für die Imitationen eines Kontrapunkts entwickeln, wenn er oder sie einen pädagogischen Text von Antoine Reicha oder François-Joseph Fétis durcharbeitet? Wer wird durch die Lektüre von Riemanns *Kompositionslehre* oder seiner *Vereinfachten Harmonielehre* komponieren lernen? Ein Großteil des musiktheoretischen Wissens kann letztlich nur dann weitergegeben und verstanden werden, wenn es den Schülerinnen und Schülern durch praktische Lehre eingeimpft wird. Genau dieser ungeschriebene Aspekt historischer Theoriepädagogik aber entgeht uns, wenn wir uns nur auf die geschriebenen Texte der Musiktheorie konzentrieren.

Partimenti sind natürlich nicht die einzigen Beispiele verborgener Musiktheorie in der Geschichte. Ich möchte noch ein weiteres Beispiel anführen, bei dem es im Übrigen um eine schriftliche Tradition geht, die mit einem bestimmten Autor verbunden ist. Es ist nicht ohne Ironie, dass dieses Beispiel aus einer etwa vierhundert Jahre alten Musiktradition jedoch genau die Zerbrechlichkeit und Instabilität der textlichen Kodifizierung und Identität des Autors hervorhebt.

Hollandrinus ist ein Name, der den Musiktheoretikern heute nicht eben wohlbekannt wäre. Tatsächlich wissen wir fast nichts über ihn. Anscheinend lebte er irgendwo in Mitteleuropa in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und war als Gesangslehrer im Dienst der Kirche aktiv. Es ist allerdings kein einziger Text überliefert, den wir seiner Feder zuschreiben können. Wenn wir allerdings über die einflussreichsten Musiktheoretiker der Frühgeschichte des Faches sprechen wollen, darf der Name Hollandrinus nicht fehlen: So existiert eine außergewöhnliche Gruppe von dreißig Theoriehandschriften aus dem Mitteleuropa des frühen 15. bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, die seinen Namen (beziehungsweise dessen Varianten) nennen – wobei diese erhaltenen Manuskripte zweifellos nur einen Bruchteil der ursprünglich vorhandenen Quellen darstellen. Der pädagogische Zweck dieser Hollandrinus-Handschriften bestand darin, eine Anleitung zur *musica plana* zu geben, also eine umfassende Schulung nicht zuletzt des Gedächtnisses junger Sänger für das Lesen und Singen einstimmiger Gesänge zu bieten.

13 Eine Ausnahme ist womöglich das Lehrwerk von Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, das als ausführliche Darstellung der Partimento-Pädagogik betrachtet werden kann. Vgl. Ludwig Holtmeier: Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave, in: *Journal of Music Theory* 51/1 (2007), S. 5–49.

Dank der beharrlichen philologischen Arbeit von Michael Bernhard und Elzbieta Witkowska-Zaremba in einer großartigen Studie, die in den letzten Jahren von der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften veröffentlicht wurde, kann man jetzt verschiedene Schichten von Hollandrinus' Lehrtradition bemerkenswert genau unterscheiden.¹⁴ Durch eine sorgsame Analyse verschiedener Themen, Terminologien, Redewendungen und Merkhilfen konnten die beiden Forscher einen »Kern« der Lehre rekonstruieren, der zu den frühesten Überlieferungen der Hollandrinus-Tradition gehört. Dieser Kern fand im 15. Jahrhundert eine starke Verbreitung und Aufnahme unter den Musiktheoretikern im süddeutschen Raum, in Böhmen, Ungarn und Polen. Die Rezeption war allerdings zu keinem Zeitpunkt einfach und geradlinig: Im Rezeptionsprozess wurde viel neues Material eingebaut, andere ältere Teile wurden modifiziert oder weggelassen. Dies stellt dann eine spätere Stufe der Tradition dar. Dadurch wird es unmöglich – und es ist letztlich auch unerheblich –, aus den späteren Anlagerungen heraus einen »Originaltext« oder eine ursprüngliche Lehre herauszuschälen, die wir einem nur schwer fassbaren Hollandrinus zusprechen können. Stattdessen sollten wir diese Quellen als eine dynamische und sich weiter entwickelnde »Lehrtradition« betrachten, die sich mehr als 125 Jahre lang in einem großen geografischen Raum behauptete.

Der Text selbst suggeriert uns ein Bild davon, wie der Prozess funktioniert haben könnte. Die meisten dieser Handschriften sind unvollständig, unsystematisch und gewissermaßen in Rohfassung; anscheinend haben wir es hier mit Notizen einer Lehre zu tun, die mündlich weitergegeben wurde. Die überlieferten Handschriften stellen ein ziemliches Sammelsurium dar; sie legen einen Vergleich mit McLuhans Begriff des mobilen »Netzwerks« nahe. Hier wird Wissen als fungibler, dynamischer Komplex verstanden, der von mehreren lokalen »Akteuren« weitergegeben und beherrscht wird. Dies erklärt die vielen Varianten, auf die wir stoßen; es schien Usus, dass ein Lehrer oder Schüler dieser Lehrtradition Materialien hinzufügte, das Material neu ordnete oder einiges ersetzte, und zweifellos gab es auch eine Menge Gedächtnisfehler und -lücken.

Wie vermutet ist der Inhalt des *loci Hollandrini* vielschichtig; einige Schichten lassen sich bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen. Ein Großteil der Handschriften aber ist einzigartig und weist auf lokale Traditionen hin. Der Schwerpunkt all dieser Texte liegt in jedem Fall bei der Gesangspraxis; dabei sind Probleme in der Klassifikation der Kirchentonarten und die Grundlagen der *musica plana* die zentralen Anliegen. Wenn man jedoch nach einem Hinweis auf »fortschrittlichere« Mensur- oder Kontrapunkttheorien sucht, die in Italien gelehrt worden sind, wird man enttäuscht sein.

14 *Traditio Iohannis Hollandrini I–VI*, hg. von Michael Bernhard und Elzbieta Witkowska-Zaremba, München 2010–2015.

Dennoch hatte diese Tradition tiefe Auswirkungen, die den Historikern der Musiktheorie als mahnendes Beispiel dienen sollten. Die erste und augenfällige Lektion liegt darin, dass im 15. Jahrhundert auch jenseits der uns vertrauten westlichen Zentren in ganz Europa Theorie gelehrt wurde. Neben Paris, Padua oder Oxford müssen wir Prag, Krakau, Leipzig, Budapest, Breslau und zweifellos noch viele weitere Orte im Auge behalten, an denen Musiktheorie unterrichtet und entwickelt wurde. Wir könnten dies als Vorurteil »geografischer« oder »institutioneller Monumentalität« bezeichnen: Viel zu oft konzentrieren wir uns auf die großen Städte oder die Eliteinstitutionen der Musikausbildung – auf Kosten der weniger auffälligen Lokalitäten.

Zweitens werden wir daran erinnert, dass die Theorie des Gregorianischen Choralis im gesamten 15. Jahrhundert und darüber hinaus ein beherrschendes Anliegen der meisten praktizierenden Musiker war. Wir sind sehr schnell von den Höhepunkten der polyphonen Komposition im 15. und 16. Jahrhundert geblendet und vergessen, dass dies immer noch ein hochspezialisiertes – und hochprofessionelles – Genre der Musik war. Dies wiederum ist ein Vorurteil der »stilistischen« oder der »Genre-Monumentalität«, dem wir übrigens oft auch bei unseren Untersuchungen der Moderne im 20. Jahrhundert unterliegen: Viel zu oft widmen wir unsere analytische Aufmerksamkeit dem höchst erlesenen Kanon von Elite-Kompositionen und Avantgarde-Komponisten – auf Kosten des sehr viel größeren Feldes einer eher konventionellen Musik.

Letztlich – und das ist das Wichtigste für meine Argumentation – gemahnen uns die Hollandrinus-Handschriften daran, dass man sich bei der Rekonstruktion der pädagogischen Vermittlung von Musiktheorie nicht nur auf einen Kanon feststehender Texte verlassen sollte – in diesem Fall auf diejenigen der *Ars Nova*-Texte von Marchetto da Padova und Philippe de Vitry. In diesen Handschriften dürfen wir einen Blick auf eine stabile mündliche Lehrtradition werfen, die es jahrhundertlang in ganz Europa gegeben haben muss; gleichzeitig vermitteln uns die Schriften aber keinesfalls eine klare Darstellung dieser Tradition. Was uns diese Quellen zeigen, war sicherlich keine Ausnahme, sondern die Regel in der pädagogischen Vermittlung der Musiktheorie. Letzteres nenne ich das Vorurteil der »diskursiven Monumentalität«. Die Hollandrinus-Tradition erinnert uns daran, dass Musiktheorie ein dynamischer Entwicklungsprozess ist, ein lebendiges Thema mündlicher Pädagogik und Übung, nicht nur eine statische Lehrdoktrin, die in einem einzigen, unveränderlichen Text versteinert ist. Jede Handschrift des Hollandrinus-Netzwerks stellt nur einen Moment dar, eine schwache Spur einer weitverbreiteten und sich immer weiter entwickelnden Lehrtradition.

Alle Beispiele, die ich bisher herangezogen habe, zeigen uns, dass Musiktheorie auch ohne feste Texte und ohne auktorialen Akteur auskommt. Nicht einen einzigen Text des Partimento-Unterrichts können wir einem Autor zuordnen; ebenso können wir auch keinen Text als von Hollandrinus stammend identifizieren. Natürlich stützt sich mein

Argumentarium bislang nur auf Manuskripte, bei denen Aspekte wie Stabilität und Kanonisierung heikel sind. Man könnte womöglich behaupten, dass mit den Anfängen des Buchdrucks die Idee eines kanonischen Textes und eines auktorialen Akteurs Auftrieb erhielt. Doch um meine Argumentation abzuschließen, sei darauf hingewiesen, dass auch die monumentalste aller gedruckten Schriften von einem noch so brillanten Theoretiker eine prekäre ontologische Identität haben kann; kann sie doch von ihren Leserinnen und Lesern destabilisiert werden. Die neueren Forschungen zur Geschichte des Lesens und des Buches haben uns dies gelehrt – ein oft als »Histoire du livre« bezeichnetes Forschungsfeld.¹⁵

Wenn wir akzeptieren, dass die Musiktheorie immer auch eine pädagogische Praxis ist, dann sollten wir aufmerksam betrachten, wie ihre Texte von den Lesern und Leserinnen verwendet werden. Es genügt nicht, einfach nur die relativen Verdienste von Argumentationen aus der Feder von jemandem wie beispielsweise Rameau zu bewerten und es dabei zu belassen. Wir sollten versuchen zu verstehen, wie die Veröffentlichungen von Rameau rezipiert wurden. Das bedeutet auch, dass wir über die sozialen Kontexte und Institutionen nachdenken müssen, in denen seine Ideen verfasst und verbreitet wurden. Dabei entdecken wir, dass eine gegebene Theorie auf vielfältige Weise gelesen und gebraucht werden kann. Die Bedeutung des Textes ist also nicht stabil, sie verändert sich ständig. Es ist der Leser, der den Text kontrolliert, nicht der Autor.

Das klingt schon beinahe nach Jacques Derrida, doch ich möchte in meiner Argumentation keinesfalls die kontrovers diskutierte französische Dekonstruktion ins Feld führen. Herangezogen sei hier lediglich ein schlichtes soziologisches Argument, nämlich dass Bücher auf unterschiedliche Weisen verwendet werden. Musiktheorien sind da keine Ausnahme.

Gehen wir also zum Fall Rameau zurück, den ich bereits erwähnte. Wir alle können ein paar bedeutende Bücher von Rameau nennen, die in jeden Kanon großer theoretischer Schriften gehören, vor allem seinen *Traité de l'harmonie* von 1722. In diesem Werk führte er seinen Begriff der *basse fondamentale* ein, und darüber hinaus ein Dutzend anderer Argumentationen in Bezug auf die Erzeugung der Molltonarten, den Ursprung der Dissonanz, das Wesen der Kadenz, die Beziehung zwischen Melodie und Harmonie und so weiter. Spätere Schriften von Rameau bauten diese Fragestellungen weiter aus und befassten sich mit Akustik, Psychologie und Ästhetik. In einiger Hinsicht bestimmte er auf diese Weise die Tagesordnung der musiktheoretischen Forschung für die nach-

15 Vgl. Roger Chartier: *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence 1992, englisch als *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe Between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, übers. von Lydia G. Cochrane, Stanford 1994, sowie Adrian Johns: *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago 1998.

folgenden zweihundert Jahre – und nachdem ich selbst ein Buch über Rameaus Musiktheorie geschrieben habe, werde ich hier kaum versuchen, seine Bedeutung für die Geschichte der Musiktheorie zu schmälern.¹⁶

Dennoch ist die Frage sinnvoll, wer die ganzen Bücher las, die Rameau zeit seines Lebens geschrieben hatte. Was konnten die Leser tatsächlich aus seinen Schriften mitnehmen? Wie sich gezeigt hat, lautet die Antwort: nicht viel. In meiner eigenen Untersuchung der Rameau-Rezeption im 18. Jahrhundert fand ich nicht ein einziges Beispiel dafür, dass ein anderer Theoretiker in den ersten dreißig Jahren nach der Veröffentlichung des *Traité* Rameaus Ideen in seinen eigenen Schriften sorgfältig verarbeitet hätte. Als er um 1750 endlich zu Ruhm gelangte – notabene zum größten Teil aufgrund seiner Opernkompositionen –, wurde seine Theorie stärker beachtet. Aber es war ein Ruhm, der in der Fürsprache einiger weniger Intellektueller gründete, die am Enzyklopädie-Projekt arbeiteten, insbesondere Jean-Baptiste le Rond d’Alembert, Jean-Jacques Rousseau und Denis Diderot; und diese Fürsprache folgte wiederum ihrer eigenen ideologischen Agenda. All dies soll nicht heißen, dass Rameaus Ideen den Musikern unbekannt waren und in der Musikpädagogik nicht angewandt wurden. Es hat sich aber gezeigt, dass die Aneignung von Rameaus Generalbasstheorie nur teilweise und bruchstückhaft geschah; einiges davon basierte offenbar noch nicht einmal auf seinen Büchern, sondern stammte aus mündlichen Überlieferungen seiner Ideen und stellte eine sehr ausschnittshafte und vereinfachte Version seiner Theorie dar.¹⁷

Es gibt etwa Hinweise darauf, dass es in Deutschland viele Jahre lang eine stabile mündliche Tradition in Bezug auf die Umkehrung von Akkorden und den Vorrang des Dominantseptakkords gab; sie konzentrierte sich um die Jenaer Universität und wurde vor allem von Johann Nikolaus Bach vertreten, einem Cousin von Johann Sebastian.¹⁸ Anscheinend hatte der Jenaer Bach etwas von Rameau gelesen – oder zumindest davon gehört. Anhand der Belege lässt sich allerdings sagen, dass es sich dabei um eine sehr begrenzte Version der Stufentheorie und der Akkordfunktionen handelte, die augenfällige praktische Anwendungen für einen Musikstudenten gehabt haben mag, aber die eher spekulative Theoriebildung kaum berührte, der Rameau die meiste Energie gewidmet hatte.

Tatsächlich lag ein wesentlicher Teil der Schwierigkeiten der deutschen Rameau-Rezeption darin, dass die Musiktheoretiker kaum seine Schriften lasen; eher treffen wir

¹⁶ Thomas Christensen: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge 1993.

¹⁷ Vgl. auch Thomas Christensen: *Mishearing Rameau. Rameau’s Theory of Harmony in Eighteenth-Century Germany*, in: *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, hg. von Birger Petersen, Mainz 2016 (Spektrum Musiktheorie, Bd. 4), S. 106–125.

¹⁸ Thomas Christensen: *Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker*, in: *Bach-Jahrbuch* 82 (1996), S. 93–100.

auf Redaktionen seiner Theorien aus zweiter Hand. Diese wiederum sind oft ziemlich verzerrt, sowohl aus sprachlichen Gründen, aber auch aufgrund von nationalistischen Vorurteilen. Aus diesem Grund konnte sich ein Johann Philipp Kirnberger für einen Erzfeind von Rameau halten, obwohl er einer der treuesten Verbreiter des Fundamentaltabasses in Deutschland war, während beispielsweise Friedrich Wilhelm Marpurg sich als einen der treuesten Jünger des Franzosen sah und gleichzeitig ein wirklich ungeheuer verzerrtes Verständnis seiner Theorien beförderte.

Worum es mir hier geht – und ich vermute, dass dieser Punkt für all jene auf der Hand liegt, die jeden Tag Musiktheorie unterrichten –, ist Folgendes: Ideen in der Musiktheorie können auf vielerlei Weise ausgedrückt und verbreitet werden und sind dabei mit einem unterschiedlichen Maß an Interpolation unsererseits versehen. Wir unterrichten Musiktheorie nicht als theologische oder politische Doktrin. Wir verwenden jene Teile einer Theorie, die hilfreich sind und einen praktischen Nutzen haben. Dennoch wird genau diese formbare, dynamische Qualität der Theorie als sozialer Praxis oft übersehen. Kein Wunder, dass wir manchmal das Gefühl haben, dass sich da ein schizophrener Riss auftut zwischen unseren Rollen des Musiktheoretikers als Forscher und des Musiktheoretikers als Lehrer. Trotz größter Anstrengungen decken sich Forschung und Lehre oftmals nur bedingt. Warum sollte das in der Vergangenheit sehr viel anders gewesen sein?

Lassen Sie mich zum Schluss noch ein bisschen moralisieren. Wir haben es zu lange zugelassen, dass Texte – insbesondere leblose, gedruckte Texte – das repräsentieren und definieren, was wir unter Musiktheorie verstehen. Natürlich: Solche Texte sind dennoch wichtig oder aufschlussreich, schließlich ist ein Text ein unverzichtbares Mittel, um Wissen innerhalb eines diskursiven und grafischen Rahmens zu kommunizieren. Allerdings ist es nur *eine* Art des Wissens. Mit meinen drei Beispielen sei darauf hingewiesen, dass Musiktheorie als Praxis diesen Rahmen der textlichen Kodifizierung oft sprengt.

Dieser Beitrag ist keineswegs eine adäquate Analyse – geschweige denn eine Beschreibung – des schwer fassbaren Phänomens, das ich verborgene Theorie genannt habe. Aber ich bin überzeugt, dass die Geschichte der Musiktheorie mit mehr und anderem Material rekonstruiert werden muss als nur anhand der monumentalen Texte. Es entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie, dass wir wiederum manchmal nur anhand von Texten, diskursiven Dokumentationen, die Möglichkeit haben, überhaupt auf die Praxis zu schließen. Doch vielleicht kann man die Praxis von den Rändern mittelalterlicher Handschriften her wiederbeleben, wo sich kritische Glossen und Kommentare von verzweifelten Schreibern finden; vielleicht kann man sie in einem kleinen Kloster in Krakau hören, wo ein Mönch seinen Chorknaben wie im 15. Jahrhundert die Grundlagen der Klassifikation der Kirchentönen und der Theorikunde anhand von auswendig gelernten Geschichten und Versen beibringt; vielleicht steckt sie in den müden Fingern

eines Cembalo spielenden Waisenkindes in einem neapolitanischen Konservatorium, das unter der strengen Aufsicht seines Lehrers endlos Generalbass-Muster übt. Kurz: vielleicht wird dies abseits elitärer Texte geschehen, die uns traditionell zum Nachdenken über Musiktheorie gebracht haben. Vielleicht wird das Bild etwas weniger heroisch, als wir es uns für unser Fach vorgestellt haben – Theoretiker, die wie Auguste Rodins berühmte Plastik *Der Denker* in platonischer Abgeschlossenheit über die geheimnisvollen Wunder der *harmonia* nachdenken. Nichtsdestoweniger werden uns der Musiktheoretiker und die Musiktheoretikerin in einem realistischeren Licht erscheinen – nämlich als reale Personen, die in ihrem Skriptorium, Kloster oder Klassenzimmer gearbeitet haben. Schließlich gewinnen wir so die Möglichkeit, Musiktheorie als eine soziale, fesselnde und letztlich sehr menschliche Tätigkeit zu betrachten.

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein

»Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen
der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich
Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880

Einleitung Der Titel zur vorliegenden Studie ergab sich nach der Lektüre eines Briefes von Robert Franz (1815–1892) an den Breslauer Universitätsmusikdirektor Julius Schäffer (1823–1902) vom 1. Februar 1871.¹ Franz, der auch Komponist war, leitete 1842–1867 die Singakademie Halle. 1859 wurde er Musikdirektor der Universität Halle. In seinem Brief greift Franz die Händel-Editionen Friedrich Chrysanders an. Insbesondere kritisiert er heftig die Generalbass-Aussetzungen, die Johannes Brahms in dem 1870 in Leipzig erschienenen Band 32 der Händel-Gesamtausgabe Chrysanders zu Händels italienischen Duetten und Trios verfertigt hatte:

»Bester Schäffer! [...] Chrysanders Notizen über meine Publicationen haben mich [...] in eine gelinde Wuth versetzt. Das ist ja ein ganz unverschämter Schlingel, der sich ernsthaft einzubilden scheint, Händel, weil er sich sonst einiges Verdienst um ihn erworben hat, [...] gepachtet zu haben. Des Kerls Perfidie ist um so größer, als er mich vor einigen Jahren direkt zur Mitwirkung bei seinen ›Denkmalen der Kunst‹ zu veranlassen suchte. Damals hatte ich bereits einen großen Haufen Bach'scher Werke bearbeitet u. Chrysander mußte doch wissen, was von mir zu erwarten stand. Aus mancherlei Gründen schlug ich den Antrag ab u. jetzt stellt sich der Bursche an, als versündigte ich mich geradezu an den alten Meistern. Wie sich ein honetter Künstler dazu hergeben kann, sich von so einem ausrangirten Philologen in's Schlepptau nehmen zu lassen, ist schwer zu begreifen. Leider steht's aber mit der künstlerischen Respektabilität heut zu Tage schlecht genug, wie Sie das z. B. an den Brahms'schen Bearbeitungen der Kammerduette recht augenfällig wahrnehmen können. Um Dresel einen harmlosen Scherz zu bereiten, ging ich einige Stündchen auf die Quinten u. Octavenjagd – wie ich ein volles Schock (wörtlich zu nehmen) gespießt hatte, wurde mir die Geschichte doch gar zu langweilig u. ich klappte den Bettel zu. Und mit solchem Schunde, der dem ersten besten Schuljungen Schande machen mußte, wagt es Herr Chrysander seine Ausgaben aufzuputzen. Aber auch ganz abgesehen von der stinkenden Unsauberkeit des Tonsatzes, tragen diese Fabrikate den Stempel völliger Impotenz an der Stirn: nirgends ist ein Schimmer von Stimmung herausgedrückt worden. [...] Der Esel hat ja nicht die geringste Vorstellung von dem eigentlichen Kernpunkte meiner Arbeiten. Diese werden hoffentlich dazu beitragen, den Leuten früher oder später über Händel'sche Art die Augen zu öffnen, während die öden Dudeleien jener Pfuscher nothwendig den Erfolg haben, des großen Mannes allgemeinere Anerkennung zu hintertreiben u. in weite Ferne hinauszuschieben. Besehe ich die Sache recht bei Lichte, so wird mir's immer klarer, daß Chrysander von dem colossalen Ehrgeize besessen ist, mutterseelenallein die Rehabilitation Händel's in's Werk setzen zu wollen. Offenbar genügen ihm die Triumphe auf dem Feld der Geschichte nicht mehr – er beabsichtigt auch ›in Kunst‹ zu machen. Um seinen Schund aber an den Mann bringen zu können, muß er zuvor Besseres zu

1 Für den Hinweis auf den Brief und weitere Anregungen bin ich Dr. Johannes Behr, Kiel, äußerst dankbar.

discreditiren suchen. [...] Die Luft des 19. Jahrhunderts muß aber wahrlich von Elementen strotzen, die zur blinden Selbstanbetung nöthigen: es wäre sonst gar nicht zu begreifen, daß selbst die nüchternsten Gesellen diesem unseligen Cultus zur Beute fielen!«²

Robert Franz schrieb diesen Brief an Schäffer am Vorabend der sogenannten »Spitta-Schäffer-Kontroverse«. Damit ist der Brief Teil der Vorgeschichte dieser Kontroverse, die sich an der Frage einer adäquaten Ausführung der Generalbass-Stimme im Zusammenhang von Aufführungen von Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik entzündete.³ Auslöser der Diskussionen waren vor allem die von Franz herausgegebenen Bearbeitungen von Werken Händels und Bachs. Franz verteidigte seine eigenen Bearbeitungen in dem bekannten *Offenen Brief an Eduard Hanslick* von 1871. Zur Legitimation seiner Bearbeitungen zieht er Chrysanders für die Deutsche Händelgesellschaft herausgegebenen Italienischen Kammerduette von Händel als Gegenbeispiel heran. Er erklärt dort, dass er mit seinen Arbeiten das Ziel anstrebe, »den Intentionen des Autors« gerecht zu werden.⁴ So fügte er zum Beispiel den Kantaten Bachs einen erweiterten Bläserapparat (mit unter anderem 2 Klarinetten und 2 Fagotten) bei, der das Orchester zu symphonischer Größe anwachsen ließ. Außerdem setzte er eine eigenständige Orgelstimme in drei Systemen aus, die mit der ursprünglichen Continuo-Stimme nichts zu tun hatte.⁵ Gerade an der Frage ob Orgel, Cembalo oder Klavier als Begleitinstrument eingesetzt werden sollte, ereiferten sich die Kontrahenten. Der Adressat des oben in Auszügen zitierten Briefes vom 1. Februar 1871, Julius Schäffer, trat als Verteidiger Franz' in einem Artikel im *Musikalischen Wochenblatt* 1875 auf, nachdem Philipp Spitta im ersten Band seiner Bach-Biografie Position für eine »historische Anschauung« und gegen die Bearbeitungen Franz' bezogen hatte.⁶

Die Kategorien, mit denen Franz den jeweils nötigen Bearbeitungsgrad der Quellen bestimmte, durch den die Intentionen des Komponisten verdeutlicht werden sollten, beruhten freilich auf einer zutiefst subjektiven Einschätzung des Bearbeiters Franz. Bach und Händel sind beispielsweise für Franz »stets als Tondichter, und zwar im eminentesten Sinne des Wortes« aufzufassen. Ihren Werken »wird nur gerecht werden, wer ihnen

- 2 Stiftung Händel-Haus, Halle, AS-Franz B 126, online einsehbar unter www.museum-digital.de/san/index.php?t=objekt&oges=1102 (14. Januar 2016), besprochen in: *Katalog Stargardt* Nr. 691, S. 260, Nr. 600.
- 3 Vgl. Wolfgang Sandberger: *Das Bach-Bild Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jh.*, Stuttgart 1996, S. 126–138.
- 4 Robert Franz: *Offener Brief an Eduard Hanslick*, Leipzig 1871, S. 15.
- 5 Vgl. Heinrich Bellermann: Robert Franz' Bearbeitungen älterer Tonwerke, in: *AmZ* 7 (1872), Nr. 31–33, Sp. 489–495, 505–510, 521–526 und Sandberger: *Das Bach-Bild Spittas*, S. 126 f.
- 6 Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873, S. 710 ff. und 827 ff. sowie Julius Schäffer: Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vocalwerke, in: *Musikalisches Wochenblatt* 6 (1875), Nr. 36–39, S. 437–439, 449–454, 461 f., 473–476.

mit der bestimmten Voraussetzung naht, dass sie in allen Theilen von der geheimnisvollen Macht eines poetischen Tonlebens durchdrungen sind.«⁷

Ein anderer, aus heutiger Sicht objektiverer, philologisch-systematischer Umgang mit den Komponisten der Vergangenheit war ihm suspekt, was paradoxerweise dazu führte, Herausgebern wie Chrysander die im Brief an Schäffer erwähnte Tendenz zur »Selbstanbetung« zu unterstellen.

Die hier in Grundzügen dargestellte Diskussion ist symptomatisch für die Situation einer im 19. Jahrhundert stetig wachsenden Nachfrage nach Ausgaben älterer Werke. Im deutschsprachigen Raum betraf dies zunächst und vor allem die Werke Bachs, aber auch Händels und Mozarts. Die damals hergestellten Editionen lassen sich in zwei Sparten unterteilen: Einerseits wurden für die Praxis bestimmte Ausgaben ediert, so wie dies Franz tat. Andererseits begann man mit Unternehmungen großer Gesamtausgaben, so etwa 1851 mit der Bach- oder 1858 mit der Händel-Gesamtausgabe.⁸ Hierzu bemühte man sich um eine möglichst getreue Wiedergabe des Notentextes und versuchte, sich am »Urtext« zu orientieren. Für solche Ausgaben mussten philologisch systematische Methoden entwickelt und wissenschaftlich diskutiert werden. Der Kreis praxisorientierter Herausgeber, griff dagegen bisweilen »korrumpierend«, wie es Peter Schmitz 2009 treffend bezeichnete, in den überlieferten Notentext ein, indem interpretatorische Zusätze eingefügt oder Neuinstrumentierungen vorgenommen wurden.⁹ Als Beispiel für einen solch freien Umgang mit der Überlieferung, sei die Bearbeitung der Bach'schen Kantate »Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig« BWV 26 (1724) angeführt, die Robert Franz in Leipzig [1877] herausgab. Bachs Originalbesetzung sah Soli SATB, Coro SATB, Fl, 3 Ob, Cor, 2 Vl, Va, Bc vor (Abbildung 1).

Sofern Franz die Orgel in seinen Bearbeitungen berücksichtigt, ist sie als eigenständiges Orchesterinstrument »hinzukomponiert«, das »an den entscheidenden Stellen, den etwa noch fehlenden Glanz« hinzufügt.¹⁰ Anschaulich lässt sich dies an der Bearbeitung der Kantate »Wer da gläubet und getauft wird« BWV 37 (1724) darstellen. Die Originalbesetzung bei Bach sieht Soli SATB, Coro SATB, Ob d'amore, 2 Vl, Va, Bc vor (Abbildung 2).

7 Franz: Offener Brief, S. 15.

8 Johann Sebastian Bach's Werke, Leipzig 1851–1899 und G. F. Händel's Werke, Leipzig 1858–1894.

9 Vgl. Peter Schmitz: Brahms als Herausgeber, in: Brahms Handbuch, hg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart/Kassel 2009, S. 93–100, hier S. 93 und ders.: »Oh über die Philologen!«. Zu Johannes Brahms' Selbstverständnis als Editor, in: Musik und Musikforschung, Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte, hg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel/Basel 2007, S. 207–219.

10 Vgl. Franz: Offener Brief, S. 7.

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
 (Vain and fleeting)

Cantate #26
 von
JOHANN SEBASTIAN BACH

bearbeitet
 von
ROBERT FRANZ.

Partitur	netto 15 10,00	Clavierauszug	In 4 ⁹ netto M. 3,00. In 8 ⁹ netto M. 1,50.
Orchesterstimmen	netto 20,00	Singstimmen	netto 0,50.
Orgelstimme	netto 4 M.		

LEIPZIG, VERLAG von F. E. C. LEUCKART
 (CONSTANTIN SANDER).

BROUDE BROS.

Die Bearbeitung ist Eigentum des Verlegers.
 Ent⁴ St. Hall.

Lith. Anst. v. E. Gut Pickenhahn, Leipzig.

ABBILDUNG 1 Robert Franz' Bearbeitung der Kantate »Ach, wie, flüchtig, ach, wie nichtig« von Johann Sebastian Bach

„Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.“
 „Vain and fleeting, nought completing.“

1

CANTATE

von

Joh. Sebastian Bach.

N^o 1. CHOR.

Andante. M. ♩ = 80.

Bearbeitet von Robert Franz.

Flöte. *mf* *cresc.*

Oboe 1. *mf* *cresc.*

Oboe 2. *mf* *cresc.*

Oboe 3. *mf* *cresc.*

Clarinete 1
in C.
(F) *mf* *cresc.*

Clarinete 2
in C.
(F) *mf* *cresc.*

Fagott 1.
(F) *mf* *cresc.*

Fagott 2.
(F) *mf* *cresc.*

Tromba
in C.

Violine 1. *mf* *cresc.*

Violine 2. *mf* *cresc.*

Viola. *mf* *cresc.*

Sopran.

Alt.

Tenor.

Bass.

Violoncell. *mf* *cresc.*

Bass. *mf* *cresc.*

14

der wird se - - lig wer -
will be blest - - - - - fur ev - -

der wird se - - - - - lig wer
will be blest - - - - - fur ev - -

- - - - - bet und ge - - - - - tauft wird, der wird se - lig wer -
- - - - - eth and o - - - - - bey - - - - - eth, will be blest fur ev -

- - - - - bet und ge - - - - - tauft wird, der wird se - lig wer - den,
- - - - - eth and o - - - - - bey - - - - - eth, will be blest fur ev - er,

F.E.C.L. 2323

ABBILDUNG 2 Robert Franz' Bearbeitung der Kantate »Wer da gläubet und getauft wird« von Johann Sebastian Bach, S. 14;
Besetzung: Chor und Solisten SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Klar,
2 Fg, 2 Cor, 2 Vl, Vla, Vc, Kb, Org

Wie im Brief an Schäffer angekündigt, begibt sich Robert Franz in Chrysanders Ausgabe der italienischen Duette und Trios von 1870 auf »Quinten- und Octavenjagd«. Seine Absicht ist es, mit Hilfe der dort vermuteten Satzfehler (Quint- und Oktavparallelen) Chrysanders Anspruch einer historisch-philologisch korrekten Händelausgabe zu diskreditieren. Mehr noch, Franz begreift sich selbst als Verteidiger der »Alten Meister« und wirft den »Philologen« mit den Aufdeckungen der Regelverstöße ahistorisches Vorgehen bei der Aussetzung des Generalbasses vor.

Das gefundene »Schock«¹¹ Quint- und Oktavparallelen teilt er auszugsweise in seinem *Offenen Brief an Hanslick* 1871 mit. Dort sind zehn Regelverstöße mit Notenbeispielen aus den Duetten II, VII (3), VIII, IX, X (2) und dem Trio I abgedruckt. Von Brahms stammen die Aussetzungen zu Nr. VII, VIII, X, XI und zum Trio.

In der revidierten und erweiterten Ausgabe von 1880 sind die von Franz offengelegten Satzfehler korrigiert, sofern sie von den beteiligten Komponisten als legitim erachtet wurden: Brahms hat vornehmlich Quint- und Oktavparallelen in den Außenstimmen ausgeglichen (Abbildung 3).

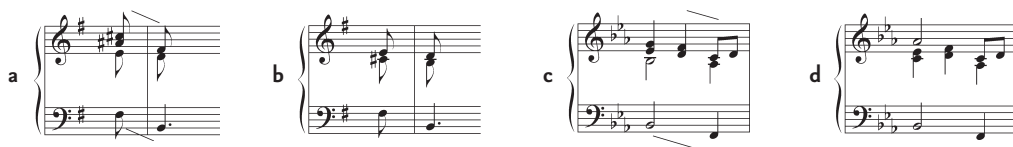


ABBILDUNG 3 Kritisierte Stellen der Ausgaben von 1870 und 1880 im Vergleich

- a Nr. VII, Brahms, Bd. 32, 1870, S. 47, Zeile 3, Takt 1 und 2; Franz: *Offener Brief an Eduard Hanslick*, S. 17
 b Nr. IX, Brahms, Bd. 32a, 1880, S. 49, Zeile 3, Takt 1 und 2
 c Nr. VIII, Brahms, Bd. 32, 1870, S. 58, Zeile 4, Takt 5; Franz: *Offener Brief an Eduard Hanslick*, S. 17
 d Nr. X, Brahms, Bd. 32a, 1880, S. 88, Zeile 4, Takt 5

Chrysander geht im Vorwort von 1880 dezent auf die Korrekturen ein und bemerkt, dass in der Neuedition eine »wünschenswerte Revision des italienischen Textes und der Clavierbegleitungen«¹² vorgenommen werden konnte.

Die von Franz aufgespürten Satzfehler und ihre Korrekturen in der Ausgabe von 1880 ausführlich zu besprechen, muss weiteren Studien vorbehalten bleiben, obwohl damit ein interessanter Teilaspekt beleuchtet werden könnte. Nachfolgend soll es vor allem um die Entwicklung der Generalbass-Aussetzungen von Johannes Brahms in den beiden Bänden 32 und 32a der Gesamtausgabe Chrysanders gehen. In die Betrachtung

11 Schock, alte Maßeinheit, 1 Schock = 60 Stück beziehungsweise 5 Dutzend; vgl. *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 15, München 1905, Sp. 1431.
 12 Georg Friedrich Händel's Werke. Italienische Duette und Trios. Zweite vervollständigte Ausgabe, hg. von Friedrich Chrysander, Leipzig 1880, Bd. 32a, Vorwort.

fließt zudem die von Brahms selbständig 1881 bei Peters in Leipzig herausgegebene Auswahl von sechs Duetten Händels ein.

Die Zusammenarbeit von Brahms und Chrysander bei der ersten Ausgabe von 1870 Entstehung und Editions-geschichte der »Italienischen Duette und Trios« in der Gesamtausgabe Chrysanders sind anhand des Briefwechsels von Brahms und Chrysander relativ gut dokumentiert. In Chrysanders Gesamtausgabe erscheinen 1870 als Band 32 13 Duette und zwei Trios.¹³ Zunächst war ein Supplementband mit weiteren Duetten geplant. Schließlich kam es jedoch 1880 zu einer revidierten Neuausgabe als Band 32a, der nun 20 Duette und zwei Trios enthielt. 1870 hatte Brahms die Aussetzungen der Duette 7 bis 13 und der zwei Trios übernommen. Die restlichen Begleitungen stammten von Chrysander selbst und ein Duett setzte Joseph Joachim aus. 1880 besorgte Julius Spengel (1853–1936) die Aussetzung von drei neu aufgenommenen Duetten und Brahms fügte sechs weitere Aussetzungen hinzu.

Die nachfolgende Übersicht zeigt die von Brahms ausgesetzten Duette und Trios. Da man in Band 32a die Reihenfolge änderte, differiert die Nummerierung in den Ausgaben von 1870 und 1880. Spalte 3 gibt die Stellung der betreffenden Werke in der neuen Hallischen Händel-Ausgabe wieder.¹⁴ Die sechs Duette, die von Brahms 1881 gesondert herausgegeben wurden, erscheinen in der letzten Spalte:

Titel	1870	1880	HHA, 2011	1881, Peters
Quando in calma ride	VII	IX	HWV 191	
Tacete, ohimè, tacete	VIII	X	HWV 196	
Conservate, raddoppiate	IX	XI	HWV 185	
Tanti strali al sen mi scocchi	X	XII	HWV 197	
Langue, geme, sospira	XI	XIII	HWV 188	
Caro autor di mia doglia ¹⁵	XII	Ic	HWV 183	
Se tu non lasci amore	XIII	XIV	HWV 193	
Se tu non lasci amore	Trio 1	Trio 1	HWV 201 ^{a, b}	
Quel fior che all'alba ride	Trio 2	Trio 2	HWV 200	

13 Georg Friedrich Händel's Werke. Italienische Duette und Trios, hg. von Friedrich Chrysander, Leipzig 1870, Bd. 32.

14 Georg Friedrich Händel: Kammerduette. Kammerterzette, hg. von Konstanze Musketa, Kassel u. a. 2011 (Hallische Händel-Ausgabe, Serie V, Kleinere Gesangswerke, Bd. 7).

15 Das Duett HWV 183 [= HWV Anh. B 103] stammt von Reinhard Keiser (1674–1739). Vgl. K. Musketa, in: Hallische Händel-Ausgabe, S. XI und Hans Joachim Marx: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander, in: Musik und Musikforschung, S. 221–274, hier S. 272, Brief Nr. 46.

Quel fior che all'alba ride	XV	HWV 192	I
Nò, di voi non vo' fidarmi	XVI	HWV 189	II
Nò, di voi non vo' fidarmi	XVII	HWV 190	III
Beato, in ver chi può	XVIII	HWV 181	IV
Fronda leggièra e mobile	XIX	HWV 186	V
Ahi, nelle sorti umane	XX	HWV 179	VI

Brahms und Chrysander hatten bereits 1867 mit den Vorbereitungen zu einer Ausgabe von Klavierwerken François Couperins für die *Denkmäler der Tonkunst* editorisch zusammengearbeitet.¹⁶ So konnte Chrysander Brahms auch für die Mitarbeit bei der Edition der Kammerduette in der Händel-Gesamtausgabe gewinnen. Bezüglich der Generalbass-Aussetzungen äußert sich der Herausgeber Chrysander am 1. Januar 1870 in einem Brief an Brahms über die von ihm gewünschte Editionsform:

»Meine einzige Bemerkung hinsichtlich des Arrangements ist nun die, dass wir den Händelschen Baß im Stich zugleich als (einstimmigen) Klavierbaß benutzen, die übrige Begleitung also in die rechte Hand gelegt werden muß. Sie wird mit etwas kleineren Noten gestochen und fügt sich dann ganz bequem und bescheiden zwischen das Original. [...] Was die Begleitung selbst anlangt, so gestehe ich, dass ich nicht mehr contrapunktiren möchte, als auf diesem [beigelegten] Probeblatt geschehen ist, und glaube, dass die Begleitungen ganz gut und genügend zu dem Gesange sein werden, die hierin noch weniger thun und sich noch mehr nur einfach harmonisch bewegen.«¹⁷

Da alles schnell vonstatten gehen musste, erwähnt Chrysander beiläufig, dass seine Arbeitsvorlage eine frühere Ausgabe der Werke sei. Die »beigedruckte Begleitung« stamme »von dem Engländer Smart«, der sich

»so ganz in das Figurieren und Contrapunktiren sich verirrt hat. Ich war selber Zeuge daß diese Gesangsstücke dadurch vollständig unzugänglich gemacht sind. Ich will nicht in Abrede stellen, daß es ihm nicht an guten Einfällen fehlt; was mir paßte, habe ich in meine Begleitung unbedenklich aufgenommen, aber den Stil dieser Musik begreift er doch fast garnicht. Dies sehen Sie auch ohne meine Worte auf den ersten Blick – ich wollte nur sagen wie ich darüber denke.«¹⁸

Im Jahr 1852 waren 13 Duette und zwei Trios von der Londoner Händel Society als Band Nr. 6 unter dem Titel »Thirteen Chamber Duets with Addition of Two Trios composed

¹⁶ Vgl. Marx: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander, S. 227 f., Brief Nr. 1.

¹⁷ Ebd. S. 233, Brief Nr. 6. Vgl. Jürgen Neubacher: Ein neuer Quellenfund zur Mitarbeit Johannes Brahms' an Friedrich Chrysanders Ausgabe von Händels »Italienischen Duetten und Trios«, in: *Die Musikforschung* 51 (1998), S. 210–215, hier S. 210 und Gustav Fock: Brahms und die Musikforschung, in: *Beiträge zur hamburgischen Musikgeschichte*, hg. von Heinrich Haußmann, Hamburg 1956, S. 46–69, hier S. 63.

¹⁸ Marx: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander, S. 233, Brief Nr. 6.

by George Frederic Handel« herausgegeben worden.¹⁹ Die Aussetzung des Generalbasses hatte damals Henry Smart (1813–1879) vorgenommen. Chrysander zieht Brahms' vorsichtigeren Umgang mit der Begleitung eindeutig jener Smarts vor, wie er in einem Brief an Brahms vom 24. Januar 1870 betont:

»Auf den ersten Blick [...] erkannte ich den Grundunterschied Ihrer Begleitung und der seinigen [Smarts]: es ist bei Ihnen Nr. Eins aller Begleitung, das Spiel der ruhigen Hände, gewährt, wodurch die Begleitung den Gesang auch in dem reichsten Figurenwerk nicht nur umspielend begleitet, sondern auch harmonisch hält und trägt. Das ist, soweit ich es verstehe, das Alpha und Omega aller Begleitung, und alles, was ich von der Begleitkunst der alten Meister rühmen höre, geht auf diese Haupttugend zurück.«²⁰

Brahms hatte zunächst Bedenken, überhaupt eine Begleitung aus der Generalbass-Stimme zu erstellen. In Konzerten älterer Werke spielte er den Generalbass ex tempore. Am 15. Mai 1877 äußert er sich gegenüber Chrysander brieflich dazu:

»Ich begleite aus der Partitur oder der Baßstimme ganz anders, als ich es aufschreiben würde, namentlich aber habe ich die Freiheit, jeden Tag anders zu begleiten. [...] Nun will ich aber doch mit einer gedruckten Begleitung nicht sagen, daß ich eben so begleite, ich will nur dem Ungeübten (auch dem ungeübten Spieler) einen Notbehelf liefern. Heute aber wird so viel über die Sache gekohlt – namentlich die langgeübte und gewohnte Höflichkeit gegen [Robert] Franz hat alles so unklar gemacht – ich möchte nicht mitmachen.«²¹

Vergleich der verschiedenen Generalbass-Aussetzungen Vergleicht man zunächst die Aussetzungen Chrysanders mit denjenigen Smarts, zeigt sich, dass Smart in der Tat sehr ausschmückend figuriert (Abbildung 4).²²

Chrysanders Generalbass-Aussetzung ist hingegen zurückhaltender, so wie dies auch in den Duetten der Fall ist, für die Brahms die Begleitung anfertigte. Obwohl Smart die melodischen Linien der Vokalstimmen in seine reiche Figuration miteinbezieht, hat seine Begleitung die Tendenz, die Gesangsstimmen zu überdecken. Chrysander und Brahms orientieren sich dagegen am Collaparte-Spiel, indem sich ihre Begleitung an den Melodiefluss der Vokalstimmen anlehnt.

Betrachtet man die Aussetzung des Generalbasses von Smart und Chrysander vor dem Hintergrund der von Johann Joachim Quantz 1752 vorgeschlagenen Begleitung des

19 Händels Kammerduette und -trios waren als Sammlung unterschiedlicher Größe zuvor in London bereits mehrfach gedruckt erschienen; vgl. K. Musketa, in: *Hallsche Händel-Ausgabe*, S. 213. Zur Ausgabe von 1852 vgl. Howard Server: Brahms and the Three Editions of Handel's Chamber Duets and Trios, in: *Händel-Jahrbuch* 39 (1993), S. 34–160, hier S. 135, Anm. 6.

20 Marx: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander, S. 235, Brief Nr. 7.

21 Ebd., S. 240, Brief Nr. 10.

22 Vgl. Waltraud Schardig: *Friedrich Chrysanders Leben und Werk*, Hamburg 1986, S. 153 ff.

Duetto: Vå, speme infida, HWV 199, Chrysander V (1870)

Sopran 1

Sopran 2 Vå, vå spe-me/in fi-da, pur, vå, Vå,

Smart (1852)

Chrysander (1870)

Generalbass

3 non ti cre-do! vå, non ti cre-do, vå spe-me/in-fi-da, pur, vå, non ti cre-do, vå

ABBILDUNG 4 Synoptische Darstellung der Generalbass-Aussetzungen von Henry Smart und Friedrich Chrysander

»Clarvieristen« beim »Accompagnement«, so ist Smart weiter von Quantz' Ästhetik entfernt, als Chrysander und Brahms es sind:

»Bey einem Solo wird eigentlich die größte Discretion oder Bescheidenheit erfordert: und kömmt allda, wenn der Solospieler seine Sache gelassen, ohne Sorge, und mit einer Zufriedenheit spielen soll, sehr viel auf den Accompagnisten an; weil dieser dem Solospieler so wohl einen Muth machen, als ihm denselben benehmen kann.«²³

Ferner tadelt Quantz den Begleiter, der »mit der rechten Hand zu viel Bewegung machet« oder »mit derselben, am unrichten Orte, melodiös spielt, oder harpeggiert, oder sonst

23 Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, S. 225.

Sachen, die der Hauptstimme entgegen sind, mit einmenget.«²⁴ Ähnliches schreibt auch Carl Philipp Emanuel Bach 1762: »Der gewöhnlichste Ausdruck, wodurch man einen guten Accompagnisten kennbar machet, pfleget dieser zu seyn: er accompagniret mit Discretion.«²⁵

Aufgrund seines historischen Interesses war Brahms die Ästhetik des 18. Jahrhunderts vertraut. Bereits in seiner Jugend hatte er sich das Lehrwerk *Treulicher Unterricht im Generalbaß* von David Kellner (Hamburg 1743) angeschafft. In seiner Bibliothek befanden sich unter anderem Johann Matthesons *Exemplarische Organistenprobe* (Hamburg 1719), *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739) oder Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753/54). Zudem war er mit Adolf Bernhard Marx' (1795–1866) *Lehre von der musikalischen Komposition* (Leipzig 1837–1847) vertraut.

Auch in der Ausgabe von 1880 bleibt Brahms weiterhin diskreter als Smart, wenngleich der Akkordsatz an einigen Stellen vollstimmiger wird:

ABBILDUNG 5 Händel/Brahms: Duett XI, Ausgabe 1870, S. 73, Takt 26 ff. (oben) und Duett XIII, Ausgabe 1880, S. 103, Takt 26 ff. (unten)

Zu konstatieren ist, dass Brahms sich bei der Aussetzung hier vom Collaparte-Spiel entfernt (Takt 26 Oberstimme, rechte Hand, und Takt 28 Mittelstimmen, rechte Hand). Es deutet sich eine dezente Emanzipation der Klavierstimme von den Singstimmen an. Das Klavier bleibt allerdings weiterhin Begleitinstrument, ohne interpretierend einzu-

24 Ebd. S. 225.

25 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2. Teil, Berlin 1762, S. 269; Hervorhebung im Original.

DUETTO XX.

Soprano.

Soprano.

Pianof.

Basso.

Ahi, nel - le sor - ti u - ma - ne quel - la sa - ria d'un

Ahi, nel - le

cor fe - li - ci - tà mag - gior ch'è sen - za af - fan - no, ch'è sen - za af - fan - no,

VI

Largo 31. August 1745

Sopran 1

Sopran 2

Klavier

fp *espress. legato*

Ahi, nel - le sor - ti u - ma - ne
O, in dem Schick - sals - be - rei - che,

quel - la sa - ria d'un cor fe - li - ci - tà mag - gior ch'è sen - za af - fan - no, ch'è sen - za af -
wo findet wohl die Brust noch ungetrüb - te Lust ohn' al - les Wé - he, ohn' al - les

ABBILDUNG 6 Händel/Brahms: Duett xx, Ausgabe 1880, S. 152 (oben)
und Duett vi, Ausgabe 1881 (Edition Peters), S. 70 (unten)

van.no, com.pa - gni, com. pa - gni, com.pa.gni van - no, com.pa - gni van - no, in.sie - me

van.no, com.pa - gni, com. pa - gni, com.pa.gni van - no, com.pa - gni van - no, in.sie -

van.no, che il duo - lo ed il pia - cer com.pa - gni van - no.

- me van.no, che il duo - lo ed il pia - cer com.pa - gni van - no.

greifen. Chrysander verweist 1880 im Vorwort zu Band 32a auf die Begleitfunktion des Klaviers und erinnert an die historische Praxis:

»Händel's Bass ist bei diesen Begleitungen durchgehends als Clavierbass benutzt, was nur geschah, um eine Linie zu sparen, nicht aber um damit zu sagen, dass der Clavierspieler in allen Lagen und Schritten an jenem Basse festzuhalten habe. Solches würde schon desshalb [sic] unpraktisch sein, weil der Continuo in dieser Musik nicht allein dem Cembalisten, sondern zugleich für den Violoncellisten bestimmt ist. [...] Wenn ein Saitenbass hinzutritt, was damals bei allen solchen dreistimmig gesetzten Compositionen der Fall sein konnte, so kann man mit einer verhältnismässig sehr einfachen Clavierbegleitung auskommen. Für diesen Zweck wäre eine Bearbeitung wünschenswerth, welche den Violoncellbass als dritte Stimme gesondert aufzeichnet und den Clavierpart darunter setzt. Ob nun mit oder ohne Betheiligung des Violoncell, die Modificationen der Begleitung, welche hier statthaben können, sind fast unendlich.«²⁶

Chrysander und Brahms legen die Verantwortung für die Begleitung in die Hände der Ausführenden – ein Plädoyer, die Aussetzungen als Möglichkeit und nicht als interpretierende Festlegung zu verstehen. Damit distanzieren sie sich explizit von der Einstellung Robert Franz', der dem Herausgeber die Aufgabe stellt, die »wahre Absicht« des Komponisten zu ergründen, um sie als Bearbeiter den Ausführenden vorzulegen.²⁷

Als Brahms die Duette xv–xx aus Band 32a bei Peters ein Jahr später unter dem Titel *Sechs Duette für 2 Soprane / Sopran und Alt* herausgibt, nimmt er an einigen Stellen nochmals

²⁶ Georg Fr. Händel's Werke, Bd. 32a, Vorwort.

²⁷ Vgl. die Bemerkung Brahms' in Bezug auf R. Franz im Brief vom 15. Mai 1877 an Chrysander; Marx: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander, S. 240, Brief Nr. 10.

cer, che il duo - lo ed il pia - cer com - pa - - gni van - no, com - pa - gni, com -
Schmerz, *dass Freu - de stets mit Schmerz* *zu - sam - men ge - he, zu - sam - men, zu -*

com - pa - gni, com - pa - gni insie - - me van - no, com - pa - gni, com -
zu - sam - men, mit Schmerz zu - sam - men ge - he, zu - sam - men, zu -

pa - gni, com - pa - gni van - - no, com - pa - - gni van - - no, in - sie - - me
sam - men, zu - sam - men ge - - he, zu - sam - - men geh', zu - sam - - men

pa - gni, com - pa - gni van - - no, com - pa - - gni van - - no, in - sie - -
sam - men, zu - sam - men ge - - he, zu - sam - - men geh', zu - sam - -

van - no, che il duo - - lo ed il pia - - cer com - pa - gni van - no.
ge - he, dass Freu - - de stets mit Schmerz zu - sam - men ge - - he.

- - me van - no, che il duo - lo ed il pia - - cer com - pa - gni van - no.
- - men ge - he, dass Freu - de stets mit Schmerz zu - sam - men ge - - he.

poco, f

ABBILDUNG 7 Händel/Brahms: Duett xx, Ausgabe 1880,
 S. 157 (gegenüberliegende Seite) und Duett vi, Ausgabe 1881, S. 81 (oben)

Veränderungen an der ursprünglichen Generalbass-Aussetzung vor. Zur Verdeutlichung sei in Abbildung 6 das Duett Nr. xx aus Band 32a dem Duett Nr. vi aus der Sammlung von 1881 gegenübergestellt. Die beiden Sätze unterscheiden sich im Notentext an dieser Stelle nicht. Brahms fügt 1881 allerdings die Tempoangabe *largo* hinzu und versieht den Klavierpart mit praktischen Dynamik- und Artikulationsangaben. Er erweitert also das Händel'sche Duett mit interpretatorischen Zusätzen. Unterschiede im Satz beider Fassungen werden im Vergleich der Schlussphasen beider Versionen deutlich (Abbildung 7).

Beim Vergleich der verschiedenen Ausgaben des Duettes ist zunächst die Streichung des Bindebogens im Bass (2. System, Takt 3) augenfällig. Wie Howard Server 1993 bemerkt, wird offenbar ein ursprünglich gedachtes *tasto solo* zugunsten des nun exponierten G-Dur-Akkordes in Takt 4 geopfert.²⁸ Durch das erneute Anschlagen des Basstones erhält der Akkord eine geradezu fundamental wirkende Stellung. Später greift Brahms mit der Setzung der Unteroktave im Bass in den drei Takten vor der Schlusskadenz in das Original ein. Damit verleiht er dem harmonischen Geschehen, das in barocker Rhetorik ausdrucksstark auf dem Dominantseptakkord abbricht, interpretatorisch eine zusätzliche dynamische Steigerung. Dieses letzte Aufbäumen vor dem Schluss wirkt im Nachhall noch stärker, da der Begleitsatz nach der Pause in eine schlichte Kadenzformel ohne Oktavverdoppelung zurückfällt. Sicherlich kann eine solche Wirkung auch bei einer Aufführung aus dem Notentext von 1880 erzielt werden. Allerdings setzt diese dann ein weitaus verständigeres Personal voraus, das sich selbst interpretatorisch mit dem Werk auseinandergesetzt hat.

Zusammenfassung An dieser Stelle sei nun wieder an den Ausgangspunkt der Betrachtung erinnert, Robert Franz' scharfe Kritik an der aus seiner Sicht »dürftigen« Gestalt der Generalbass-Aussetzungen von 1870, die er in seinem *Offenen Brief an Hanslick* der Öffentlichkeit mitteilte. Franz' Sichtweise basiert auf einer von ihm selbst ins Spiel gebrachten Dichotomie »historisch-archäologisch« versus »künstlerisch«.²⁹ Diese Sichtweise erweist sich als emblematisch für das Dilemma, in dem sich Chrysander, Brahms und Joachim 1870, nach der Veröffentlichung der Kammerduette befanden. Franz' Kritik an der Publikation, die er geschickt mit der Aufdeckung der Satzfehler untermauert, hat die Revision mehr beeinflusst, als zunächst aus dem Briefwechsel von Brahms und Chrysander im Zeitraum bis 1880 hervorgeht. Die von Brahms 1881 gesondert herausgegebenen sechs Duette Händels verstärken diesen Eindruck, denn mit den Veränderungen und interpretatorischen Zusätzen kommt Brahms bis zu einem gewissen Grad

28 Server: Brahms and the Three Editions, S. 152.

29 Franz: *Offener Brief*, S. 10.

den Forderungen einer auf das »künstlerische« Element ausgerichteten Generalbass-Aussetzung nach, ohne jedoch seine zurückhaltenden Begleitformen gänzlich aufzugeben. Dass er offenbar mit dem Gedanken gespielt hatte, belegt ein Brief vom 18. Februar 1881 an Chrysander:

»Jetzt endlich komme ich dazu, die Duette an Peters zu schicken. [...] Ihre liebliche Kleisterei aber war verlorene Liebesmüh! Ich dachte recht verschwenderisch umzugehen mit üppigen Octaven und Accorden und Vortragszeichen – so gut wie gar nichts ist geschehen – Franz und Schäffer können triumphieren! Unter Ihren Lesarten schien mir unschwer zu wählen, da Sie selbst das Bessere doch fast immer auszeichneten.«³⁰

Die Problematik, die sich hier abzeichnet, ist demnach auch wissenschaftsgeschichtlich höchst interessant. Am Beispiel der Gegenpole Brahms/Chrysander und Franz/Schäffer zeigt sich, wie sich aufgrund der zunehmenden Beschäftigung mit Musik der Vergangenheit und dem veränderten Geschichtsbild ein neues Bewusstsein für Kunstbeziehungsweise Musiktheorie und künstlerische Praxis herausbildete. Beide Seiten positionierten sich und schufen fortwährend neues Konfliktpotential, wie dies etwa die Spitta-Schäffer-Kontroverse zeigt.

Im konkreten Fall der Generalbass-Aussetzung treffen solche unterschiedlichen Ansichten über den Umgang mit einer im Ursprung improvisatorisch geprägten Praxis aufeinander. Für Adolf Bernhard Marx hatte 1841 der Generalbass »den grössten Teil seiner praktischen Wichtigkeit verloren« und fand nur noch bei Rezitativen und »geringen Arien aus alten Partituren Anwendung«, wenngleich er die Übung darin ausdrücklich empfahl.³¹ In der Praxis spielte der bezifferte Bass also nahezu keine Rolle. Dies änderte sich, als zunehmend die Aufführung älterer Werke Teil des öffentlichen Konzertwesens wurde. Das Extemporieren auch jenseits der Rezitativbegleitung erforderte eine Beschäftigung mit der Theorie des Generalbasses insbesondere hinsichtlich seiner praktischen Umsetzung. Dadurch wurden neue Fragen aufgeworfen, die eine ästhetische Dimension bekamen.

Für Brahms bildete die Extempore-Praxis den Ausgangspunkt für die Fixierung des Continuo als Begleitstimme, die »dem Ungeübten (auch dem ungeübten Spieler) einen Notbehelf liefern« sollte. Im Prinzip entspringen die Generalbass-Aussetzungen Brahms' dem Geist der Improvisation. Für Robert Franz rückt hingegen die Intention des Autors in den Vordergrund, die es zu ergründen gilt. Ausgaben, die eine improvisatorische Mehrdeutigkeit oder gar unendliche »Modificationen« (Chrysander) zulassen, stehen für Franz der Suche nach der »wahren Absicht« des Komponisten entgegen. Franz' hoch gestecktes Ziel ist keineswegs verwerflich. Wie seine oben erwähnten orches-

30 Marx: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander, S. 264, Brief Nr. 37.

31 Adolf Bernhard Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition, Leipzig ²1841, Anhang, S. 461.

tral aufgeblähten Ausgaben der Bachkantaten zeigen, erreicht er jedoch das Gegenteil, indem er die Kantaten in die musikalische Ästhetik seiner Zeit kleidet.

Das differenzierte Bild der Generalbass-Praxis, das die jüngste Forschung zeichnet, lässt sich kaum mit dem des 19. Jahrhunderts vergleichen. Wir wissen, dass die Art der Begleitform sich von Beginn bis zum Ende des »Generalbasszeitalters« stets verändert hat. Es lassen sich auch »nationale« Unterschiede nachweisen, die berücksichtigt werden wollen. Umso interessanter, dass Brahms bei seiner Generalbass-Aussetzung aus musikästhetischer Sicht dem Ideal des »Accompagnements« im Sinne des 18. Jahrhunderts verblüffend nahe kommt. Bei der Revision 1880 erweitert und verändert Brahms seine Aussetzungen zwar, bleibt jedoch auf dem eingeschlagenen Weg. Selbst bei der Herausgabe der sechs Duette als »praktische Ausgabe« für Solisten mit Klavierbegleitung, in die er interpretatorische Zusätze einbaut und in den Notentext mit Oktaverdoppelungen eingreift, versagt sich Brahms der öffentlich gemachten Forderungen Franz' und Schäfers. Seine Begleitung bleibt auch bei den ausgearbeiteteren Aussetzungen der praktischen Ausgabe im Kern schlüssiges Produkt der eingehenden Beschäftigung mit der historischen Vorlage und wird selbst zu einer Vorlage für eine unvoreingenommene künstlerische Auseinandersetzung mit dem Werk.

Wendelin Bitzan

Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert

Das Prinzip der Klangrede sieht eine Gliederung musikalischer Formen in Anlehnung an die Syntax und die formale Disposition der antiken Rhetorik vor.¹ Nachdem bereits Joachim Burmeister und Michael Praetorius den Beginn von Musikstücken als *exordium* charakterisiert hatten,² übertrug Johann Mattheson die sechsteilige Struktur der quintilianischen Rede direkt auf Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Form: das *exordium* stehe im Allgemeinen »in dem Vorspiele des General-Basses« oder »in dem Ritornell«; es sei »der Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet, und zur Aufmercksamkeit ermuntert werden.«³ Hierbei gilt das rhetorisch definierte Einleiten beziehungsweise die Vorstellung eines Themenkopfes, der nicht selten als Vordersatz eines Fortspinnungstypus formal abgrenzbar ist, als *exordium*. Elmar Budde verweist auf Matthesons »systematische Gleichsetzung« musikalischer Strukturen mit rhetorischen Gestaltungsprinzipien: in der genannten Gliederung müsse sich »der affektuose Verlauf der Rede mit ihren Behauptungen, Widersprüchen, Verwirrungen und Bekräftigungen zeigen.«⁴ Wenngleich die Musik des späteren 18. und des 19. Jahrhunderts sich durch eine Klangrede im Sinne Matthesons häufig nicht mehr adäquat erfassen lässt, begegnet zu Beginn von Werken oder Sätzen nach wie vor eine kadenzierende Initialformel, die ihre Ursprünge in der frühen Generalbassmusik und im Intervallsatz der Renaissance hat und im Sinne eines *exordium* auf barocke Themenköpfe anspielt.

Historische Wurzeln des Modells In der jüngeren Forschung sind Bestrebungen zu beobachten, das einleitende, den tonalen Rahmen eines Satzes vordefinierende Konstatieren der Grundtonart und ihrer Hauptfunktionen als *exordiale Minimalkadenz*⁵ oder

- 1 Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede*, Kassel 1982; Definition in Anlehnung an Mattheson.
- 2 Joachim Burmeister: *Musica poetica*, Rostock 1606, S. 72: »Exordium, est prima carminis periodus, [...] illiusque benevolentia captatur.« Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1619, Bd. 3, S. 151, bezeichnet das *exordium* als ein Mittel, »damit sie [die Organisten] die Zuhörer benevolos attentos & dociles machen«.
- 3 Zitiert nach dem 14. Kapitel des 2. Teils »Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde«, in: Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Nachdruck Kassel 1954, hg. von Margarete Reimann, S. 236.
- 4 Elmar Budde: *Musikalische Form und rhetorische dispositio*. Zum ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzertes, in: *Alte Musik und Musikpädagogik*, hg. von Hartmut Krones, Wien 1997 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 1), S. 69–84, hier S. 71f.
- 5 Hartmut Fladt: *Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs*. Systematiken/Anregungen, in:

als Initialkadenz⁶ zu bezeichnen. Diese Terminologie ist schlüssig, wenn sie auch keine historische Grundlage besitzt und einer lexikalischen Definition entbehrt. Am Werk- oder Satzbeginn wird die Harmoniefolge I – ii – v – I über den Bassstufen I – I – 7 – I formuliert, wobei der Bass und eine der Mittelstimmen eine 2-3-synco \acute{p} atio beschreiben (Notenbeispiel 1); in Moll ist die Erzeugung eines künstlichen Leittons, hier als Hochalteration der 7. Bassstufe, notwendig. Eine dominantische *paenultima* fungiert also als Auflösung der vorangegangenen Dissonanz, einer subdominantischen *antepaenultima*. Die zentripetale Wirkung des Sekundvorhalts wird durch den leittönigen Bass des folgenden, zur Tonika zurückführenden Akkords egalisiert. Führt man eine solche *cadenza composta* auf ihre ursprüngliche dreistimmige Form zurück, erhält man ein bassloses Konstrukt mit ausgeterzter Tenorklausel, welches einen grundstelligen verminderten Dreiklang als Auflösung eines Sekund-Quart-Klanges impliziert. In der Vierstimmigkeit entsteht das gängige Generalbassmodell mit seiner charakteristischen Klangfolge Grundstellung – Sekundakkord – Quintsextakkord – Grundstellung.

NOTENBEISPIEL 1 Idealtypus
der Initialkadenz I/i – ii – v – I/i



In idealtypischer Weise erscheint eine solche Initialkadenz zu Beginn des C-Dur-Präludiums aus dem ersten Band von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Clavier*.⁷ Varianten des zweiten Akkords (verschiedene Ausprägungen einer Prädominante als ii., iv. oder #iv. Stufe) und des dritten Akkords (Sextakkord statt Quintsextakkord) sind möglich; eine flexibilisierte Definition nach dem Muster I – (x) – v – I trägt der Beobachtung Rechnung, dass gerade der zweite Akkord Gegenstand vielfältiger Individualisierungen ist.⁸ Wolfgang Plath benennt innerhalb verschiedener Kategorien harmonischer Modelle eine der Initialkadenz entsprechende Akkordfolge mit dem Terminus *Barocktypus I*.⁹

Musiktheorie 20 (2005), S. 343–369, hier S. 365. Die mögliche Ableitung aus der 2-3-synco \acute{p} atio kann als Beleg für eine »Versöhnung des Kontrapunkts mit der harmonischen Tonalität« gelten, so dass sowohl eine kontrapunktische Lesart als auch eine vertikale, vom Generalbass her gedachte Deutung möglich ist.

- 6 Ulrich Kaiser: *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen. Aufbaukurs*, Kassel 1998 (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 11), S. 384 f. Hier wird eine ausführliche Systematik des Modells vorgestellt, das auf seine kontrapunktischen Gerüststimmen zurückgeführt sowie mit Hilfe von Funktions- und Stufensymbolen analysiert wird.
- 7 Ebd.; das Präludium wird, ausgehend von seinem phantasierenden Gestus, als Improvisationsmodell erschlossen.
- 8 Ulrich Kaiser: *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel 2007, S. 34 und 208 ff. Der Autor differenziert das Schema I – (x) – v – I weiter und bezieht auch iv. Stufen mit ein.

Beliebt sind auch Erscheinungsformen mit tonikalem Orgelpunkt – hierbei wird die Septime der ii. Stufe nicht im Bass, sondern in einer Mittelstimme aufgelöst, die dann als Leitton zum Bass dissoniert, so zu hören etwa zu Beginn des Es-Dur-Präludiums aus dem ersten Band des Wohltemperierten Clavier. Bevorzugte Fundstellen für Initialkadenzen sind viele weitere Präludien und Ritornell-Vordersätze des Hochbarock, beispielsweise im *Siciliano* aus Bachs Es-Dur-Flötensonate BWV 1031 oder zu Beginn der Arie »Lascia, ch'io pianga« aus Händels Oper *Rinaldo*. Auch in der Wiener Klassik machen Satzanfänge reichhaltigen Gebrauch von dieser Harmoniefolge: Sehr charakteristisch tritt es etwa zu Beginn des ersten Satzes aus Mozarts g-Moll-Symphonie KV 550 auf, und individualisiert sowie mit expressiven melodischen Sprüngen figuriert erscheint es im Andante aus dem Klavierkonzert A-Dur KV 488.

Das Modell wirkt über Barock und Wiener Klassik hinaus in die Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts hinein, wo es vermehrt zur Ausgestaltung von Hauptthemen gebraucht wird; das kontrapunktische Gerüst der Initialkadenz ist hierbei mal mehr, mal weniger offensichtlich. Der präludienhaft-einleitende Charakter des Modells wird gelegentlich beibehalten, häufig tritt aber eine prägnante Oberstimme hinzu, die dem Thema seine eigentliche Gestalt verleiht. Beispiele sind etwa der Strophenbeginn von Schuberts *Heidenröslein* D 257, die Einleitung von Mendelssohns *Lied ohne Worte* a-Moll op. 53 Nr. 5 oder Brahms' *Intermezzo* E-Dur op. 116 Nr. 4. Angesichts seiner historischen Reichweite erscheint es naheliegend, das Modell als einen Eröffnungstopos zu bezeichnen. Besonders vielfältig begegnen Initialkadenzen innerhalb des Klavierschaffens von Franz Liszt, auf dessen Musik in diesem Aufsatz speziell Bezug genommen werden soll.

Drei kadenzierende Eröffnungen – ein d-Moll-Gedanke? In einer Gegenüberstellung dreier Musikbeispiele aus verschiedenen Epochen werden Gemeinsamkeiten und Gegensätze bei der Verwendung des Modells deutlich. Der Beginn des Mittelsatzes aus Bachs *Italienischem Konzert* BWV 971 (erschienen 1735 im zweiten Teil der *Clavier-Übung*) bringt die vier Initial-Akkorde in d-Moll im taktweisen Wechsel, wobei die melodieführenden Terzparallelen mit dem orgelpunktartig pulsierenden Bass alternieren (Notenbeispiel 2 oben). In ein Hauptthema von klassischer Faktur gerinnt die Initialkadenz bei Joseph Haydn in einem d-Moll-Andante, dem zweiten Satz des Klaviertrios Hob. xv:24, entstanden im Jahre 1795: Eine im gebrochenen Dreiklang absteigende Melodiephrase wird von der i. Stufe zum Septakkord der ii. Stufe sequenziert, wobei sich der harmonische Rhythmus bereits im zweiten Takt halbiert und direkt zur v. Stufe fortschreitet (Notenbeispiel 2 unten).

- 9 Wolfgang Plath: Typus und Modell in Mozarts Kompositionsweise, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, S. 145–158, hier S. 157.

NOTENBEISPIEL 2 Johann Sebastian Bach: Italienisches Konzert BWV 971, 2. Satz, Takt 1–4 (oben); Joseph Haydn: Klaviertrio D-Dur Hob. xv:24, 2. Satz, Takt 1–4, Klavierpart (unten)

In ein triumphales, als Grundlage für einen virtuoson Variationenzyklus dienendes Thema transformiert erscheint die Initialkadenz schließlich bei Liszt in der Klavieretüde *Mazeppa*, dem vierten Stück aus dem Zyklus der *Études d'exécution transcendante* von 1852. Wiederum in d-Moll, schreitet die Harmonik von Takt zu Takt fort, wobei die Begleitfigur des mittleren Klaviersystems auf die Bach'schen Terzparallelen anzuspielen scheint (Notenbeispiel 3). Die Akkordfolge dominiert auch, abgesehen von einer Variation in B-Dur, alle weiteren Erscheinungsformen des Themas. Der Werktitel legt zudem eine programmatische Deutung des Modells nahe: Charakter und Lebensweg des Titelhelden *Mazeppa*, einer literarischen Figur Victor Hugos, werden durch die wiederkehrende Akkordfolge des Themenkopfes dargestellt.

NOTENBEISPIEL 3 Franz Liszt: *Études d'exécution transcendante*, Nr. 4: *Mazeppa*, Takt 7–10

Dass die Tonart dieser drei Beispiele übereinstimmt, mag eine Zuordnung zu tradierten Tonartencharakteren ermöglichen, nicht aber die Assoziation des Eröffnungstopos mit dem Tongeschlecht Moll oder gar mit dem Grundton *d*. Tatsächlich herrscht hinsichtlich des Auftretens der Initialkadenz keine statistisch signifikante Häufung von d-Moll gegenüber anderen Tonarten vor. Intuitive Rückgriffe auf ein historisch gewachsenes Tonartenidiom können gleichwohl nicht ausgeschlossen werden – eine Traditionslinie reicht vom erhabenen d-Dorisch des Frühbarock über die Musik Bachs (Orgeltoccaten, Cembalokonzert) und Mozarts (Ouvertüre zu *Don Giovanni*, Klavierkonzert) bis ins 19. Jahrhundert (Beethovens Neunte, Wagners *Fliegender Holländer*, Bruckners Dritte und

Neunte, Liszts *Dante-Sonate*). Die Gemeinsamkeiten der genannten Beispiele dürfen jedoch nicht über deren völlig unterschiedlichen gattungshistorischen Kontext hinwegtäuschen; genauso wenig ist es mit einer bloßen Diagnose der Initialkadenzen getan, deren Umfeld und Semantik selbstverständlich noch weiterer analytischer Erschließung bedürfen. Wie Hans-Ulrich Fuss feststellt, kann die analytische Verfügbarkeit von Satzmodellen dazu verführen, diese nur zu diagnostizieren, ohne auf Feinheiten der Harmonik oder inhärente Kontrapunktik einzugehen.¹⁰

Generalbassdenken in Liszts Ausbildung Bereits in einem der ersten veröffentlichten Klavierstücke Franz Liszts, dem *Allegro di bravura Es-Dur* aus dem Jahre 1824, dient eine Initialkadenz, in der beliebten Variante mit tonikalem Orgelpunkt, als Grundlage für den Themenbau (nach einer Einleitung, ab Takt 38) – wenn auch ohne die traditionelle Stimmführung mit Synkopensdissonanz. Musiktheoretische Schriften und Lehrwerke des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts können als Indikator dafür dienen, inwiefern die Begegnung mit Generalbassmodellen in Liszts Ausbildung und musikalischem Werdegang vorausgesetzt werden darf. Aufschlussreich sind vor allem Passagen aus Kompositionslehren, welche sich mit dem Gebrauch von Sekundakkorden und im Bass liegenden Vorhalten beschäftigen. Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* beinhaltet eine Reihe von Akkordverbindungen, welche die Verwendung der Generalbassziffern 2, 24 und 246 sowie ihrer alterierten Varianten erläutern.¹¹ Die Harmoniefolge der Initialkadenz wird hier nicht als Eröffnungsmodell thematisiert, sondern als eine für Spielpraxis und Tonsatz zu Verfügung stehende Möglichkeit des Gebrauchs eines speziellen Akkordtyps angeführt.

Für die musiktheoretische Ausbildung des jungen Liszt waren Studien bei Antonio Salieri und Antoine Reicha maßgeblich. Bei Ersterem erhielt der Knabe in Wien während der Jahre 1822 und 1823 Kompositionsunterricht, während seine pianistische Ausbildung seit 1819 in den Händen von Carl Czerny lag. In Czernys praktischen Lehrwerken, gerade in denjenigen, welche das Improvisieren und Präludieren zum Gegenstand haben, spielen Sequenzen und mehrstimmige Satzmodelle eine maßgebliche Rolle; in der *Kunst des Präludirens op. 300* sind zwei Beispiele enthalten (Nr. 66 und 91), an deren Anfängen sich jeweils eine deutlich ausgeprägte Initialkadenz findet.¹² Nach dem Umzug der Familie

- 10 Hans-Ulrich Fuss: »Subthematische Arbeit«. Komponieren mit mehrstimmigen Satzmodellen bei Mozart, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4 (2007), H. 1–2, S. 87–106, hier S. 88.
- 11 Im neunten Kapitel des zweiten Teils, »Vom Secundenaccord«; Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Zweyter Theil, Berlin 1762, S. 97 ff.
- 12 Diese Sammlung erschien zwar erst 1833; die enthaltenen Beispiele dürften aber schon vorher in Czernys Unterricht verwendet worden sein, so dass eine Vertrautheit Liszts mit derartigem Studienmaterial plausibel erscheint.

Liszt nach Paris im Herbst 1823 versuchte Franz am Conservatoire aufgenommen zu werden, wurde aber von Luigi Cherubini, dem damaligen Direktor, abgewiesen. In der Folge nahm er Privatunterricht bei Ferdinando Paër und ab 1826 bei Reicha. Wie lang dieses Ausbildungsverhältnis insgesamt dauerte, ist nicht belegt. Einfluss auf den jungen Komponisten hatten zu Beginn der 1830er-Jahre auch Vorlesungen von François-Joseph Fétis, mit dem er später einen ausführlichen Briefwechsel pflegte.

Im ersten Teil seiner Schrift *Cours de composition musicale* zitiert Reicha die Initialkadenz, ohne sie zu benennen, innerhalb einer Aufzählung verschiedener Auflösungsvarianten des Mollseptakkords (der ihm als sechste von dreizehn Akkordklassen innerhalb einer Systematik der Drei-, Vier- und Fünfklänge gilt).¹³ Das Modell erscheint hier als unbeziffertes Lehrparadigma für die Stimmführung vor und nach einem Septakkord der ii. Stufe (Notenbeispiel 4, Nr. 6). Später gibt der Autor eine Beispielkomposition, die mit einer um die vi. Stufe erweiterten Initialkadenz beginnt – bemerkenswerterweise erscheint dieses Beispiel noch vor der ausführlichen Erläuterung der einzelnen Generalbassziffern.¹⁴ Im fünften Teil seines einflussreichen späteren Lehrwerks, des *Traité de haute composition musicale*, führt Reicha das Modell schließlich als Möglichkeit ein, reine Quarten zum Bass (als auflösungsbedürftige Intervalle) in den vierstimmigen Satz zu integrieren.¹⁵ In der nachfolgenden Tabelle listet er charakteristische Vorhalte in allen Stimmen des vierstimmigen Satzes auf; die enthaltenen Bass-Vorhaltsvarianten beinhalten auch unterschiedliche Ausprägungen einer Akkordfolge, die als Initialkadenz fungieren könnte.¹⁶

Der Einfluss von Reichas theoretischen Schriften auf Liszts Frühwerk ist nicht explizit belegt, jedoch darf angenommen werden, dass der junge Komponist einen vom Generalbass dominierten Harmonielehreunterricht genoss und ähnliche Übungsbeispiele bearbeitet hat, wie sie im *Cours* und im *Traité* vorliegen. In jedem Fall trug die Auseinandersetzung mit älterer Musik kompositorische Früchte – Liszt griff in späteren Jahren regelmäßig auf barocke Themen und Bassfolgen zurück, um Transkriptionen oder Neukompositionen anzufertigen. Die Bandbreite seiner vom Generalbass inspirierten Werke reicht von der Bearbeitung des Lamento-Basses aus Bachs Kantate Wei-

13 Antoine Reicha: *Cours de composition musicale*, Paris 1816, zit. nach ders.: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, übers. von Carl Czerny, Wien 1832, Bd. 1, erster Teil, Kapitel »Von der Vorbereitung und Auflösung der dissonierenden Accorde«, S. 44, Bsp. 6.

14 Ebd., zweiter Teil, Kapitel »Von der Verbindung der Accorde in derselben Tonleiter«, S. 177 ff.

15 Antonín Reicha: *Traité de haute composition musicale*, Paris 1824–1826, zit. nach ders.: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, übers. von Carl Czerny, Wien 1832, Bd. 3, fünfter Teil, Kapitel »Kurze Erinnerung an alle Intervalle«, S. 668 f.

16 Ebd., S. 697; 8. Tabelle, »welche mehr als 60 Verzögerungen enthält, die alle durch den folgenden vollkommenen [...] Dreiklang: G, H, D vorbereitet werden«, S. 694.

On voit par les exemples ci-dessus que pour employer cette septième il faut une série de quatre ou au moins de trois accords.

4^e Il s'emploie dans tous ses renversements.

Nous allons donner des exemples des résolutions de cet accord et de quelques unes de ses exceptions usitées.

Aus den obigen Reispieen sieht man, dass, um diese Septime aufzulösen, es einer Reihe von vier, oder wenigstens von drei Accorden bedarf.

4^{tes} Er wird in allen seinen Umkehrungen gebraucht.

Wir geben hier Beispiele der Auflösung dieses Accordes, und einige von seinen gebräuchlichsten Ausnahmen.

NOTENBEISPIEL 4 Antoine Reicha: Cours de composition musicale, erster Teil, S. 44 (Stellung ergänzt durch den Autor)

nen, Klagen, Sorgen, Zagen (1862) über verschiedene Zitate des BACH-Motivs aus der Kunst der Fuge (etwa in dem Orgelwerk Präludium und Fuge über BACH, 1855) bis hin zu einer Variationenfolge über das Akkordmodell *La Folia* in der *Rhapsodie espagnole* für Klavier (1863). Für einen in Wien und Paris ausgebildeten Musiker des 19. Jahrhunderts kann eine enge Vertrautheit mit der Generalbasslehre vorausgesetzt werden, wenngleich im Falle Liszts auch autodidaktisch angeeignetes Wissen und Repertoirekenntnisse, welche im Wege der Lektüre und Bearbeitung zeitgenössischer und älterer Werke erworben wurden, eine Rolle spielen dürften.

Initialkadenzen bei Liszt – ein Überblick Zurück zu Liszts Etüde *Mazeppa*. Der Titel des Klavierstücks, welcher sich auf das gleichnamige, am Schluss der Komposition abgedruckte Gedicht von Victor Hugo bezieht, ist erst ab der endgültigen Fassung des Etüdenzyklus belegt, der 1852 unter dem Titel *Études d'exécution transcendante* veröffentlicht wurde. Zwei frühere Versionen des Werkes (enthalten in den *Études en douze exercices* von 1827 und in den *Grandes Études* von 1839) gingen der Endfassung voraus und prägen bereits das Modell der Initialkadenz aus. Ab der zweiten Fassung tritt das markante, im Diskant liegende Hauptthema auf; für die Endfassung wurde schließlich die rezitativische Einleitung hinzukomponiert. Es existieren Hinweise darauf, dass auch die zweite Version und sogar die Frühfassung, eine reine Doppelgriffstudie in Variationenform ohne außermusikalischen Bezug, im Sinne der literarischen Vorlage programmatisch gedeutet werden können – Georg Schütz verweist auf ein Zitat aus Liszts Schriften, in dem die nachträgliche Mitteilung programmatischer Ideen legitimiert wird.¹⁷ Die 1851 entstandene symphonische Dichtung *Mazeppa* befasst sich mit dem gleichen Sujet und rekurriert nochmals auf das Hauptthema des Klavierstücks als Grundlage für eine Reihe orchestraler Variationen.

17 Vgl. Georg Schütz: Form, Satz- und Klaviertechnik in den drei Fassungen der Großen Etüden von Franz Liszt, in: *Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts*, hg. von Zsolt Gárdonyi und Siegfried Mauser, Mainz 1988, S. 71–116, hier S. 91.

Liszt greift noch in weiteren Werken auf Initialkadenzen zurück, um Themen zu gestalten. Charakteristisch für die größer angelegten, virtuosen Klavierkompositionen der mittleren Schaffensphase sind ausgedehnte, tonal schweifende Einleitungsteile, häufig mit rezitativischem Charakter. Das eigentliche Hauptthema erscheint erst anschließend und kontrastiert den modulierenden, metrisch frei gestalteten Prolog mit einem tonal eindeutigen Akkordgefüge. In den zwölf *Études d'exécution transcendante* ist es neben *Mazzeppa* vor allem das neunte Stück *Ricordanza*, welches in seinem lyrischen Hauptgedanken eine Initialkadenz über tonikalem Orgelpunkt präsentiert (Notenbeispiel 5).¹⁸ Hier wird die ii. Stufe der Initialkadenz durch einen Sekundakkord der Doppeldominante ersetzt – eine Variante, für die lediglich ein einziger Akkordton geändert werden muss. Der Themeneintritt wirkt nach der Einleitung, welche in eine nicht enden wollende Dominantfläche mündet, förmlich erlösend; Schütz bezeichnet das Hauptthema als »Ruheepisode«, welche auch nach den später folgenden Episoden stets wieder stabilisierend wirkt.¹⁹ Auch im Falle von *Ricordanza* wird im Zuge der aufeinander aufbauenden Werfassungen die Einleitung ausgedehnt. Das sich anschließende Hauptthema ist in seiner Substanz identisch mit dem der früheren Versionen.

Das zweite Heft des Klavierzyklus *Années de pèlerinage* (Deuxième année: Italie) wird beschlossen durch die Phantasie-Sonate *Après une lecture de Dante*, welche den improvisierenden Gestus einer Rhapsodie mit der konzisen Architektur eines Sonatenhauptsatzes vereint. Liszt hebt hier ebenfalls mit einer massiven, ihr melodisches Material aus der intervallischen Spannung des Tritonus gewinnenden Einleitung an. Nach einer Generalpause erscheint ab Takt 35 das weitgespannte Hauptthema (Notenbeispiel 6), welches die Initialkadenz bis an die Grenze zur Unkenntlichkeit dehnt – die i. und ii. Stufe werden auf fünf beziehungsweise vier Takte verbreitert, während die stark chromatisierte Melodielinie nur noch die Konturen der zugrunde liegenden Akkorde erahnen lässt. Es folgen innerhalb eines (einmal wiederholten) Taktes der Sextakkord der v. Stufe und, statt einer regulären Auflösung, eine trugschlüssige Wendung zum Sekundakkord der Doppeldominante (Takt 45). Eine Rückkehr nach d-Moll erfolgt zunächst nicht, stattdessen schließt sich eine ausführliche Überleitung zum Seitenthema an.

Neben diesen expliziten Präzedenzfällen komponiert Liszt vielfach auch weniger offenkundige Anspielungen auf das Akkordmuster der Initialkadenz, bei denen die Stufenfolge ii – v – I beziehungsweise die Akkordfolge Sekundakkord – Quintsextakkord –

- 18 In diesem und in ähnlichen Beispielen verbinden sich zwei der von Hartmut Fladt definierten Eröffnungs-Topoi, der Orgelpunkt-Typus und die »exordiale Minimalkadenz«; vgl. Fladt: Modell und Topos, S. 365.
- 19 Schütz: Form, Satz- und Klaviertechnik, S. 109f. Das ritornellhafte Wiedererscheinen des Hauptthemas kann im Sinne einer musikalisch-semantischen Deutung des Werktitels *Ricordanza* (dt.: Erinnerung) gedeutet werden.

Andantino

dolce, con grazia

a piacere

NOTENBEISPIEL 5 Franz Liszt: *Études d'exécution transcendante*, Nr. 9: *Ricordanza*, Takt 14–17

Presto agitato assai

p *luminoso*

sempre legato

dim.

NOTENBEISPIEL 6 Franz Liszt: *Années de pèlerinage*, *Après une lecture de Dante*, Takt 35–43

Grundstellung erst bei näherer Betrachtung erkennbar wird. Der Eintritt des in Sechzehnteln figurierten *Allegro energico*-Themas der h-Moll-Sonate (Takt 32), dessen zwei Takte wörtlich wiederholt werden, folgt in seiner harmonischen Substanz einer Initialkadenz auf engstem Raum. In der Wilden Jagd, der achten *Étude d'exécution transcendante*, entspricht ein Es-Dur-Nebengedanke der Akkordfolge einer Initialkadenz (ab Takt 85). Stellvertretend für viele weitere Beispiele sei das fünfte Stück *Orage* aus dem ersten Heft der *Années de pèlerinage* (Première année: Suisse) genannt. Wieder folgt das zehntaktige Hauptthema (ab Takt 8) auf eine rhapsodische Einleitung; seine zweite Hälfte wird von einem funktional doppeldeutigen ganzverminderten Septakkord eingenommen und lässt die ii. und v. Stufe verschmelzen, indem es keine klar erkennbare Dominante formuliert. Alle diese Beispiele verwenden einen tonikalen Orgelpunkt.

In sämtlichen genannten Fällen erfüllt der Themenkopf, in Matthesons Worten der »Eingang und Anfang einer Melodie«,²⁰ seinen traditionellen Zweck, nämlich die Präsentation eines musikalischen Charakters und das kurze Umreißen des tonikal-harmonischen Raumes. Deutungsmöglichkeiten im Sinne eines *exordiums* bleiben allerdings begrenzt – es scheint abwegig, vom Auftreten der Initialkadenz auf eine etwaige Maß-

20 Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, S. 236.

geblichkeit rhetorischer Konzepte für Liszts Formdenken zu schließen. Der an der thematisch-motivischen Dialektik des Beethoven'schen Sonatenhauptsatzes geschulte Komponist hatte in seiner Jugend wenig Gelegenheit besessen, eine humanistische Allgemeinbildung zu erwerben. Von einer rhetorischen Ausbildung kann keine Rede sein, zumal Liszt nach dem Durchlaufen der Dorfschule in Raiding keine weitere Bildungsanstalt mehr besucht hatte. Vielmehr ist anzunehmen, dass im Falle Liszts, wie auch mancher Zeitgenossen, Generalbassmodelle und Eröffnungstopoi als tradiertes Material Eingang ins Komponieren gefunden haben – weniger im Sinne einer bewussten Gliederungsabsicht, sondern als intuitive, aus dem Erfahrungsschatz abgerufene oder im Kompositionsunterricht angeeignete Baupläne für thematische Gestalten, für syntaktische oder harmonische Verläufe. Die Initialkadenz wird, ganz im Sinne einer historisch-systematischen Klassifizierung des Satzmodells als musikalischer Topos, stil- und epochenübergreifend als eine Art Gemeinplatz der Harmonielehre eingesetzt, als pure Formel, der in ihrer Substanz kein ausgeprägter Personalstil anhaftet, und die erst in ihrer individuellen Erscheinungsform für die Analyse fruchtbar werden kann.

Jürgen Blume

Die Fugenkonzepion des Theoretikers und Komponisten Anton André

Anton André – mit vollem Namen Johann Anton André – lebte von 1775 bis 1842. Er ist heute in erster Linie als erfolgreicher Verleger bekannt, der 1799 den musikalischen Nachlass Mozarts von dessen Witwe Constanze kaufte und von Wien nach Offenbach brachte. Allem Neuen aufgeschlossen und mit verlegerischem Weitblick ausgestattet, holte André 1799 Alois Senefelder, den Erfinder der Lithografie, von München nach Offenbach, wo dieser im Verlagshaus die ersten fünf Steindruckpressen selbst einrichtete. Zuerst wurden Mozarts Klavierkonzerte als lithografische Notendrucke veröffentlicht. Vor diesem Hintergrund ist es beeindruckend, dass sich André auch als erstaunlicher Komponist und profunder Theoretiker hervortat. Er erhielt vom sechsten Lebensjahr an Gesangs-, Violin- und Klavierunterricht unter anderem bei Ferdinand und Ignaz Fränzl sowie Kompositionsunterricht bei Johann Georg Vollweiler. Zusätzlich prägten ihn sicher die Vorlesungen in Philosophie und Ästhetik, die er in Jena hörte.¹

Seine Bibliothek war mit musiktheoretischen Schriften gut bestückt, wie man aus den Bezugnahmen auf verschiedene Schriften in seinen Lehrbüchern schließen kann. André ist als Theoretiker historisch und zugleich praxisnah orientiert und argumentiert als Wissenschaftler und Komponist. Das belegen seine beiden – in insgesamt vier Teilen – erschienenen Bände des Lehrbuchs *der Tonsetzkunst*: I. *Lehre der Harmonie* (1832), II. 1.) *Lehre des einfachen und doppelten Kontrapunktes* (1835), 2.) *Lehre des Kanons* (1838), 3.) *Lehre der Fuge* (1842).² In dem vorbildlichen Fugen-Band beruft er sich auf die wichtigsten Theoretiker wie Giovanni Battista Bononcini, Johann Mattheson, Joseph Riepel, Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Joseph Fux, Johann Christian Lobe und Georg Joseph Vogler und zitiert Musterbeispiele von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel über Wolfgang Amadeus Mozart bis zu eigenen Fugen.

Im Anhang bringt André 17 Fugenbeispiele, die außer sechs eigenen allesamt aus dem 18. Jahrhundert stammen: fünf Beispiele von Bach, zwei von Händel, je eins von Jean-Philippe Rameau, Justin Heinrich Knecht, Gottfried Heinrich Stölzel und André-Ernest-Modeste Gretry. Überraschenderweise gehen auch andere Fugenlehren des 19. Jahrhunderts nicht oder kaum auf zeitgenössische Kompositionen ein. Sie stellen

- ¹ Zur Biografie vgl. August Hermann André: *Zur Geschichte der Familie André*, Garmisch-Partenkirchen 1963, S. 86–89.
- ² Nach Heinrich Henkel (in: *Didaskalia* 1887) gehört vor allem der Kontrapunktteil des Lehrbuchs *der Tonsetzkunst* zu den »vorzüglichsten Unterrichtswerken«. Diese Disziplinen seien mit der »Schärfe des Verstandes behandelt« (zit. nach André: *Zur Geschichte*, S. 112).

die Technik und Form der Fuge vor allem an jeweils eigenen und Bach'schen Beispielen dar. So verfährt beispielsweise Salomon Jadassohn, der in seiner 1878 veröffentlichten *Lehre vom Canon und von der Fuge* nur summarisch auf spätere Komponisten hinweist:

»Wir können den Schüler nur auf die in den Werken Bach's, Händel's, Haydn's, Mozart's, Cherubini's, Beethoven's, Mendelssohn's, Schumann's und vieler vortrefflicher Meister der Gegenwart enthaltenen Fugen verweisen.«³

Auch in einem weiteren im 19. Jahrhundert verbreiteten Fugenlehrbuch können wir ähnliche Beobachtungen machen. Ernst Friedrich Richter geht in seinem *Lehrbuch der Fuge* ebenfalls hauptsächlich auf eigene Beispiele und Fugen von Johann Sebastian Bach ein. Nur mit wenigen Beispielen bezieht er Ludwig van Beethoven, Luigi Cherubini, Felix Mendelssohn, Wolfgang Amadeus Mozart und Robert Schumann ein.⁴

Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf Anton Andrés *Lehre der Fuge* (1842)⁵ und dabei auf die Aspekte, die von den älteren Theoretikern, vor allem von Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*,⁶ hinsichtlich ihrer Erklärungen und Auswirkungen abweichen. Heinrich Henkel, ein Schüler Andrés, hat das fertiggestellte Lehrbuch kurz nach dessen Tod veröffentlicht und betont, dass André bei der »Prüfung und Einsicht von Allem, was bereits über die Fuge geschrieben ist, die Ueberzeugung gewonnen hatte, dass nur wenig Sachgemässes und Durchgreifendes über diesen Gegenstand in der musikalischen Literatur sich vorfindet«.⁷ Das war für ihn Anlass genug, diese Lücke auszufüllen. Johann Christian Lobe bestätigt in seiner *Lehre von der Fuge, dem Canon und dem doppelten Kontrapunkte* (1860) diese Ansicht: »[...] in keinem Theile der Kompositionslehre

3 Salomon Jadassohn: *Die Lehre vom Canon und von der Fuge*, Leipzig 1884, S. 177.

4 So schreibt Richter: »Werden auch hier die Fugen des wohltemperirten Claviers als nachzuahmende Muster gelten, so ist es jetzt die rechte Zeit auch diejenigen Werke unserer bessern neuern Komponisten, wie die Fugen von Mendelssohn, Schumann – zu studieren, um sich mit der Ausdrucksweise der neuen Zeit bekannt zu machen und in ihr die Selbstständigkeit der eigenen Arbeit zu erringen.« Ernst Friedrich Richter: *Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Composition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon*, Leipzig 1859. S. 126. Zur Fugentheorie des 19. Jahrhunderts vgl. Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, zweiter Teil: Deutschland, hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 11), S. 149–156.

5 Anton André: *Lehrbuch der Tonsetzkunst. Zweiter Band, Dritte Abtheilung. Lehre der Fuge mit einer Einleitung über deren geschichtliche Entwicklung und Anweisung über die Behandlung der verschiedenen Arten der Fuge, nebst einem Anhang*, Offenbach 1843. Grundlage für diesen Aufsatz ist das Exemplar von Andrés Schüler Heinrich Henkel mit dessen handschriftlichen Eintragungen, das sich in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt befindet.

6 Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, Teil 1, Berlin 1753, Nachdruck Hildesheim/New York 1970; Teil 2, Berlin 1754, Nachdruck Hildesheim/New York 1970.

7 Heinrich Henkel in der unpaginierten Vorbemerkung zu Andrés *Lehre der Fuge*.

ist die Theorie so weit hinter der Praxis zurückgeblieben, als in dem der Fuge etc.« In diesem Zusammenhang hebt er lobend Anton André hervor, der diese teils zu beschränkten, teils geradezu falschen Regeln in seiner *Lehre des Kanons* aufgedeckt und korrigiert hat. Lobe bemerkt allerdings:

»Dennoch hat auch André manche Irrthümer seiner Vorgänger unberichtigt gelassen, die Klarheit und Bestimmtheit der Lehre überhaupt wenig befördert, ja zuweilen die Dunkelheit der früheren Theorie noch vermehrt.«⁸

Der Aufbau der einzelnen Kapitel erfolgt immer nach der gleichen Systematik: 1. Definition des behandelten Begriffs, 2. Regeln, 3. Erläuterungen an Beispielen. Dabei sind die beiden letzten Punkte oft ineinander verwoben.

Nach einem Kapitel über den Ursprung der Fuge geht André in einem ersten großen Abschnitt auf die Beschaffenheit und Einrichtung der vierstimmigen Fuge ein. Dass er mit der vierstimmigen Fuge beginnt, begründet er damit, dass er bei den Lesern die »vierstimmige Behandlung der Harmonie, des Contrapunktes und des Canons« als bekannt voraussetzen darf.⁹ Außerdem weist er darauf hin, dass die drei- und zweistimmige Fuge hinsichtlich der »Eigentümlichkeit ihrer Einrichtung« fast uneingeschränkt auf die vierstimmige Fuge bezogen werden kann. Auch Adolph Bernhard Marx und Johann Christian Lobe gehen diesen Weg, während Johann Joseph Fux, Friedrich Wilhelm Marpurg, Luigi Cherubini und Antoine Reicha von der Zwei- zur Vierstimmigkeit fortschreiten.¹⁰

Die Benennung der fünf Hauptteile stimmt mit den zu Andrés Zeit, vor allem durch Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* etablierten Begriffen überein: 1. Führer (Dux), 2. Gefährte (Comes), 3. Gegenharmonie (Kontrapunkt oder Kontrasubjekt), 4. Wiederschlag, ein Begriff, der wie André richtig bemerkt, vielfältig gedeutet wird und zu seiner Zeit den »Einschnitt einer Fuge [...], welcher sich [...] durch die beendigte Aufeinanderfolge von

8 Johann Christian Lobe: *Lehrbuch der musikalischen Composition*, Dritter Band. *Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte*, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht, Leipzig 1860, S. IV.

9 André: *Lehre der Fuge*, S. 16.

10 Adolph Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch theoretisch*. Zweiter Theil, Leipzig 21842, S. 206–394; ausdrücklicher Hinweis auf den methodischen Beginn mit der vierstimmigen Fuge auf S. 214 – Lobe: *Lehrbuch*, S. IV – Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmässigen musikalischen Composition*, übers. und hg. von Lorenz Mizler, Leipzig 1742, S. 121–181 – Marpurg: *Abhandlung von der Fuge*, Teil 1, bes. S. 93–96 – Luigi Cherubini: *Theorie des Contrapunktes und der Fuge / Cours de contre-point et de fugue*, übers. und hg. von Franz Stöpel, Leipzig [circa 1835] [mit dt. und franz. Text]; darin das Kapitel »Von der Fuge«, S. 100–156; siehe besonders die erläuterten zwei- bis vierstimmigen Fugenbeispiele, S. 116–156 – Antoine Reicha: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Vierter Band. *Abhandlung von der Fuge, und von der Kunst, seine Ideen zu benutzen, oder dieselben zu entwickeln*, übers. und hg. von Carl Czerny, Wien [1832], bes. S. 918–933.

Führer und Gefährte fühlbar macht«, ergibt. Damit ist der Komplex umschrieben, der von Mattheson erstmals als Durchführung bezeichnet wird. Als fünften Hauptteil nennt er noch die Zwischenharmonie, die man heute als Zwischenspiel bezeichnet.

Zu diesen fünf Hauptteilen ergänzt André noch drei weitere, untergeordnete Hauptteile: 6. den Anhang zum Führer oder Gefährten, falls man nicht sofort mit dem Comes beginnen kann, 7. die Engführung und 8. den Orgelpunkt.¹¹

Einige Besonderheiten der Fugenlehre Andrés – Länge des Themas André empfiehlt, dass das Thema einer Fuge nicht mehr als vier oder sechs und nicht weniger als zwei einfache Takte enthalten solle, und kritisiert Themen, die zweieinhalb oder eineinhalb Takte lang sind, da bei ihnen ein Verstoß gegen die rhythmische Ordnung fühlbar werde. Als Beispiele bringt er hier je ein Thema von J. S. Bach und Georg Muffat.¹² Auf das Beantwortungsintervall geht er an dieser Stelle noch nicht ein. Unmittelbar an die Beispiele schließt er einen eigenen Korrekturvorschlag an, indem er die Themen jeweils um einen halben Takt, also auf drei beziehungsweise zwei Takte, ausdehnt. Diese Erklärung gründet wahrscheinlich darauf, das Bedürfnis nach periodischer Gliederung zu erfüllen. Kritisch könnte man gegen Andrés Vorschlag einwenden, dass durch die Verlängerung die Themen am Ende rhythmisch erschlaffen. Eine halbtaktige Verschiebung eines Comes-Einsatzes gegenüber dem Dux-Einsatz, wie sie Bach und andere Komponisten häufiger vornehmen, ändert bei geraden Taktarten nichts an den Betonungsverhältnissen und ist entgegen Andrés Ansicht nicht zu beanstanden, wie an Bachs Fuge dis-Moll deutlich wird.

NOTENBEISPIEL 1 Johann Sebastian Bach: Fuge dis-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier I BWV 853 (von André zur leichteren Lesbarkeit nach d-Moll transponiert) in Bachs Fassung und mit Andrés Korrektur

- 11 André: Lehre der Fuge, S. 14 f.
12 Ebd., S. 19.

Die Länge des Themas einer »Singfuge« wird, wie André einräumt, durch »die erforderliche Verständlichkeit der Textesworte bestimmt«. ¹³

Quinten- und Oktavenfuge – terminologische Klärung In den Erläuterungen des Gefährten, also des Comes, weist André darauf hin, dass in der Regel Dux und Comes abwechseln, wenn zwei benachbarte Stimmen nacheinander einsetzen. Wenn in einer Fuge jedoch die erste Folgestimme nicht die benachbarte ist und nicht in Quintbeantwortung, sondern im Oktavabstand einsetzt, so hat der Hörer nach Andrés Ansicht dennoch den Eindruck, dass die erste Stimme – beispielsweise der Bass – der Führer und der Alt als Folgestimme der Gefährte ist. Eine Diskussion darüber erscheint möglicherweise spitzfindig, zeigt aber, dass André auch hörpsychologisch an die Fugentheorie herangeht. Dementsprechend benennt André eine solche Fuge Oktavenfuge. In diesem Punkte kritisiert er Marpurg, der in seiner Abhandlung von der Fuge einige Beispiele dieser Art anführt und sagt, dass in diesem Falle der Führer oder der Gefährte zweimal nacheinander erschienen. ¹⁴ Als Beleg folgt ein Fugenbeginn von Conrad Friedrich Hurlebusch (1691–1765). ¹⁵

NOTENBEISPIEL 2 Conrad Friedrich Hurlebusch: Oktavfuge B-Dur,
Takt 1–18 (nach Marpurg, Tabelle xxix, beziehungsweise André, S. 29)

- ¹³ Ebd., S. 91.
¹⁴ Marpurg: Abhandlung von der Fuge, Teil 1, S. 96 und zugehörige Beispiele in Tabelle xxix; zu Andrés Kritik an Marpurg siehe André: Lehre der Fuge, S. 28 f.
¹⁵ Marpurg und André setzen das Beispiel bis Takt 24 fort. In Takt 17 notiert Marpurg in der Oberstimme fälschlicherweise b' statt d"; dieser Fehler wurde von André und im vorliegenden Beitrag korrigiert.

Je nachdem, ob der zweite Themeneinsatz einer Fuge in der Quinte oder Oktave beantwortet wird, spricht André von der Quinten- oder Oktavenfuge und in jedem Fall von der Einsatzfolge Dux und Comes. An Marpurg und einigen anderen Autoren kritisiert André, dass sie sagen, »dass es gleichviel sey, ob man einen Fugensatz mit dem Führer oder Gefährten anfangt, und dass dies insbesondere bei solchen Fugen der Fall seyn könne, welche sich auf die alten Tonarten gründen.«¹⁶ Erst im Verlauf einer Fuge kann eine Durchführung mit der veränderten Stimmenreihenfolge Comes – Dux beginnen. André betont, dass »der Eintritt des Gefährten in der Octave nicht fehlerhaft ist.«¹⁷ Darin weiß er sich mit Albrechtsberger einig, der in seiner *Anweisung zur Composition* schreibt:

»Man findet auch bey guten Meistern [...] Widerschläge, die sich gleich Anfangs per Octavam, octavenweise, (welches sonst erst in der Mitte einer Fuge, in den verwandten Tonarten zu geschehen pflegt) beantworten, und die ebenfalls gut sind.«¹⁸

Ungereimtheiten in der Abfassung des Gefährten – Kritik an der tonalen Beantwortung
Mehrfach betont André, »dass man bisher nur schwankende und mitunter sogar ganz unrichtige Ansichten über die Fuge und namentlich über die Abfassung des Gefährten« hatte.¹⁹ Aus diesem Grunde widmet er dem Kapitel über den Gefährten, das er auch gerafft hätte darstellen können, 26 Seiten.²⁰ Dabei belegt er seine negativen Stellungnahmen mit zahlreichen Beispielen und setzt sich kritisch mit Theoretikern wie Johann Joseph Fux²¹ und Joseph Georg Vogler²² auseinander. Fux unterscheidet Fuge und Nachahmung in einer Weise, die für André völlig unverständlich ist:

»Die Beschreibung einer Fuge ist [...] von der Nachahmung unterschieden. Ich sage also: die Fuge ist von der folgenden Stimme eine Wiederholung einiger Noten, die in der vorhergehenden Stimme gesetzt worden, wobey man auf die Tonart, auf einen gantzen und einen halben Ton Achtung gibt.«²³

16 André: *Lehre der Fuge*, S. 59.

17 Ebd., S. 30.

18 Johann Georg Albrechtsberger: *Gründliche Anweisung zur Composition, mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte erläutert und mit einem Anhang: von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*, Leipzig 1790, 25. Kapitel: Regeln zu den drey- und mehrstimmigen Fugen, S. 199; nicht ganz wörtlich zitiert bei André: *Lehre der Fuge*, S. 30.

19 André: *Lehre der Fuge*, S. 48. Ein weiteres Beispiel für die Kritik an unterschiedlichen Definitionen betrifft den Begriff »repercussio« bei Brossard, Rousseau, Forkel, Mattheson, Walther, Spieß, Scheibe und Marpurg (ebd., S. 54–59). Während Marpurg in Andrés Sinne mit »repercussio« oder »Widerschlag« eine Durchführung meint, beschränkt Walther in seinem Lexikon den Begriff »repercussio« auf die unterschiedliche Intervallfolge von Dux und Comes bei tonaler Beantwortung (ebd., S. 56 f.).

20 Ebd., S. 25–51.

21 Kritik bei André: *Lehre der Fuge*, S. 31 f.

22 Georg Joseph Vogler: *System für den Fugensbau*, Offenbach 1811 – notabene in Andrés eigenem Verlag.

23 Fux: *Gradus ad parnassum*, S. 122.

Vogler gibt als Beispiel für eine Oktavfuge im Anhang seines Systems für den Fugenaufbau eine Fugearbeit eines fiktiven Schülers wieder, die er als Oktavfuge bezeichnet. Es ist eine Chorfuge über den Text »Gott des Weltalls, Herr, der ist König des Ruhms«, bei der der Bass mit dem Thema auf *d* beginnt und der Comes-Einsatz des Tenors auf *a* folgt. Es handelt sich also um eine reguläre Quintfuge, doch wählt Vogler die Bezeichnung Oktavfuge, weil das Thema als Dux mit dem Grundton beginnt.²⁴ André nimmt dazu ausführlich Stellung:

»Bekanntlich wird diese Art der Benennung einer Fuge durch das Intervallenverhältnis bestimmt, in welchem die anfangende Note des Gefährten gegen diejenige des Führers steht. Bei V. [Vogler] ist aber sowohl dieses, wie fast alles, was er über die Fuge zu lehren vermeint, ganz verkehrt.«²⁵

Oberstes Prinzip ist für André, dass in der ersten Durchführung das Thema in allen Stimmen ohne Abänderungen und vollständig erscheinen solle. Dies fehlt ihm beispielsweise in der »Amen«-Fuge in Händels *Messias*, in deren einziger Durchführung, also der Exposition, als dritte Stimme der Alt einsetzt, dessen vier letzte Thementöne allerdings vom Tenor übernommen werden, was nach André »nur einen Naturalisten in der Kunst der Fuge, nicht aber einen Meister derselben beurkundet.«²⁶ Aufgrund dieser negativen Stellungnahme kann André »Lobpreisungen« hinsichtlich dieser Fuge von Charles Burney und Johann Adam Hiller nicht verstehen.²⁷

Bedenkenswert sind die Überlegungen, in denen André aus der Sicht des Komponisten nicht begründete Regeln der Fugenlehre infrage stellt. Das betrifft besonders die Übertragung der »Lehre der alten Tonarten« auf die Dur-Moll-tonale Fuge. Vor allem beanstandet er, dass zu seiner Zeit, um Regeln für die Abfassung der Fuge zu gewinnen, die »missverstandene Lehre der alten Tonarten wieder aufs Tapet gebracht« wurde.²⁸ Demnach sei ein authentisches Thema plagalisch zu beantworten und umgekehrt,²⁹ wie Sulzer im Artikel »Fuge« fordert, den André sehr abschätzig beurteilt.³⁰ Er weist darauf hin, dass die meisten Artikel in Sulzers »Wörterbuch« von Kirnberger stammen, »dessen musikalische Kenntnisse zwar ziemlich vielseitig, aber nichts weniger als geordnet waren.«³¹

24 Vogler: *System für den Fugenaufbau*, S. 54 und Anhang S. 5.

25 André: *Lehre der Fuge*, S. 45, Anm. 65.

26 Ebd., S. 50; das entsprechende Notenbeispiel erscheint als Nr. 1 im Anhang der *Lehre der Fuge*, S. 1.

27 Ebd., S. 50.

28 Ebd., S. 31.

29 Dazu führt André acht Notenbeispiele an (§ 27, a–h).

30 Johann Georg Sulzer: Art. »Fuge«, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Frankfurt a. M./Leipzig 1798, Bd. 2, S. 295–299, hier S. 297. Vgl. André: *Lehre der Fuge*, S. 31.

31 André: *Lehre der Fuge*, S. 31.

André kritisiert, dass durch die plagalische, also tonale Beantwortung zwei verschiedene authentische Führer einen gleichen Gefährten haben (Notenbeispiel 3b und c). An einer kleinen Variante des gleichen Themas zeigt er anschließend, dass aus einem Sekundschritt im Gefährten eine Tonrepetition würde (Notenbeispiel 3d).³² Hier könnte man gegen André einwenden, dass man ein solches Thema wegen des melodischen Mangels im Comes wahrscheinlich nicht erfinden würde.

Notation for Example 3: Three variations of a Dux/Comes pair. Variation b: Dux starts on C4, Comes on G3. Variation c: Dux starts on C4, Comes on G3. Variation d: Dux starts on C4, Comes on G3, but with a different melodic contour for the Comes.

NOTENBEISPIEL 3 Johann Anton André: Themenbeantwortung mit identischem Comes (b und c); tonale Beantwortung mit Tonrepetition (d)

Für einen »Missgriff« hält André die tonale Beantwortung auch bei Themen, die mit einem Dreiklang beginnen, selbst wenn er durch Zwischentöne ergänzt ist. An vier Beispielen (§ 27, e–h), die er mit »non bene« bezeichnet und von denen zwei vorgestellt werden, zeigt er, wie der Gefährte gegenüber dem Führer entstellt wird.³³

Notation for Example 4: Two variations of a Dux/Comes pair. Variation g: Dux starts on C4, Comes on G3. Variation h: Dux starts on C4, Comes on G3, with lyrics: 'Wie schön leuchtet der Morgenstern'.

NOTENBEISPIEL 4 André: Beispiele für tonale Themenbeantwortung (g und h)

André führt weitere nach seiner Ansicht schlechte Beispiele von Fux, Albrechtsberger, Kirnberger und Johann Sebastian Bach an und schließt jeweils einen Verbesserungsvorschlag an.³⁴

Kritik übte André auch am Comes von Bachs Fuge h-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier I, weil dieser die charakteristische Tonfolge des Dux erheblich verändert. Er macht einen plausiblen Gegenvorschlag, der berücksichtigt, dass es keine Notwendigkeit

³² Ebd., S. 33 f., hier S. 34.

³³ Ebd. NB = Nota bene

³⁴ Ebd., S. 35.

gibt, das modulierende Thema tonal zu beantworten, und dass Bach die charakteristischen Seufzermotive selbst mit Phrasierungsbögen versehen hat, so dass keines von ihnen zerstört werden sollte.³⁵

Largo

Dux

Comes

NB NB

Korrekturvorschlag Andrés

NB NB

NOTENBEISPIEL 5 Johann Sebastian Bach: Wohltemperiertes Klavier I,
Fuge h-Moll (mit einem Korrekturvorschlag Andrés)

Man könnte einwenden, dass Bachs Fugen sakrosankt sind und sich ein Korrekturvorschlag verbietet; dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass sich Bach sklavisch an die Regeln der tonalen Beantwortung auch bei modulierenden Themen gehalten hat, ohne diese Vorschriften zu hinterfragen.

Wenn ein Thema mit der Quinte der Tonart anfängt, muss diese nach den allgemein gültigen Regeln der tonalen Beantwortung mit der Quarte beantwortet werden. André betont jedoch:

»[...] so ist es eben kein Muss, dass der Gefährte auf der Octave, statt in Folge seines Quintenverhältnisses – auf der None der Tonart eintritt, sondern es kommt hierbei lediglich darauf an, ob solches die Schlussnote des Führers auch gestattet, und ob in einem solchen Falle die Wiedererkennung des Fugenthemas nicht gestört erscheint.«³⁶

35 Ebd., S. 36. In einem früheren Aufsatz habe ich – ohne Kenntnis von Andrés Lehre der Fuge – den gleichen Korrekturvorschlag gemacht wie André. Vgl. Jürgen Blume: Die Tradition der tonalen Beantwortung in der Fuge, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 145 (1984), H. 12, S. 7–10, Notenbeispiel S. 8.

36 André: *Lehre der Fuge*, S. 39.

André gibt für ein Thema, dessen Schluss in zwei leicht voneinander abweichenden Fassungen vorgestellt wird, zwei Lösungen eines Comes-Einsatzes an; er beginnt einmal mit der oberen Quarte, also der Oktave der Haupttonart, das andere Mal mit der None. Beide Beantwortungsarten hält er für möglich und gelungen.³⁷

NOTENBEISPIEL 6 André: Zwei Comes-Fassungen zu einem fast identischen Dux, der mit der Quinte beginnt

Bezüglich modulierender Themen gibt André, dem es stets um die Beibehaltung charakteristischer Tonfolgen in einem Thema geht, für den Gefährten zwei Verfahrensweisen an: entweder solle der Gefährte an der Stelle in die Haupttonart zurückmodulieren, an der der Führer die Ausweichung beginnt, oder er »wiederholt auch hier den ganzen Gesang des Führers um 5 Töne höher oder um 4 Töne tiefer, und erhält dann noch einen kurzen ›Anhang‹, in welchem er nach der Haupttonart zurückgeführt wird.«³⁸

Weiterhin weist André darauf hin, dass ein Thema, wenn es »in der Gegenbewegung [i. e. Umkehrung], oder in der Vergrößerung oder Verkleinerung, oder auf eine sonst veränderte Art angebracht werden soll«, beim ersten Eintritt unbedingt »vollständig, d. h. in allen Noten des Themas« erscheinen müsse.³⁹

Zwischenharmonie André verwendet den Begriff »Zwischenharmonie«,⁴⁰ den nach seiner Ansicht erstmals Marpurg gebrauchte, anstelle von Matthesons Begriffen »Zwischenspiel« und »Übergang«.⁴¹ Unter »Zwischenspiel« versteht Mattheson (§ 101), dass nach dem zweiten Themeneinsatz, dem Comes, »ehe der Dux mit der dritten Stimme

37 Ebd.

38 Ebd., S. 42.

39 Ebd., S. 68.

40 Vgl. das Kapitel »Zwischenharmonie« ebd., S. 74–78.

41 Vgl. Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, III. Theil, 20. Capitel, § 101 und 102, S. 388; Hinweis mit ausführlichem Zitat aus Matthesons Erläuterungen bei André: *Lehre der Fuge*, S. 76.

eintritt, ein kurzes Zwischenspiel geführt [wird], damit Gelegenheit gegeben werde, den vertieften Haupt-Satz [das Thema als Dux eine Quinte unter dem Comes] mit guter Art, und als obs von ungefehr geschehe, einzuführen.« Die Zwischenspiele zwischen den Durchführungen nennt Mattheson »Übergang« (§ 102): »Ist nun die erste Folge [Exposition] auf diese Weise vollbracht, alsdenn kan ein Uibergang, eine transitio, vorgenommen werden«. Indem André Marpurgs Begriff »Zwischenharmonie« übernimmt und sich an dessen Definition und Regeln⁴² orientiert, betont er die harmonische Aufgabe dieses Fugenabschnitts. Um die hörpsychologische Funktion der Zwischenharmonie zu verdeutlichen, zitiert André die Charakterisierung, die Scheibe im zweiten Band seines Buches *Critischer Musicus* gibt: »[...] so muß man auch darauf bedacht seyn, durch wohl-ausgesuchte Zwischensätze den Zusammenhang zu erheben, und die Zuhörer gleichsam in eine neue Aufmerksamkeit zu setzen.«⁴³ Die Zwischenharmonie muss nach Andrés vergleichsweise kurzer Erläuterung durch die Verarbeitung der gewählten Motive harmonisch (weil sonst »ihr Name schon ganz unpassend erscheinen würde«), melodisch und polyphonisch konzipiert sein.⁴⁴

Engführung André empfiehlt, falls mehrere Engführungsabstände möglich sind, im Verlauf einer Fuge eine zeitliche Verdichtung vorzunehmen. Dabei knüpft er mit seinen Überlegungen wieder an ein Beispiel von Marpurg über ein achttaktiges Fugenthema von Mattheson an, das bei Marpurg in 22 Engführungsversionen vorgestellt wird.⁴⁵ Während Marpurg, der den Begriff »Engführung« noch nicht verwendet, neben der Originalgestalt des Themas in Engführungen nur die Umkehrung einbezieht, setzt André alle denkbaren Themengestalten ein. Spitzfindig erscheint seine Darstellung über die Engführung mit der Krebsgestalt, da der Krebs eines Themas meistens rhythmische Schwächen aufweist. Praxisnah ist hingegen die Engführung von originaler Gestalt und Vergrößerung.⁴⁶ Auf jeden Fall muss man bei dem Entwurf einer Fuge bereits überlegen, ob und wie man das Thema in Vergrößerung oder Verkleinerung, Umkehrung oder Krebsgestalt in Engführungen einsetzen kann und wie man es zur Gewinnung von Figuren für Kontrapunkte und Zwischenharmonien zerlegen kann.⁴⁷ Die kontinuierli-

42 Marpurg: *Abhandlung von der Fuge*, Teil 1, S. 151 f.

43 Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, S. 467, zit. von André: *Lehre der Fuge*, S. 76.

44 André: *Lehre der Fuge*, S. 77.

45 Beispiel bei Marpurg: *Abhandlung von der Fuge*, Teil 1, Tabelle xxxii; Erläuterung dazu ebd., S. 116 f.; Hinweis mit Exzerpt aus diesem Notenbeispiel bei André: *Lehre der Fuge*, S. 84.

46 Beispiele bei André: *Lehre der Fuge*, S. 82.

47 Ebd., S. 110.

che Verkürzung der Einsatzfolge im Verlauf einer Fuge findet man gerade im 19. Jahrhundert zur Intensivierung der Wirkung häufig, so beispielsweise in der »Cum sancto spiritu«-Fuge in Schuberts Messe Es-Dur D 950 (1828) oder in Mendelssohns Klavierfuge e-Moll op. 35, Nr. 1 (1837), in der allerdings Engführungen teilweise nur vorgetäuscht werden, indem lediglich Themenköpfe aneinandergereiht werden.

Für eine »Hauptschönheit der Fuge« hält André die »verschiedenartigen und miteinander ganz unerwarteten Eintritte des Führers und Gefährten«. ⁴⁸ Als Beleg dafür bringt er die Schlussfuge seines Credo aus der Messe Es-Dur op. 43 (1818) über die Worte »et vitam venturi saeculi. Amen« (Takt 395–454 des Credo). ⁴⁹ Das Thema umfasst drei Takte (»et vitam venturi saeculi«), das »Amen« ist als variabler Anhang zum Thema zu verstehen. Der zweite und dritte Themeneinsatz erscheint jeweils nach vier Takten, der vierte bereits nach drei. Die 2. Durchführung beginnt in g-Moll (Takt 410). Diese Durchführung bringt nur 2 Themeneinsätze, wobei der 2. bereits nach 3 Takten eintritt. Die 3. Durchführung (Takt 421) mit vier – teils vereinfachten – Themeneinsätzen bringt Engführungen im Ein-, Zwei- und Dreitaktabstand: Alt (Takt 421) – Bass (Takt 423) – Sopran (Takt 424) – Tenor (Takt 427) – Bass (Takt 428). Notenbeispiel 7, das nur den Chorpert, jedoch nicht die Orchesterstimmen enthält, macht die Struktur deutlich. Nach den drei Durchführungen (Takt 431–441) entwickelt André aus dem »Amen«-Anhang eine subito piano einsetzende und allmählich crescendierende Hinführung (Zwischenharmonie) zum letzten Themeneinsatz, der fortissimo im Bass erscheint (Takt 442). In den letzten beiden Takten der Fuge zitieren die Blasinstrumente noch einmal das Credo-Motiv, eine fallende Oktave des Anfangs.

Quintett- und Quartettfugen Da es neben Fugen für Bläserquintett zu Andrés Zeit zahlreiche Fugen für Streichquartett gibt, widmet er sich gegen Ende seines Lehrbuchs auch der Quintett- und Quartettfuge. ⁵⁰ Bei der Fuge für ein Bläserquintett gibt er zu bedenken, dass das Thema »wenigstens einmal entweder als Führer oder als Gefährte vom Horn auch bequem vorgetragen werden kann.« ⁵¹ André bemerkt, dass in Streichquartetten oft weniger von einer Fuge als von einem fugierten Satz gesprochen werden kann, der häufig in der Art eines Rondos im Allegro-Tempo behandelt ist und als Schlusssatz zum Beispiel in Mozarts Streichquintett D-Dur KV 593 erscheint. ⁵² Als Beispiel eines strengen Fugenbeginns stellt André den Schlusssatz aus Mozarts Streichquartett G-Dur KV 387 vor. ⁵³ Neben

48 Ebd., S. 84.

49 Ebd., S. 85.

50 Ebd., S. 214–221.

51 Ebd., S. 214.

52 Erläuterung und Notenbeispiel ebd., S. 214–217.

53 Erläuterung und Notenbeispiel ebd., S. 217f.

395 **Allegro**

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - - - -

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - - - -

tu - ri sae - cu - li, a - - - - - men, a - - - - -

- men, a - - - - - men,

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - - - -

- - - - - men,

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu

NOTENBEISPIEL 7 Andrés: Messe Es-Dur op. 43, Schlussfuge des Credo:

»Et vitam venturi saeculi. Amen«, Takt 395–431 (Chorpart)

413

men, a - - - - -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - - - - men,

men, a - - - - - men, a - - - - -

li, a - - - - - men,

419

- - - - - men, et

a - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a -

- - - - - men,

et vi - tam ven

425

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - - - -

- - - - - men, a - - - - - men.

et vi - tam ven -

tu - ri - sae - cu - li, et

429

men.

tu - ri sae - - cu - li.

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

weiteren Quartettfugen von Johann Georg Albrechtsberger und Gregor Josef Werner führt André noch eine eigene, 132 Takte umfassende Quartettfuge an, in der er die ersten beiden Takte des Fugatos aus dem Schlusssatz von Mozarts Sextett *Ein musikalischer Spaß* KV 522 übernimmt (Notenbeispiel 8).⁵⁴

Da André jeweils in die Partitur geschrieben hat, welche Themengestalt vorkommt, kann man die Struktur auf den ersten Blick gut verfolgen. Neben Dux und Comes in Originalgestalt kommen im zweiten Großteil der Fuge (Takt 73–132) auch der Krebsgang und die Umkehrung des Themas vor. Weiterhin häufen sich gegen Ende die Engführungen und kunstvolle Kombinationen wie eine simultane Verbindung des Dux in Krebsgestalt mit dem Comes in Augmentation über einem Orgelpunkt auf der V. Stufe (Takt 101–109). Diese Fuge ist über diese artifiziiellen Besonderheiten hinaus ein deutliches Beispiel für die Anweisungen zur Zergliederung eines Themas und der kontrastierenden Verbindung der aus der Zergliederung gewonnenen Figuren beziehungsweise Motive und gleichzeitig ein Beispiel dafür, dass geplante Engführungen vorher als Kanon überlegt werden müssen.

Als Kuriositäten muss man zwei Fugen Anton Andrés ansehen, bei denen die einzelnen Stimmen in verschiedenen Taktarten stehen. Zunächst führt er eine Streichquartett-Fuge in a-Moll als Beispiel an.⁵⁵ Als weiteres Beispiel bringt er den 4. Satz seiner *Sechs Sprichwörter für Singstimmen op. 32* über die Worte »Jedem das Seine« (Notenbeispiel 9).⁵⁶

54 Das vollständige Notenbeispiel befindet sich ebd. im Anhang als Nr. 13, S. 66–70.

55 Das vollständige Notenbeispiel befindet sich ebd. im Anhang als Nr. 16, S. 75–78; Kommentar dazu im Hauptteil, S. 255 f.

56 Das vollständige Notenbeispiel befindet sich ebd. im Anhang als Nr. 17, S. 79–81; Kommentar dazu im Hauptteil, S. 257.

Violine I

Violine II

f

5

73

f

Dux in mot. canc.

Comes in mot. canc.

78

f

Dux in mot. canc.

Comes in mot. canc.

NB

83

NB

Dux

Comes

f

88 *Comes* *Dux in mot. contr.*

Comes
f

93 *Dux*

f
f *Dux in mot. canc.*

98 *Dux in mot. canc.*

Comes in Augmentatio.
f

103

106 *Comes*

Dix

NOTENBEISPIEL 8 André: Fuge für Streichquartett C-Dur, Takt 1–9 und 73–109

Um keinen rhythmischen Leerlauf entstehen zu lassen, musste André zum Beispiel im Sopran, da das Thema nach drei Takten zu Ende war, noch einen eintaktigen Anhang anfügen. André sieht als Hauptaufgabe bei einer solch ungewöhnlichen Herausforderung, die Betonung des Textes zu berücksichtigen, und weist darauf hin, dass der 2/4-Takt gegenüber dem 4/4-Takt durch Halbierung der Notenwerte problemlos gebildet werden kann und auch die rhythmische Gestaltung des 3/4- und 6/8-Taktes, wenn man einmal die Struktur gefunden hat, bei der die gleichen Noten in einem Takt stehen wie im 4/4-Takt, wenig Probleme bildet. André bemerkt, dass es sich um eine scherzhafte Komposition handelt, an die keine weiteren Kunstansprüche gestellt werden können.

In einem kürzeren Kapitel geht André auf die Konzeption einer Singfuge mit Orchester ein.⁵⁷ Dabei sind besonders die Gedanken zu seiner eigenen Messe Es-Dur op. 43 (1818) aufschlussreich und anregend. Er hat die Worte des Sanctus »Pleni sunt coeli et terra gloria tua« »als eine kurze Fuge behandelt, und in den 4 Singstimmen das Thema, zu dessen deutlicherer Heraushebung [...] ohne Gegenharmonie eintreten [...] lassen.«⁵⁸

57 Ebd., S. 202–207.

58 Ebd., S. 206.

Je - dem das Sei - - - - -

Je - dem das Sei - - - - - ne,

- ne, je - dem das Sei - ne, das Sei - - - - -

je - dem das Sei - ne, das Sei - - - - -

Je - dem das Sei - - - - -

Je - dem das Sei - - - - - ne,

- - - - - ne, das Sei - - - - - ne.

NOTENBEISPIEL 9 Andrés: Sechs Sprichwörter für Singstimmen
op. 32, Nr. 4: »Jedem das Seine«

ne, je - - - dem das Sei - -

je - dem das Sei - ne, je - dem das Sei - ne, das Sei - ne, das Sei -

-ne, je - - dem das Sei-ne, je - dem das Sei -

-ne, je - - dem das Sei - ne, je - dem das Sei - ne, das Sei -

-ne.

Je - dem das Sei - - - - -

ne. Je - dem das Sei - - - ne!

-ne. Je - dem das Sei - ne, das Sei - - - ne!

Je - dem das Sei-ne, je - dem das Sei - ne, je - dem das Sei - ne!

-ne, je - dem das Sei - - - - - ne!

Nach dem Ende des *Benedictus* lässt André den Chor das »Hosanna in excelsis« als Fugenthema singen, während er das »Pleni sunt coeli«-Thema als instrumentales, non-verbales, aber dennoch mit Inhalt verknüpftes Kontrasubjekt bringt.⁵⁹

The image shows a musical score for Soprano and Violin I. The Soprano part is in G major, 6/4 time, with lyrics "Ho - san - na in ex - cel - sis." The Violin I part features triplet patterns in the right hand and chords in the left hand, with dynamics "f" and "rf".

NOTENBEISPIEL 10 André: Messe Es-Dur op. 43: Sanctus, Fugenthema »Pleni sunt coeli et terra« (Takt 15–18) und »Hosanna in excelsis« (Takt 191–194)

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass André sein Lehrbuch sowohl als Theoretiker als auch – und das in noch höherem Maße – als Komponist verfasst hat. Dank seiner großen Werkkenntnis und Kenntnis der wichtigsten Lehrwerke über die Fuge konnte er unzählige Noten- und Textbelege anführen. So bestätigt sich in seiner mehrfach begabten Person die Feststellung, die er zu Beginn seines Lehrbuchs der Tonsetzkunst gemacht hat:

»Es ist allerdings wahr, dass der Tondichter nur geboren werden kann; allein es ist eben so wahr: dass der Tonsetzer die Regeln seiner Kunst studiren muss, dass folglich nur derjenige auf den Namen eines Componisten Anspruch machen kann, welcher musikalisches Talent mit musikalischer Wissenschaft verbindet.«⁶⁰

- 59 Vgl. auch Jürgen Blume: Die Kirchenmusik von Anton André, in: 225 Jahre Musikverlag André. Festschrift zum Jubiläum, hg. von Ute Margit André und Hans Jörg André, Offenbach 1999, S. 73–98.
- 60 Anton André: Lehrbuch der Tonsetzkunst, Erster Band. Lehre über die Bildung der Accorde, und deren 2-, 3-, 4- und mehrstimmige Behandlung, der Modulation und Ausweichung nach allen Dur- und Molltonarten, der melodischen und harmonischen Behandlung der Tonarten der Alten und des Chorals, nebst hierzu gehörigen sechs und sechzig vierstimmigen Chorälen, Offenbach 1832, S. VII.

Leopold Brauneiss

Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin

1. Der russische Komponist und Musiktheoretiker Georgij Conus entwickelte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine von ihm »Metrotektonik« genannte Theorie, die metrisches und formal-tektonisches Denken miteinander verknüpfte. Dabei geht es nicht um eine Theorie des Metrums als unterschiedliche Gewichtung von Zeitstrecken innerhalb der Takteinheit, sondern um den Formteile konstituierenden Zusammenschluss mehrerer metrischer Grundmaße – in der Regel von Takten – zu Gruppen, die Conus übergeordnete Takte oder Takte höherer Ordnung nannte, sozusagen ein Metrum in Übergröße. Die verschiedenartigen musikalischen Inhalte der metrischen Gefäße, von Conus als »Hülle« bezeichnet, werden dabei gleichsam vermessen, auf eine Zahlenreihe reduziert und grafisch dargestellt. Anders betrachtet: Entspricht die Tatsache, dass Conus auch die einzelnen Takte als metrisch schwer und leicht betrachtete, der herkömmlichen Auffassung von metrischen Schwingungen in mehreren Größenordnungen, so ging er noch einen Schritt darüber hinaus und fand die ausgleichende Entsprechung gleicher Größen, das gleichmäßige Alternieren von schwer und leicht, auch im Verhältnis der übergeordneten Takte zueinander. Conus nannte dieses Ausgleichsprinzip das Gesetz der gespiegelten Größen und postulierte, dass es universell gültig und somit in jedem einzelnen (gelungenen) Kunstwerk nachzuweisen sei.¹ Von Alexander Skrjabin wiederum, der in seiner Jugend Klavierschüler von Conus war, ist bekannt, dass er beim Komponieren von schematischen Aktionsplänen ausging. So schreibt der Freund und Weggefährte Leonid Sabanejew in seinen Erinnerungen:

»Skrjabin mochte es, jeweils vorab die Anzahl der ›für eine kristallene Reinheit der Form erforderlichen‹ Takte mit mathematischer Genauigkeit zu bestimmen, er liebte die Erstellung von ›Modulationsplänen‹, die mitunter absonderlich waren, aber stets etwas Mathematisches an sich hatten.«²

So liegt die These Manfred Kerkels nahe, Skrjabin habe sich – in Umkehrung der klischeehaften Vorstellung von einer der Praxis stets nachfolgenden Theorie – die Theorie seines Lehrers angeeignet und diese in die kompositorische Praxis umgesetzt.³

- 1 Svetlana Khlybova: Das Prinzip der »eidetischen Reduktion« in den musiktheoretischen Systemen von Heinrich Schenker und Georgij Conus, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*. 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Dresden 2001, hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg 2004, S. 362–372.
- 2 Leonid Sabanejew: *Alexander Skrjabin. Werk und Gedankenwelt*, übers. von Ernst Kuhn, Berlin 2006 (Musik konkret, Bd. 17), S. 105.
- 3 Manfred Kerkel: Esoterik und formale Gestaltung in Skrjamins Spätwerken, in: *Alexander Skrjabin*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz 1980 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 13), S. 22–49.

II. Die Stichhaltigkeit dieser These sowie die Problematik und die Möglichkeiten metrotektonischer Analyse im Allgemeinen sollen im Folgenden an einem kurzen, formal einfach gebauten Klavierstück Skrjamins, dem ersten der beiden *Poèmes* op. 63 mit dem Titel *Masque* erläutert werden (Notenbeispiel 1).⁴ In einer systematisch-reflektierten Betrachtungsweise ist zunächst einmal zu begründen, was als grundlegendes metrisches Maß den Zählungen zugrunde gelegt wird: Conus prägte den Begriff der »konstruktiven pulsierenden Welle«⁵ und bezeichnete damit die Tatsache, dass das konstruktive Maß nicht nur Takte sein können, sondern auch deren Teile oder Vielfache. So hat Manfred Kelkel denn auch seiner metrotektonischen Analyse⁶ von *Masque* den halben Takt, also die Dreiachtelgruppe, als Maß zugrunde gelegt, ohne das allerdings näher zu begründen. Das erscheint zwar in langsamem Tempo prinzipiell möglich, liegt aber im vorliegenden *Allegretto* weniger nahe. Zudem erscheint in der Bassstimme, bei der Skrjabin ganz offensichtlich um rhythmische Variabilität als Gegengewicht zu den gleichförmigen Achteln der Oberstimme bemüht ist, gleich in Takt 1 eine das Maß der drei Achtel relativierende Viertelbewegung, die dort noch als Synkope notiert ist und sich in Takt 5 in ein hemiolisches Gegeneinander einer Unterstimme im 3/4-Takt gegen eine Oberstimme im 6/8-Takt verwandelt. (Demgegenüber berührt die weitere Variante der Duole in Takt 7 f. das metrische Maß selbst nicht.) Aus diesen Gründen habe ich mich entschieden, im Gegensatz zu Kelkel am notierten Takt als Grundmaß festzuhalten.

Keine Unklarheit besteht jedenfalls bezüglich des anapästischen Auftaktes: Da die übergeordneten Takte des metrisch-konstruktiven Gerüsts nach Conus nur mit einem schweren Maß beginnen können, gehören Auftakte der »Hülle« an, die für das immer trochäische und daktylische Gerüst des Fundaments ohne Bedeutung sind.

Hat man sich einmal für ein Grundmaß entschieden, das Conus mit der Silbe als der vergleichbaren Grundeinheit einer Dichtung gleichsetzt, so stellt sich als nächstes die Frage, nach welchen Kriterien die Länge der übergeordneten Takte – sozusagen die musikalischen Verszeilen – bestimmt werden. Conus selbst gibt dazu keine näheren Angaben und spricht vage von »Elementen der Gemeinsamkeit«.⁷ Hier gilt es, die nach Conus doppelte formale Bestimmung eines Kunstwerkes – das eine Mal nach Inhalt, das

4 Vgl. auch Alexander Alexejew/Wiktor Delson: Einführung in die Klaviermusik von Alexander Skrjabin, übers. von Ernst Kuhn, Berlin 2008 (*Studia slavica musicologica*, Bd. 41); Martina Lobanova: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg. Alexander Skrjabin und seine Zeit*, Hamburg 2004; Peter Sabbagh: *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, Hamburg 2001.

5 Vgl. dazu Andreas Wehrmeyer: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, Frankfurt a. M. u. a. 1991, S. 50.

6 Kelkel: *Esoterik und formale Gestaltung in Skrjamins Spätwerken*, S. 37.

7 Wehrmeyer: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, S. 52.

1 2 4 3 4

Allegretto *Avec une douceur cachée.* *énigmatique*

p *accél.* *molto rit.* *pp*

Gliederung nach Kelkel:

5 6 7 8 9 3

10 11 12 13 14 15 16 17

bizarre *Mittelachse*

18 19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30 31

riten. *lento*

5

NOTENBEISPIEL 1 Alexander Skrjabin:
Deux Poèmes op. 63, Nr. 1: Masque, 1911

andere Mal nach metrischem Hintergrund – zu berücksichtigen, die Conus sowohl in der Dichtung wie in der Musik verwirklicht sah. Dies bedeutet, dass es vorrangig metrische Gegebenheiten sind, die als Kriterium für die Analyse der übergeordneten Takte herangezogen werden müssen, und dass Übereinstimmungen ebenso wie Widersprüche zu den Ergebnissen herkömmlicher Analyse von Taktgruppen und Formteilen, die sich am motivisch-thematischen Inhalt der Musik orientieren, den eigentlichen Erkenntnisgewinn darstellen. In diesem Zusammenhang zeigt sich eine grundsätzliche Problematik: Lassen sich diastematische Verläufe auf gleichsam mechanische Weise leicht von den anderen Parametern abstrahieren, so wird ein metrischer Hintergrund nur durch ein Zusammenwirken des spezifischen Rhythmus, der spezifischen Melodik, Artikulation, Harmonik, Dynamik, Agogik und Textur des Vordergrunds erfahrbar, so dass eine Abstraktion genau genommen gar nicht möglich ist. Versucht man, die Theorie von Conus zumindest ansatzweise in eine reflektierte Methode des Analysierens überzuführen, so könnte man zweierlei postulieren: Erstens: Bei der Zusammenfassung zu Großtakten sind neben auffälligen Abweichungen im Metrum selbst vorrangig jene Parameter zu berücksichtigen, die wie das metrische Pulsieren unmittelbar mit der Artikulation von Zeit zu tun haben, also der von den diastematischen Verläufen abstrahierte Rhythmus in Verbindung mit der Artikulation und die Agogik. Daraus folgt zweitens: Setzen diese gewichtigeren Parameter andere Grenzen als etwa die diastematischen beziehungsweise motivischen Verläufe, so ist gemäß den ersteren zu entscheiden und die Verschiebung zu erklären. Dazu ein Beispiel aus der Analyse Kelkels: Die Takte 7–9 teilt Kelkel in zwei Gruppen zu je drei Maßeinheiten von drei Achteln – die auftaktigen Achtel bleiben wie erwähnt unberücksichtigt (in den Noten mit strichlierten Linien verdeutlicht). Damit orientiert er sich offensichtlich an der motivischen Oberfläche, genauer an der dreifachen Wiederholung der dreitönigen Figur $h' - b' - g'$ in Takt 8f. und entscheidet sich gegen die Phrasierung, die einen gegen zwei Takte stellt, und gegen den Rhythmus der Unterstimme, genauer den verlängerten Endton in Takt 8, der über die Grenze der »übergeordneten Takte« hinaus klingt. Letzterer fällt allerdings bei ähnlichen Bildungen weg, etwa in Takt 12, so dass dort der Wechsel von der Mehrstimmigkeit zur Einstimmigkeit eine textuelle Grenze setzt und Kelkels Gliederung in 5+3 Einheiten gerechtfertigt erscheint. Als wesentlicher Aspekt, der gegen die Analyse Kelkels spricht, kommt noch hinzu, dass eine metrische Dreiergruppierung nach Conus nur daktylisch sein kann, womit nach Kelkel die erste Dreiachtelgruppe von Takt 8 leicht sein muss. Dies steht aber im Widerspruch zur in der rhythmisch-melodischen Sequenz eindeutig festgelegten metrischen Struktur: Wenn die erste Hälfte von Takt 7 schwer ist, dann muss auch diejenige von Takt 8 schwer sein. Allenfalls könnte man vom Nebeneinander zweier schwerer Maße in Takt 8 sprechen ($2+1+3$). Doch ist die Situation konventioneller als es die ungeraden Zahlen Kelkels suggerieren: Eine herkömmliche Taktgruppenanalyse ergibt eine

durchaus traditionelle Quadratur der ersten 8 Takte mit einem hinzugefügten 9. Takt. Dies wird von Kelkel selbst bestätigt, der in das Manuskript Skrjabins Einsicht nehmen konnte und dort beobachtete, »daß der Komponist vor der Angabe ›bizarre‹ zweimal das Dreitonmotiv h – b – g eingeschoben hat«⁸ – eine Tatsache, die von Kelkel allerdings als Bestätigung der von ihm entdeckten symmetrischen Entsprechungen gedeutet wurde.

Geht man vom Takt als metrischem Grundmaß aus, dann ergibt dieser neunte Takt eine daktylische Dreiergruppe, die von den sonst durchgehaltenen trochäischen Zweiergruppen abweicht. Eine derartig vereinzelt Unregelmäßigkeit artikuliert den metrischen Fluss, so dass es berechtigt ist, sie als spezifisch metrisches Indiz für eine Grenze zwischen zwei übergeordneten Takten zu nehmen, die durch das vom sonst gleichmäßigen Achtellauf abgesetzte Akkordpaar in langen Notenwerten in Takt 10/11 auch im rhythmischen Verlauf bestätigt wird. Gleichartige Dreitaktgruppen finden sich auch in den Takten 22–24 und den Schlusstakten 29–31. Nimmt man noch das Ritardando in Takt 4 als agogische Vorbereitung auf das Ende eines Großtaktes hinzu und das Ritenuto in Takt 29 als Hinweis, dass der letzte Takt im Lento für sich steht, so resultiert daraus folgende Reihung von Großtakten, angeordnet zunächst im Sinne der einfachen dreiteiligen Liedform des Stückes:

A	4		2				3
B	2	2	2	2	2	2	3
A'	4		2				1

Ergeben sich die Zweitaktgruppen des B-Teils aus dem regelmäßigen Wechsel von Auf- und Volltaktigkeit einerseits und akkordischer Viel- und linearer Einstimmigkeit andererseits, so ist die Anlage der ersten vier Takte des A-Teiles komplexer: Die Phrasen verkürzen sich im Zusammenhang mit dem harmonischen Rhythmus von einer Zweitaktgruppe zu zwei Eintaktgruppen und wurden deshalb zu einer Viertaktgruppe zusammengefasst. Vorerst einmal zeigt sich, dass die makrotektonischen Koordinaten das Ergebnis einer herkömmlichen formalen Analyse bestätigen und lediglich um Detailbeobachtungen ergänzen: Die drei Teile einer einfachen Liedform nach dem Schema A – B – A' enden alle, gegenüber der sonst vorherrschenden Quadratur, mit überzähligen Takten, die allerdings unterschiedliche Funktion haben: Takt 9 vermittelt zwischen der anapästischen Auftaktigkeit des Anfangs und dem volltaktig beginnenden B-Teil, die verlängerte einstimmige Passage Takt 22–24 verdünnt die musikalische Information, um die Wiederkehr des A-Teiles vorzubereiten und der abgesetzte letzte Takt beendet das Stück mit einem klanglich ausgreifenden Echo, das an die Stelle des entwickelnden

8 Kelkel: Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken, S. 40.

Abschnitts Takt 5–9 tritt und den dritten Teil gegenüber dem ersten entsprechend verkürzt. Wichtig scheint mir festzuhalten, dass eine makrotektonische Analyse primär von den spezifisch metrischen Gegebenheiten ausgehen und diese dann erst sekundär zu den Ergebnissen einer formalen Analyse in Beziehung setzen sollte. Dies macht im vorliegenden Fall auch ein Defizit der makrotektonischen Analyse deutlich: Da sie den anapästischen Auftakt ausklammert, vermag sie den wesentlichen Wechsel von Auf- und Volltaktigkeit nicht zu fassen.

III. Die makrotektonische Analyse zielt denn auch auf etwas anderes als die differenzierende Bestätigung einer Formanalyse: auf das Offenlegen von Gleichgewicht und Symmetrie in der Anordnung der übergeordneten Takte. »Was ihre Verteilung und wechselseitige Stellung in der zeitlichen Dimension [des Werkes] betrifft, so sind die übergeordneten Takte einem Gesetz unterworfen: dem Gesetz der gespiegelten Größen.«⁹ Was als spekulativer Überbau abgetan werden könnte, auf den man zugunsten einer pragmatischen analytischen Orientierung auch verzichten könnte, ist das eigentliche Herzstück der Theorie: Die Aufdeckung einer zweiten, in der metrischen Tiefenschicht begründeten Form, die auch im Widerspruch zur formalen Anlage der »Hülle« stehen kann und damit über die Bestimmung formaler Analogien und Proportionen hinausgeht. So willkürlich das Gesetz der gespiegelten Größen einerseits anmutet, so folgerichtig ist es andererseits: Soll der Umriss des tektonischen Gerüsts im Hintergrund unabhängig, wenn auch nicht ohne Bezug auf die Gliederungen des musikalischen Vordergrundes sein, also in metrischen Gegebenheiten selbst begründet sein, so kann dieses Gesetz nur auf den Prinzipien beruhen, die auch den metrischen Mikrobereich des Akzentstufentaktes und die mittlere Ebene der »übergeordneten Takte« regulieren: Prototypisch steht dort einer metrisch schweren Einheit eine leichte gegenüber. »Sie [die Gesetzmäßigkeit der Spiegelung] gelangt sowohl im Werk als einem Ganzen als auch in jedem (und selbst im kleinsten) seiner Teile zur Wirkung.«¹⁰ Kehren wir zum Poème zurück, so zeigt die Analyse der formalen Oberfläche eine einfache Proportion, allerdings nur, wenn man die sozusagen überzähligen Takte am Ende der drei Formteile, von denen bereits die Rede war, abzieht: Die beiden A-Teile sind zusammen so lang wie der mittlere B-Teil, die einfache Proportion stellt sich damit erst über eine architektonisch-räumliche Zusammenfassung von zeitlich Getrenntem ein, was für eine makrotektonische Analyse nicht zulässig ist.

9 Georgij Eduardovič Conus: Die metrotektonische Lösung des Problems der musikalischen Form. Zusammenfassung einer wissenschaftlichen Forschung (übers. von Ivanka Stoianova), in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 1 (1986), S. 83–95, hier S. 83.

10 Ebd., S. 84.

A	8	1	
B	14	1	14 : 14
A'	6	1	

Hält man sich hingegen an den zeitlichen Ablauf, so liegen die beiden auffallenden Dreiergruppen Takt 7–9 und 22–24 symmetrisch um eine Mittelachse zwischen Takt 15 und 16, wobei die einander symmetrisch gegenüberliegenden Zweitaktgruppen thematisch komplementär sind. Als Unregelmäßigkeit verbleibt der zusätzliche Schlusstakt und damit die abschließende Dreiergruppe: Was in der traditionellen formalen Analyse als konsequente Entsprechung gewertet werden kann – alle drei Formteile schließen mit Dreitaktgruppen – erscheint in der makrotektonischen Analyse als Abweichung.

4 2 3 2 2 2 / 2 2 2 3 4 2+1

Das ergibt eine im Vergleich zu Kelkels Analyse einfache axialsymmetrische Anlage, bei der die von Conus sogenannte gerade Ähnlichkeit (dem eröffnenden 4+2 entspricht die Reprise mit ebenfalls 4+2, allerdings erweitert um den angehängten Schlusstakt) eine umgekehrte Ähnlichkeit (auf 3 2 2 2 folgt der Krebs 2 2 2 3) einrahmt. Dass die zuvor bestimmten Grenzen der Formteile zugunsten der Korrespondenz der Dreitaktgruppen mit ihren auffallend langen einstimmigen Passagen gleichsam überwunden werden, lässt sich insofern rechtfertigen, als der mittlere Formteil kein neues thematisches Material exponiert, sondern nur die aus dem allgegenwärtigen sechstönigen Klangzentrum gewonnenen Gesten zu anderen musikalischen Texturen ausformt: Der quasi polyphonen Zweistimmigkeit der äußeren Gruppen stehen das Alternieren von Akkorden und Einstimmigkeit in den inneren Gruppen gegenüber, als verbindendes, quasi motivisches Element rückt eine wiederholte Dreitonfigur abwärts vom Anfang (Takt 1, b – a – fis) an das Ende der Großtakte (etwa Takt 12 f.: ces – b – g) und erscheint auch am Ende der vermittelnden Dreitaktgruppen. Anders formuliert: Dadurch, dass die unterschiedlich gespiegelten metrischen Gruppen (4+2 einerseits und 3 2 2 2 andererseits) weitgehend auch unterschiedliche musikalische Texturen aufweisen, schlägt der metrische Hintergrund auch auf den musikalischen Vordergrund durch, wird das Gesetz der gespiegelten Größen musikalisch plausibel erfahrbar. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass die Aufmerksamkeit sich von der Erwartung einer linear fortschreitenden thematisch-motivischen Logik abwendet und für die Wahrnehmung der Proportionen von metrischen Gruppen offen ist.

IV. Die Theorie von Conus verschränkt in charakteristischer Weise rationale und irrationale Momente: Das statistische Messen und Zählen, das Aufdecken der »zeitlichen Koordinaten« eines musikalischen Kunstwerkes will an den vermeintlich präzise fass-

baren Zeitstrecken als einer möglichst allgemeinen, gleichsam naturwissenschaftlichen Grundlage der Musik ansetzen und der Aufschlüsselung der musikalischen Syntax den Schein mathematischer Objektivität verleihen. Die Problematik, dass die übergeordneten Takte so disponiert werden, dass sich die gewünschten symmetrischen Bildungen ergeben, liegt auf der Hand, wurde früh erkannt und muss nicht detailliert ausgeführt werden. Hinter der naturwissenschaftlichen Fassade steht letztlich aber die Überzeugung von der allwirksamen Kraft der Zahlen, die an antike pythagoreische Traditionen anschließt – Conus sprach von »den ewigen Gesetzen der gefühllosen Zahlen«, denen selbst die gefühlvollsten Musikwerke unterworfen sind und der die schöpferische Intuition insgeheim folgt, Andreas Wehrmeyer von »musikalischer Form als prästabilisierte Harmonie.«¹¹ Ein prinzipiell vergleichbares Ineinander von Rationalität und Irrationalität findet sich auch in Skrjabins Spätwerk: Universeller mystischer Anspruch und rationales Vorgehen, eine avancierte Klangsprache und eine schematische Formenwelt gehen Hand in Hand: »Skrjabins so originelles Schaffen erwies sich als eine seltsame Mischung von Schematismus und höchster Intuition, von Rationalismus und Wahnsinn, orgiastischen Ausbrüchen und sorgfältiger Berechnung, die fast mit buchhalterischer Präzision die Anzahl der Takte, Zeilen und Noten bestimmte, aber auch festlegte, wohin der Weg ging und wie er beschränkt wurde«, so Sabanejew in seinen Erinnerungen.¹² An anderer Stelle sprach er vom Kontrast zwischen einerseits

»einer schier endlosen Kompliziertheit und Neuartigkeit der einzelnen Strukturelemente und andererseits [...] extremer Simplizität und klischeehafter Schematik der abgeleiteten Formen [...], die fast wie klassische Schemata wirken und in deren einfacher Überschaubarkeit sich quasi die Unkompliziertheit jenes kosmogonischen Gesamtschemas widerspiegelte, welches seine Sicht des Weltalls verkörperte«,

und stellte die Frage, ob dieser Kontrast psychologische Ursachen hatte:

»Rührte er vielleicht aus der Zwiespältigkeit seiner Psyche, die immer darauf aus war, Erlesenes mit Grandiosem [...] sowie das zart Aristokratische seiner persönlichen Verfassung mit Demagogischem und sogar Kosmogonischem zu verbinden?«¹³

Sieht man einmal vom Hinweis auf eine komplexe Psyche ab, so nennt Sabanejew zwei mögliche Motive: Eine die Komplexität der Details ausgleichende, vereinfachte schematische formale Anlage erleichtert erstens das Verständnis und soll eine Breitenwirkung garantieren, welche der Rolle eines musikalischen Messias entspricht, die sich Skrjabin selbst zuschrieb. Zweitens kann man die einfache formale Anlage als Spiegelung der

11 Ebd., S. 87; Wehrmeyer: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, S. 44.

12 Leonid Sabanejew: *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, übers. von Ernst Kuhn, Berlin 2005 (*Musik konkret*, Bd. 14), S. 132.

13 Sabanejew: *Alexander Skrjabin*, S. 104 f.

einfachen Bauprinzipien des Kosmos im musikalisch Kleinen verstehen. Auch das einfache Bauprinzip der gespiegelten Größen weist über die Musik hinaus und kann, obwohl von Conus nicht explizit ausgeführt, als ein allgemeingültiges Gesetz verstanden werden, das in verschiedenen Größenordnungen und Gegebenheiten bis hin zum Kosmischen gleich wirksam ist. Insofern geht es sowohl im Spätwerk Skrjabins als auch bei der Theorie von Conus um ein Zurückführen einer oberflächlichen Vielfalt auf einen einfachen Hintergrund, der auch noch Gegensätzliches vereint – Svetlana Khlybova sprach von einer eidetischen Reduktion.¹⁴ Conus erreicht dies, indem er die konkreten musikalischen Inhalte der Hülle zwar analysiert, um zu den übergeordneten Takten zu gelangen, das eigentliche Gesetz der gespiegelten Größen dann aber auf sozusagen abstrakte Proportionen und Spiegelungen bezieht, die unabhängig von diesen sowohl materiellen als auch gegensätzlichen Inhalten sind. Bei Skrjabin wiederum werden die musikalischen Verläufe nicht nur in ein metrisch-tektonisches Gitter eingespannt, sondern sowohl Melodik wie auch Harmonik, die man als gegensätzliche Dimensionen der Musik verstehen kann, werden vom Hintergrund eines Klangzentrums abgeleitet: Seine Transpositionen und Sequenzen ergeben einen spezifisch harmonischen Rhythmus, der wiederum in Beziehung einerseits zur metrischen Tektonik der Großtakte und andererseits zu den Proportionen der Formteile steht. Betont Conus, wie oben zitiert, dass selbst die gefühlvollste Musik dem Gesetz des Gleichgewichts und damit den Zahlen unterworfen ist, so ist auch die irritierende Verbindung von verschrobenem Mystizismus und rationaler Planung im Schaffen Skrjabins nur auf den ersten Blick ein Widerspruch: Die besondere Ausprägung der Letzteren bedeutet ja, sich einer angenommenen prästabilierten Harmonie anzuvertrauen, die dem musikalischen Vordergrund und seiner vom kompositorischen Ich gesetzten Sinnggebung eine weitere Sinnebene hinzufügt und jene damit transzendiert. Proportionen und metrische Pulsationen brauchen ein materielles, in unserem Fall musikalisches Substrat, um sich mitzuteilen, sind aber von dessen konkreter Ausformung und damit auch stilistischer Prägung unabhängig. Insofern steht Skrjabin in einer Reihe mit stilistisch durchaus unterschiedlichen Komponisten wie Bruckner, Berg, Webern bis hin zu Pärt, die alle gerade über den Weg einer rationalen Planung den Bereich des Sinnlichen zu transzendieren bestrebt sind, wie auch Conus das in seiner Theorie der Metrotektonik versucht hat.

14 Khlybova: Das Prinzip der »eidetischen Reduktion«.

Julian Caskel

»Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien

1. Der abschließende Kadenztakt kann entweder als der metrisch schwerste oder umgekehrt als der metrisch leichteste Takt einer musikalischen Ablaufeinheit bestimmt werden. Solche miteinander unvereinbaren Aussagen über den metrischen Status der Schlussbildung sind jedoch fast immer an thematischen Perioden und damit an syntaktischen Anfangsstrukturen entwickelt worden: Es geht um die Frage, ob der achte Thementakt leicht oder schwer ist.

Dies entspricht einer relativen Vernachlässigung des musikalischen Schließens innerhalb der Methodenansätze der Musiktheorie. Erstens erscheinen nur die Ausnahmefälle der Schlussbildung einer Betrachtung wert (wie Joseph Haydns Abschiedssinfonie), während die Standardfälle aufgrund ihrer syntaktischen Simplität kaum Aussagekraft in Analysen entfalten.¹ Zweitens liegt es in der Logik der musikalischen Formenlehre, den Beginn des letzten Formabschnitts und nicht dessen Ende als das letzte für eine Schematisierung der Gesamtform relevante Ereignis zu bestimmen.²

Die Asymmetrie zwischen profilierten Anfängen und konventionalisierten Schlüssen ist schon eine Begleiterscheinung der musikalischen Notation. Jedes musikalische Ereignis wird notational durch seinen Anfangspunkt abgebildet, aber das Ende dieses Ereignisses wird durch den Anfang des nächsten Ereignisses gekennzeichnet. Das Ende des allerletzten musikalischen Ereignisses ist somit notational unterbestimmt, weshalb das Ende einer Komposition nicht notwendig mit ihrem klanglichen Ende zusammenfallen muss.³ So generiert die Platzierung eines funktionalen Schlussereignisses auf einer metrisch betonten Position einen impliziten Initialakzent, dessen Ereignishorizont erst mit den relativ leichten Zählzeiten derselben metrischen Gruppe vervollständigt wäre. Damit entsteht das Problem des »metrischen Hasen«: Mit dieser Metapher soll jene Präsenz des Anfangs im Schluss umschrieben werden, bei der der strukturelle Werkschluss erst nach dessen klanglichem Ende erreicht scheint. Der Ereigniseintrittsakzent

- ¹ Vgl. dazu neuerdings aber Wolfram Steinbeck: »Das eine nur will ich noch – das Ende«. Prolegomena zu einer Kompositionsgeschichte des Schließens, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60 (2012), S. 274–290.
- ² Vgl. zu dieser Rückbeziehung der Frage nach dem musikalischen Ende auf das Formganze des Finalsatzes Bernd Sponheuer: Haydns Arbeit am Finalproblem, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), S. 199–224, hier S. 199 f.
- ³ Vgl. Eytan Agmon: Musical Durations as Mathematical Intervals. Some Implications for the Theory and Analysis of Rhythm, in: *Music Analysis* 16 (1997), S. 45–75.

der Kadenz hebt nun diesen metrischen Initialakzent weiter hervor und widerspricht ihm zugleich (da die funktionale Endwirkung des Schließens sich wieder an einen allerletzten Anfangsakzent anbindet, der aber einen Ereignisbeharrungssakzent beziehungsweise die Stabilität des Schlusses in sich abbilden soll). Damit entsteht das komplementäre Problem des »tonalen Igels«: Mit dieser Metapher soll jene Präsenz des Anfangs im Schluss umschrieben werden, bei der das eigentliche Schlussereignis zu früh bereits vor dem klanglichen Ende des Werks erreicht scheint.

Im letzten Akkordpaar eines Tutti-Schlusses verbleiben nun zwei Kriterien zur Differenzierung der Schlussbildung. Das erste Kriterium ist die harmonische Akzentsetzung. Die beiden letzten Akkorde können entweder als Dominant-Tonika-Kadenzschritt erfolgen (Modell DT), oder aber die Schlussakkorde können als Abfolge zweier Tonika-Akkorde einer Schlusskadenz nachfolgen (Modell TT). Das zweite Kriterium ist die melodische Akzentsetzung: Ein Registerwechsel oder eine Längendifferenz können den allerletzten Akkord von den vorherigen Akkordschlägen nochmals stärker absetzen.

Intuitiv erscheint dabei die folgende Ereignisverteilung syntaktisch stimmig: Da im Modell DT die Markierung des Schlusses harmonisch erfolgt, kann die Akzentdifferenz des letzten Akkordes fehlen, wohingegen im Modell TT eine solche Akzentdifferenz hinzutreten muss, um die fehlende harmonische Schlussbildung zu kompensieren. Die empirisch nicht nur bei Joseph Haydn, sondern auch noch in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts vorherrschenden Ereignisverteilungen wären dann allerdings kontraintuitiv: Die Akzentdifferenz darf im Modell DT nicht hinzutreten (das somit empirisch einer überraschenden Einschränkung unterliegt), und sie muss im Modell TT nicht hinzutreten (das somit überraschenderweise empirisch keiner Einschränkung unterliegt).

Im Modell DT soll durch den Verzicht auf einen Längenakzent vermutlich ein innerer Widerspruch in der Kadenz vermieden werden. Der verlängerte Schlussakkord würde einseitig den Aspekt der Ereignisbeharrung (die Stabilität der Kadenz), aber nicht mehr den Aspekt des Ereigniseintritts hervorheben (die Realisierung der Kadenz), so dass die Stabilität eines Längenakzents erst nach einer schon realisierten Kadenz und damit nur zum Modell TT sinnvoll hinzutreten kann. Im Modell DT wird durch den Verzicht auf den Längenakzent jedoch stärker als im Modell TT das Auseinandertreten von »metrischem Hasen« und »tonalem Igel« virulent. Dieses Auseinandertreten kann durch notierte Leertakte am Werkende auch notational sichtbar gemacht werden. Eine solche Notation von Leertakten findet sich auch in Sinfonie-Schlüssen Haydns,⁴ kann im Ex-

4 In der Sinfonie Nr. 46 reagieren die Leertakte auf einen an eine Achttaktperiode angehängten Schluss im Modell DT und die somit sehr ungewöhnliche metrische Positionierung 1 – 2 der Kadenz. In der Sinfonie Nr. 80 dient der Leertakt vermutlich auch der Verstärkung gegenüber dem identischen Schluss des Expositionsteils.

tremfall drei ganze Takte umfassen und wird in Ausnahmefällen wie im Finalsatz von Franz Schuberts C-Dur-Sinfonie D 944 auch mit dem Modell TT und einem melodisch abgesetzten Schlussakkord kombiniert.⁵ Am Schluss des ersten Satzes von Ludwig van Beethovens Fünfter Sinfonie dagegen ist der zu ergänzende vierte Takt nicht als notierter Leertakt vorgezeichnet, sondern nur als hypothetische Nachzeichnung der metrischen Gruppenstruktur sinnfällig.⁶ Gerade der elliptische Satzschluss aber macht als Gegenstück zur extrem ausgedehnten Schlussphase des vierten Satzes kompositorisch Sinn. Dort tritt zum Modell TT ein Register- und Längenakzent des Schlussakkords hinzu, während im Kopfsatz der harmonische Rhythmus der beständigen Akkordwechsel den einförmigen »Textur-Rhythmus« der repetierten Akkordschläge überschnell und unbeständig erscheinen lässt.

Die Kombination des Modells TT mit einem Längenakzent vermeidet demgegenüber solche »metrische Hasen« und »tonale Igel« durch die relative Irrelevanz des letzten Ereigniseintrittsakzents (der Schlussakzent ist ein Ereignisbeharrungsakzent, und der Ereigniseintrittsakzent der Kadenz ist nicht der Schlussakzent). Das Problem dieser syntaktisch sinnfälligen Lösung ist deren semantische Simplizität, die im sinfonischen Tutti-Schluss besonders stark hervorzutreten droht. Die Affirmativität des Applauses dringt gleichsam durch das Schlupfloch der notationalen Unterbestimmtheit der Endereignisse aus dem Aufführungskontext in das Werk selbst ein und standardisiert so das sinfonische Schließen. Der lärmende Tutti-Schluss beinhaltet aber auch eine Art demokratische Selbstreferenz des Orchesterkollektivs auf seine erbrachte Leistung: Indem alle Musiker am Schlussgeräusch beteiligt sind, sind auch alle am Folgegeräusch des Publikums beteiligt. Die Publikumswirksamkeit und die Analyseunwirksamkeit des Tutti-Schlusses stehen zentrifugal zueinander. Das musikalische Metrum jedoch ist der syntaktische Faktor, mit dem sozusagen musikanalytisch im Schluss noch nicht Schluss sein muss. An Haydns Londoner Sinfonien soll im Folgenden gezeigt werden, wie auf der Ebene der Taktgruppen-Ordnung Detaildifferenzen in einer Satzphase relevant bleiben, in der als Signal des zu Ende gehenden Ereignisablaufs die harmonische, thematische und auch die formstrukturelle Komplexität bereits deutlich reduziert sind.

II. Tabelle 1 verbindet Angaben zur syntaktischen Platzierung der Schlussakkorde in den zwölf Londoner Sinfonien mit Taktgruppenanalysen, die jeweils den Zeitraum von der letzten Satzphase mit thematisch profilierten Perioden bis zum Satzende umfassen. Diese wurden so erstellt, dass zum einen gemäß einer metrisch »radikalen« Lesart

⁵ Drei Leertakte finden sich im Finale von Schuberts C-Dur-Sinfonie Nr. 6 D 589. Vgl. dazu die Analyse bei Arnold Feil: *Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966, S. 55.

⁶ Vgl. Edward T. Cone: *Musical Form and Musical Performance*, New York 1968, S. 18.

93	T. 238	$(4+4)(4+2) + (4+4)(4+4) + (4+4+4+4)(4+4) + (4+4+4)(4+4+1)$	TT	4 – 1
94	T. 182	$(4+4)(2+4+3) + (4+4+4)(4+4+3) + (4+4+4)(6+4+4+1) + (4+4+4+4+4)$	DT	3 – 4
95	T. 181	$(4+4+1) + (4+4+1) + (4+4+4+1)$	TT	4 – 1
96	T. 201	$(4+4+1) + (4+4+4+3) + (4+4+4+3)$	TT	2 – 3
97	T. 280	$(4+4+1) + (6+6+4) + (4+4) + (6+6)(4+4+1)$	TT	4 – 1
98	T. 365	$(4+4+3) + (4+4+3)$	TT	2 – 3
99	T. 189	$(4+3) + (4+4+4+4+1) + (6+6)(4+4)(6+3) + (4+4+4+4+3)$	TT	2 – 3
100	T. 304	$(4+4)(4+2) + (4+4+4+4+1)$	TT	4 – 1
101	T. 233	$(4+4+4+4+1)(4+4+3) + (4+4+1)(4+4+3)$	TT	2 – 3
102	T. 266	$(6+6+4+4)(6+6)(4+4+4+3)$	TT	2 – 3
103	T. 319	$(4+4+3) + (6+6)(4+4)(4+4+4+4+2) + (4+4+4+4+3)$	TT	2 – 3
104	T. 276	$(4+4+3)(6+4+4) + (4+4)(4+4+4+4+1) + (4+4+1)$	DT	4 – 1

TABELLE 1 Die Schlussbildung der Finalsätze in Haydns Londoner Sinfonien. Spalte 2 gibt den Takt an, mit dem die in Spalte 3 zusammengefasste Taktgruppenanalyse beginnt, Spalte 4 und Spalte 5 beziehen sich auf die harmonische Ausgestaltung und metrische Positionierung der Schlussakkorde. Die Angaben beziehen sich auf die im Henle-Verlag erschienenen Bände der Haydn-Gesamtausgabe.

Texturwechsel durch Dynamik- und Dichteakzente als Wechsel auch in eine mit diesem Takt beginnende alternative metrische Lesart interpretiert wurden, während innerhalb der so begonnenen Gruppen gemäß einer metrisch »konservativen« Deutung Viertaktgruppen der Vorrang gegeben wurde.⁷ Diese bewusste Schematisierung lässt einige strukturelle Auffälligkeiten besonders deutlich hervortreten: So besteht zumindest eine Tendenz, dass Haydn für den endgültigen Schluss und für dessen Etablierung auf identische metrische Schemata zurückgreift (und also sowohl die allerletzte als auch die diese letzte Satzphase initiiierende Taktgruppe mit dem Aufbau 4+3 oder mit dem Aufbau 4+1 ausstattet). Dadurch entsteht ein mit dem Ausgleich von Auftakten vergleichbarer metrischer Aufbau, da die Taktelision der initiiierenden 4+3-Gruppe durch die metrisch überzähligen Takte der 4+3-Gruppe am Werkende komplementär ausbalanciert wird.

Obgleich Leertakte als Mittel der Abbildung und verlängerte Schlussakkorde als Mittel der Vermeidung eines »metrischen Hasen« in den Londoner Sinfonien nicht vorkommen, ist das Problem der metrischen Schlussbildung dennoch stets präsent. So sind jene beinahe berechenbaren Phrasenverschränkungen, die in Haydns Sonatenrondo-Finali am Satzbeginn zur Verminderung der Schlusswirkung der Ritornelle eingesetzt

⁷ Vgl. zur Anwendung dieser beiden Analyseoptionen auf das Werk Haydns Danuta Mirka: *Metric Manipulations in Haydn and Mozart. Chamber Music for Strings, 1787–1791*, Oxford 2009, S. 142.

werden,⁸ auch am Satzende zu finden. Die Taktgruppenanalysen bilden also zwar in einigen Fällen am Beginn der finalen Satzphase und an deren Ende identische metrische Strukturen ab, die tatsächlich jedoch konträre syntaktische Funktionen erfüllen: die bewusste Destabilisierung des Satzes durch Elision des damit noch nicht endgültig erreichten Schlusses und die möglichst starke Stabilisierung eben des endgültig erreichten Schlusses.

Das Problem des metrisch zu abrupten Schlusses tritt weiterhin in dem Faktum hervor, dass die Platzierung des Schlussakkordes nur auf der starken Position einer Zweitaktgruppe (aber nicht auf der Initialposition einer Viertaktgruppe) für Haydn eine gleichwertige Ablaufvariante darstellt. Durch die nachschlagende Positionierung und die fehlenden harmonischen Ereigniswechsel bleibt so die »ablöschende« Logik eines Längenakzents in der Summe der Akkorde indirekt abgebildet. Allerdings ist zu beachten, dass in einigen Sinfonien die Unterscheidung zwischen der metrischen Positionierung 4 – 1 und der Positionierung 2 – 3 durch die nur geringe Herausstellung der Viertaktgruppen unklar werden kann. Dieser Effekt ist in der Sinfonie Nr. 93 und insbesondere in der Sinfonie Nr. 100 zu beobachten. Zweitaktgruppen dominieren im Sechstakter Takt 312–317 direkt vor dem Tutti-Einsatz und die starke Absetzung der Schlussakkorde in Takt 333 f. drängt den letzten Viertakter Takt 330–333 in seiner hörbaren Präsenz zurück (dennoch bleiben auch die Viertakter durch die Motivwiederholung in Takt 322 und die Texturwechsel in Takt 326 und Takt 330 relevant).

Werden die Viertakteinheiten jedoch stark hervorgehoben, so wird besonders deutlich, dass die oftmals mehrfachen Taktelisionen die Schlussbildung zum einen durch die Versetzung der Kadenz auf die metrischen Initialtakte erst ermöglichen und doch zum anderen die metrische Reiteration dieser betonten Zieltakte die Schlussbildung auch schon wieder gefährdet.

In der Sinfonie Nr. 101 könnte man diese Wechsel der Viertaktgruppen-Schemata durchaus mit dem Begriff der »metrischen Modulation« umschreiben. Die in Takt 233 mit dem Hauptthema beginnende Satz coda umfasst bei einer mechanischen Berechnung zwölf Viertaktgruppen, die mit dem metrisch schwach platzierten Schlusstakt Takt 280 vollendet würden. Rein motivisch dagegen umfasst die Coda (5+4+4+4) + (4+4+3) + (5+4+4+4+3) Takte, so dass die erste metrische Versetzung in Takt 250 erfolgt. Der Einsatz der Tutti-Taktgruppen in Takt 261 jedoch restituiert das ursprüngliche Taktschema. Es ist also zunächst eine andere Texturschicht auf das identische »metrische Gleis« gesetzt worden (obgleich diese Texturschicht üblicherweise das versetzte »metrische Gleis« repräsentiert). Haydn destabilisiert jedoch auch dieses metrische Schema, da der Tonika-Orgelpunkt in Takt 270 zum also insgesamt dritten Mal den Wechsel in ein

8 Vgl. dazu Reiner Leister: *Die Entwicklung des Finales in der Sinfonik Joseph Haydns*, Stuttgart 1999, S. 376.

versetztes Taktgruppen-Schema nahelegt. Die Taktgruppenanalyse ermöglicht damit, die Besonderheit des Schließens dieser Sinfonie beschreiben zu können: Die entscheidende »metrische Modulation« erfolgt hier nicht als Übergang in die Tutti-Gruppen (wie etwa prototypisch im Schluss der Sinfonie Nr. 96), sondern erst in den Tutti-Gruppen selbst, da diese mit dem (in Takt 233 ff. rhythmisch augmentierten) Themenkopf stärker als sonst weiterhin auf einem Element der thematischen Perioden basieren.

In der Sinfonie Nr. 95 ist diese »Modulationsphase« deutlich komprimierter: Die Akzente der Zweitaktgruppen lassen erneut eine kontinuierliche Deutung mit Taktgruppen-Anfängen in Takt 168 und Takt 190 zu. Der mit Takt 181 beginnende motivische Ablauf steht jedoch querständig zu diesem Schema, so dass – unterstützt durch die Varianten der Bläserstimmen – auch schon Takt 177 als Taktgruppenbeginn angenommen werden könnte. Die Rückbewegung in das alte Schema erfolgte dann durch den verlängerten Auftakt in Takt 185, der aber zugleich Fortsetzung des Schemas von Takt 177 und Takt 181 ist. Gegen den Initialakzent in Takt 181 zielt die Harmonik jedoch durch den doppelten Quintfall zur Dominante auf die Kadenzierung in Takt 182, so dass Takt 181 und Takt 182 in einer »Riemann'schen« Deutung auch als Leicht-Schwer-Takt-paar gehört werden könnte. Das Spiel funktioniert jedoch besser gegen diese Deutung: Die Texturwechsel betonen die motivischen Neueinsätze und das instabile Akzentschema Takt 177 – 181 – 185 wird in der finalen Tutti-Sektion durch den Quintfall des Basses in Takt 193 und auch die C-Dur-Kadenz in Takt 199 für den Schluss verpflichtend. Die Bestimmung des Metrums über kadenzielle Endakzente würde Takt 185 ausklammern, wohingegen in der alternativen Deutung gerade dieser Takt die Ambivalenzen in der Abfolge der Initialakzente maximalisiert.

Ebenso lehrreich sind die Fälle, in denen der textuell unumgängliche Übergang aus den Themenperioden in den Tuttilärm ohne metrische Auffälligkeiten möglich ist. In der Sinfonie Nr. 102 erfolgt die Schlussbildung durch die Selbsterstörung des Themas (mit den Mitteln der Fragmentierung beziehungsweise Liquidation), so dass der Einsatz des Schluss-Tuttis in Takt 298 ohne jede vorherige »metrische Modulation« erfolgen kann. In der Sinfonie Nr. 103 wiederum wird die entscheidende Taktelision in Takt 330 ohne jeden Texturwechsel ausgeführt. Dabei verweisen die wiederholten Sechstaktgruppen als alternative Vermittlungsstufe zwischen Thema und Tutti auf eine erneut individuelle Logik der Schlussbildung (in Sinfonie Nr. 102 als Tutti-Satz in Takt 286 ff., in Sinfonie Nr. 103 als thematischer Satz eben in Takt 330 ff.).

In der Sinfonie Nr. 97 wiederum werden die »metrische Modulation« und die thematische Fragmentierung als gegensätzliche Verfahren der Schlussinstallation inszeniert. Eine auf dem üblichen Weg durch metrische Versetzung begonnene Tutti-Sektion endet in Takt 303 abrupt auf der Tonika. Der durch diesen »tonalen Igel« erzeugte überhängende Einzeltakt ist als »metrischer Hase« Fermate und Anti-Fermate zugleich: Die

Fragmentierung wird gerade durch das Weiterlaufen der Taktordnung in Gang gesetzt, die innerhalb der regulären Zweitaktgruppe Takt 303 f. einen motivisch korrekten, aber metrisch überzähligen Kadenztakt mit einem metrisch korrigierenden, aber motivisch überzähligen Auftakt zusammenführt.

Die Dominanz des Modells TT aber war in allen bisher behandelten Fällen ebenso wie die metrisch starke Positionierung des Schlusstakts unbestritten. Eine humoristische Attacke auf diese Stabilitätsgaranten findet sich in der Sinfonie Nr. 98. Das Modell der durch eine Taktelision initiierten Tutti-Gruppen kommt im für das Cembalo-Solo verlangsamten Tempo ins Stottern, so dass in Takt 383 der B-Dur-Abschluss einen Takt zu früh erreicht wird; nur durch einen humoristischen Repetitionstakt kann der Schluss gemäß dem Modell 4+3 erfolgen. Dieser Repetitionstakt aber bindet die Schlussakkorde in ein für Anfangsperioden typisches Beschleunigungsmodell von 1+1+2-Takten ein, das eine alternative metrische Abbildung spürbar werden lässt (Notenbeispiel 1).

381

Metrische Deutung I:	3	4	1	2	3
Metrische Deutung II:		1	2	3	4

NOTENBEISPIEL 1 Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 98, 4. Satz, Streicher, Takt 381–386

Ein solcher Verlauf der vier letzten Takte ist im Modell DT durch den stärkeren Echocharakter der angehängten Taktpaare nicht mehr humoristische Normabweichung, sondern normgemäße Ablaufvariante. Die darin implizierte Umkehrung der metrischen Verhältnisse ist in einigen früheren Sinfonien Haydns noch eindeutiger verwirklicht als in der Sinfonie Nr. 94, dem einzigen Fall innerhalb der letzten beiden Sechserien (Notenbeispiel 2). Dort entspräche die metrische Positionierung 3 – 4 den mit Takt 249 einsetzenden Viertaktgruppen. Gegen eine Versetzung des Schlusses in eine metrisch starke Position spricht zudem, dass in Takt 255 und Takt 257 die G-Dur-Schlüsse noch korrekt auf relativ starken Takten derselben Taktgruppen-Ordnung platziert sind.

Diese alternative beschließende Viertaktperiode mit der Schlusspositionierung 3 – 4 wird in zwei weiteren der Londoner Sinfonien durch die Implantation von Merkmalen thematischer Anfangsperioden angedeutet. Ein motivisch profilierter Beginn prägt die Schlusstakte der Sinfonie Nr. 97 (Notenbeispiel 3). Das eingeschaltete chromatische Motiv

NOTENBEISPIEL 2 Joseph Haydn:
Sinfonie Nr. 94, 4. Satz, Streicher/
Holzbläser, Takt 262–268

262
nur Holzbl.
p *ff*
p *ff*
ff
3 4 1 2 3 4

erzeugt einen Initialakzent in Takt 330, der durch den Texturwechsel Takt 332 bestätigt wird (zudem ist auffällig, dass die Melodiebewegung vom Terz- zum Grundton eine Gewichtsdimension der beiden Schlussakkorde andeutet). Die humoristische Pointe von Takt 330 liegt darin, dasselbe chromatische Motiv mit einer »eröffnenden« Aufwärtsbewegung den Satz abschließen zu lassen, das zuvor im Finale in der »schließenden« Abwärtsbewegung die Neueinsätze des Ritornells einleitete (zudem wird so am Schluss jene aufsteigende Quart in Erinnerung gerufen, die im Kopfsatz omnipräsent war).

Auch in der Sinfonie Nr. 104 lassen die melodischen Akzentfaktoren durch den Auftakt hin zu Takt 331 und den Registerwechsel Takt 333 diese Schlussabbildung 3 – 4 durchscheinen (Notenbeispiel 4). Somit ist auch der zweite Einsatz des Modells DT innerhalb der Londoner Sinfonien metrisch instabil. Das Dominant-Tonika-Taktpaar kann also zwar durch seine interne Wendung von der Instabilität zur Stabilität ein Leicht-Schwer-Schema repräsentieren, aber es ist auch ein aus dem Ablaufkontext heraustrennbares Pattern, dessen »schwerer« Initialakzent gemäß dem komplementären Schwer-Leicht-Schema damit aber auf dem die Pattern-Reiteration etablierenden »leichten« Dominanttakt liegen würde.⁹

Das Dominant-Tonika-Taktpaar erzeugt also im Tutti-Schluss letztlich seine eigene Hase-und-Igel-Struktur: Die strukturelle Akzentuierung des Schlussglieds erfolgt zu früh auch schon mit dem Eintrittsakzent des Dominantakkords, und die Akzentuierung des Schlussakkords durch einen Längenakzent würde zu spät erst nach dem Eintrittsakzent der Tonika erfolgen. Haydns Sinfonien sind so eine Zwischenstation auf dem Weg zum Modell TT mit abgesetztem Schlussakkord, das in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts beherrschend wird. In diesem Modell wird die Schlussbildung von der Schlusswirkung der tonalen Kadenz noch weiter abgetrennt, indem deren idealtypischer tem-

9 Vgl. ausführlicher Julian Caskeel: »Ones again«. The Metrical Role of the Harmonic Cadence in Contrasting Traditions of Musical Rhythm, in: *Musical Metre in Comparative Perspective*, hg. von Hans Neuhoff und Rainer Polak (i. V.).

328

4 1 2 3 4 1
1 2 3 4

NOTENBEISPIEL 3 Joseph Haydn:
Sinfonie Nr. 97, 4. Satz, Streicher,
Takt 328–333

329

1 2 3 4 1
1 2 3 4

NOTENBEISPIEL 4 Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 104,
4. Satz, Streicher, Takt 329–334

poraler Ablauf sich letztlich umkehrt: Beruht die Kadenz auf der Beantwortung einer vorbereitenden Zeitspanne durch den Zeitpunkt des Kadenzintritts,¹⁰ so wird im Tutti-Schluss eine Folge profilierter Zeitpunkte (die Paenultima-Akkordschläge) durch eine abschließende längere Zeitspanne beantwortet (den Schlussakkord). Vereinfacht gesagt, tendiert die Formtheorie also dazu, die sich noch anschließende Phase nach dem Eintritt der Tonika-Kadenz als »strukturelles Diminuendo« aufzufassen, während das symphonische Finale durch ein »strukturelles Crescendo« bis zum Schluss diesen Grundtatbestand zu widerlegen versucht.¹¹

Haydns Londoner Sinfonien entsprechen in der Flexibilität ihrer Taktgruppen-Ordnung den Theoriemodellen des 18. Jahrhunderts. Die musikalische Schlussbildung

- 10 Vgl. zu diesem Modell William E. Caplin: The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2004), S. 51–117, hier S. 77f.
- 11 Vgl. für eine solche energetische Theorie Heinz Becker: Zur Problematik und Technik der musikalischen Schlussgestaltung, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin* 2 (1952/53), S. 85–118, hier S. 90f.

geriet dort in den Fokus metrischer Analysen, wenn die Frage der erlaubten oder unerwünschten Zäsuren zusammengesetzter Taktarten behandelt wurde (wobei schon Heinrich Christoph Koch Zäsuren in der Taktmitte am Werkende für weniger tolerierbar hielt als am Themenanfang).¹² Blickt man nun auf die Schlussbildungen aller Haydn-Sinfonien, so stellt sich der Vorrang des Modells TT als Ergebnis einer Entwicklung dar, bei der ein in den frühen Sinfonien dominantes Kombinationsmodell verdrängt wird: In diesem Modell erfolgte der Schluss durch einen Dominant-Tonika-Schritt direkt vor den letzten Akkordschlägen, wobei der Dominantakkord häufig auf einer schwachen Zählzeit platziert wird. Die metrische Bestimmung des Dominant-Tonika-Taktpaars dagegen bezieht sich genau umgekehrt auf Abläufe über der Einzeltakt-Ebene. Die eher destabilisierende Rolle des Dominant-Tonika-Taktpaars in einem syntaktischen Kontext, der gerade durch die Betontheit der Kadenzakte ausgezeichnet ist, stellt aber jene spätere Theorie des Metrums in Frage, die diese Betontheit aus der Dominant-Tonika-Polarität ableitet und auf thematische Perioden ausweitet. Im Folgenden soll daher diskutiert werden, in welcher Weise die Analyse musikalischer Strukturen des 18. Jahrhunderts in der Metrumtheorie des 20. Jahrhunderts durch den Filter der Systementwürfe der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts hindurch erfolgte.

III. Die Relation zwischen Metrum und Kadenz kann letztlich nur dualistisch formuliert werden. Ein einheitliches System der metrischen Betonung durch intentional auf die musikalische Textur projizierte Initialakzente führt dazu, dass in der Analysepraxis der Akzent der Kadenz metrisch betont oder metrisch unbetont sein kann. In der Nachfolge Riemanns dagegen wurde das Prinzip der betonten Kadenzen zum axiomatischen Ausgangspunkt eines inhaltsbestimmten Metrums erhoben.¹³ Diese Inhaltsbestimmung aber muss für die Leicht-Schwer-Taktpaare andere metrische Gesetze postulieren als für die weiterhin gemäß dem Akzentmetrum organisierten Divisionsebenen. Die Bestimmung der Dominante als metrisch leicht und der Tonika als metrisch schwer kann nur für ein einziges metrisches Level Gültigkeit besitzen, da das einschichtige Informationsband des harmonischen Rhythmus keine weiteren Differenzkriterien bereitstellt.

Die Indifferenz des Akzentmetrums gegenüber der Kadenz und die Differenz des Kadenzmetrums gegenüber den anderen Akzentschichten bilden nun die dualistische Opposition der Theoriegeschichte: Die Theorie des Hypermetrums ist multilinear (sie ist eine Theorie multipler metrischer Ebenen), aber eben darum inhaltlich unterbe-

12 Vgl. Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1787, Band 2, Hildesheim 1969, S. 308.

13 Vgl. dazu auch William E. Caplin: *Tonal Function and Metrical Accent. A Historical Perspective*, in: *Music Theory Spectrum* 5 (1983), S. 1–14.

stimmt, die Theorie der Taktpaar-Gewichtung ist inhaltlich bestimmt, aber eben darum notwendig monolinear (sie ist eine Theorie einer einzelnen und dadurch prädestinierten metrischen Ebene).¹⁴

Der in Haydns Sinfonie-Schlüssen erkennbare Dualismus zwischen Tutti-Taktgruppen mit betonten Kadenz und thematischen Perioden mit unbetonten Kadenz aber besitzt als Bestätigung eher der in den USA entwickelten Theorien des Hypermetrums zugleich Anknüpfungspunkte an eine Traditionslinie explizit dualistischer Metrum-Konzeptionen aus dem deutschsprachigen Raum (die eher dem Prinzip des Kadenzmetrums entsprechen).

So ist der Tutti-Schluss Bestätigung und Infragestellung von Thrasybulos Georgiades' Theorie des »leeren Taktes«. Was genau dabei mit einem leeren Takt gemeint ist, wird klar, wenn man berücksichtigt, dass Georgiades die Forderung aufstellt, dass nach dem »Gerüstbau-Prinzip« gebaute Taktgruppen nicht nur durch einen »tonalen Igel«, also einen einzelnen Tonika-Schlussakt, sondern durch einen »metrischen Hasen«, eine vollständige Tonika-Taktgruppe, beantwortet werden müssen.¹⁵ Die Tatsache, dass Georgiades damit die tonale Schlussbildung an ein metrisches Kriterium anbindet, verweist aber darauf, dass seine Bestimmung des Metrums umgekehrt ebenso an das Kriterium der Harmoniewechsel angebunden bleibt (so dass der leere Takt in Wahrheit inhaltlich stärker bestimmt ist als sonst).

Arnold Feil zog die logische Konsequenz aus dieser Inhaltsbestimmung und postuliert für thematisch geschlossene Perioden aufgrund ihres harmonisch komplementären Ablaufs einen nicht-metrischen Status.¹⁶ Carl Dahlhaus wiederum hat versucht, diesen kontraintuitiv verengten Metrumbegriff theoriekonsistent zu halten, indem der harmonisch komplementäre in einen dem Gewichtsmetrum nicht mehr entgegenstehenden harmonisch parallelen Ablauf umgedeutet wird. Für das idealtypische Modell I – IV – V – I der Viertaktperiode postuliert Dahlhaus daher eine Auffassung der Initialtonika zunächst als Dominante der Subdominante, so dass beide Taktpaare einem Leicht-Schwer-Ablauf gehorchen können.¹⁷

Damit entsteht das theoriegeschichtliche Paradox, dass Dahlhaus die dialektische Doppelbestimmung der Initialtonika, die Moritz Hauptmann formuliert und Hugo Riemann verworfen hat, gegen Hauptmanns Theorie des Metrums dazu einsetzt, um Riemanns Konzeption der betonten Kadenz zu bestätigen.

¹⁴ Dieser Dualismus ist von Riemann selbst nicht und von seinen Nachfolgern nur selten explizit (an-)erkannt worden; vgl. aber Hermann Erpf: *Form und Struktur in der Musik*, Mainz 1967, S. 183.

¹⁵ Vgl. Thrasybulos G. Georgiades: *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, S. 27.

¹⁶ Feil: *Studien zu Schuberts Rhythmik*, S. 26 f.

¹⁷ Vgl. Ernst Apfel/Carl Dahlhaus: *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Band 1, München 1974, S. 186.

Im 19. Jahrhundert prägen sich also Hörkulturen der Harmonik aus, welche die Präferenzentscheidungen der Metrumtheorien bis weit in das 20. Jahrhundert hinein beeinflussen haben. Die These von der Unterbestimmtheit der Initialtonika im Idealtypus I – IV – V – I kann zum Beispiel ebenso gut auch eine metrische Initialbetonung begründen. Die vertikale Strebung der Harmonik – die Initialtonika ist auch Dominante zur Subdominante; die Dominante vor der Schlussstonika zugleich rückbezogen auf die Initialtonika als deren Bestätigung – erzeugt ein Patternmodell, in dem diese beiden harmonischen Doppelbestimmungen exakt der Notwendigkeit entsprechen, für den metrisch starken ersten und dritten Takt eine doppelte Akzentbestimmung zu generieren. Hugo Riemann dagegen erkennt nicht in der Rückwärtsbezogenheit, sondern in der Auflösungsbedürftigkeit der Dominante das zentrale metrisch relevante Erfahrungsmoment der Kadenz. Die horizontale Strebung der Harmonik – die instabile Dominante zielt einseitig auf die Schlussstonika – entspricht nun aber dem komplementären mono-linearen Modell des endbetonenden und inhaltsbestimmten Metrums.¹⁸

Die Systementwürfe des 19. Jahrhunderts erzeugen also auch in der Musiktheorie einen Konflikt zwischen »tonalen Igeln« und »metrischen Hasen«. Einer Theorie des Metrums, die sich durch die axiomatische tonale Bestimmung der schweren Kadenzakte zu früh inhaltlich festlegt, steht eine Theorie gegenüber, in deren axiomatischer Setzung inhaltsleerer metrischer Musterfortführungen eben diese Festlegungen gar nicht beziehungsweise »zu spät« erfolgen.

Haydns Sinfonie-Schlüsse aber lösen diesen Gegensatz immer wieder von neuem auf. Der Haydnsche Humor widerspricht so nicht dem syntaktischen Normalfall, sondern der Humor erzeugt den syntaktischen Normalfall, indem auf einen systemwidrigen Mangel der Syntax reagiert wird. Die nicht vollständig überwindbare Differenz zwischen der metrischen und der harmonischen Logik der Schlussbildung wird von Haydn produktiv genutzt, während in der Musiktheorie der Versuch, diese Differenzen zu überwinden und in Systementwürfen zu verleugnen, zum Auslöser unproduktiver Sprachbarrieren zwischen konkurrierenden Metrumtheorien wurde.

18 Vgl. zu diesen Differenzen der Kadenzlehre Hubert Moßburger: Das dialektische Kadenzmodell Moritz Hauptmanns und die Harmonik des neunzehnten Jahrhunderts, in: *Musik & Ästhetik* 6 (2002), H. 24, S. 50–59.

Felix Diergarten

Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien¹

»Hoffmann, Hoffmann, sei ja kein Hofmann!« Die Beethoven-Forschung geht seit Gustav Nottebohm und Alexander Wheelock Thayer davon aus, dass sich Ludwig van Beethovens Schmähskanon WoO 180 («Auf einen welcher Hoffmann geheißen») auf den Wiener Kompositionslehrer Joachim Hoffmann bezieht.² In jedem Fall kann man fest davon ausgehen, dass Beethoven zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Kanons in den 1820er-Jahren den besagten Hoffmann kannte, erstens weil Hoffmann zu den Komponisten gehörte, die Variationen über einen Walzer von Diabelli zu jener berühmten Sammlung beisteuerten, die Beethoven zu seinem op. 120 inspirierte;³ zweitens weil eine Akademie mit Kompositionen Hoffmanns, abgehalten am 26. März 1820, in der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* zum Gegenstand eines unbeschreiblich polemischen Verrisses wurde, der in Wien Aufsehen erregt haben dürfte.⁴ In einem anderen Verriss dieser Akademie wird Hoffmann unter anderem vorgeworfen, er versuche dem großen Beethoven nicht nur nachzuzufolgen, sondern ihn gar zu überflügeln, und vielleicht bezog sich hierauf Beethovens launischer Kanon-Hinweis, Hoffmann solle kein Hofmann sein.⁵

Ein Schmähskanon von Beethoven, mehrere deftige Verrisse in der Presse und als einzige heute noch bekannte Komposition ein eher durchschnittlicher Beitrag für Diabellis vaterländischen Künstlerverein – so betrachtet wundert es wenig, dass Joachim Hoffmann weder eines Eintrages in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* noch in *The New Grove* würdig erachtet wurde. Als Musikpädagoge und Musiktheoretiker hätte er diese Ehre allerdings verdient, denn Hoffmanns Harmonie- (Generalbaß-) Lehre gehört zu

- 1 Aufgrund des vorläufigen und skizzenhaften Charakters dieses Beitrags wurden Umfang und Sprachduktus gegenüber der Vortragsfassung nur minimal angepasst.
- 2 Erstabdruck in: *Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 2 (1825), S. 205f. In der alten Beethoven-Ausgabe wurde der Name »Hoffmann« zu »Hofmann« abgeändert (Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene, überall berechnete Ausgabe, Serie 23, S. 189). Der entsprechende Band der neuen Beethoven-Ausgabe (Abteilung XII, Bd. 3) liegt noch nicht vor. Vgl. auch Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*, übers. und hg. von Hermann Deiters und Hugo Riemann, Bd. 4, Leipzig 1907, S. 199; Gustav Nottebohm: *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven*, Leipzig ²1868, S. 162.
- 3 Anton Diabelli: *Vaterländischer Künstlerverein. 50 Variationen für das Forte-Piano über ein vorgelegtes Thema*, Wien 1823/24.
- 4 *AmZ* 22 (1820), Sp. 335f.
- 5 *WamZ* 4 (1820), Sp. 207f.; vgl. auch Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Erster Teil, Wien 1869, S. 207.

den faszinierendsten Zeugnissen der Wiener Generalbasstradition des 19. Jahrhunderts; ein Bereich der Theoriegeschichte, der freilich erst in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit erhalten hat, die ihm zusteht.⁶ Der alten, wohlbekannten Theoriegeschichte als Geschichte der großen theoretischen Entwürfe wurde in jüngerer Zeit eine Theoriegeschichte als Alltagsgeschichte zur Seite gestellt, eine Geschichte theoretisch-praktischer Dokumente der Kompositionslehre, die keine Theorien »im emphatischen Sinne« entfalten, wie man zu sagen pflegt, die aber für die Ausbildung zahlloser Musiker zweifellos von größerer Bedeutung waren als die einschlägig bekannten, oder vermeintlich bekannten, großen theoretischen Entwürfe des 19. Jahrhunderts.⁷

Mit Hoffmanns Harmonielehre soll an dieser Stelle nur ein weiteres kleines Steinchen in diese Alltagsgeschichte der romantischen Generalbasslehre eingefügt werden: ein kleines Steinchen für die Theoriegeschichte – ein Brocken für die Rezeptionsgeschichte der berühmten Generalbassschule Emanuel Aloys Försters, dessen Werk mittlerweile weithin Beachtung findet,⁸ leider bisher aber noch einigermaßen erratisch im historischen Raum steht, ohne erforschte Vor- und Nachgeschichte. Um Letztere geht es an dieser Stelle im Besonderen, wenn einige Aspekte der Wiener Generalbasslehre Hoffmanns insbesondere in ihrem Verhältnis zu Förster dargestellt werden.

Die Biografie Hoffmanns lässt sich aus zeitgenössischen Dokumenten, Rezensionen und Nachrufen zumindest in Umrissen rekonstruieren. Hoffmann wurde 1784 geboren,⁹ war möglicherweise Schüler Ignaz von Seyfrieds¹⁰ und trat offenbar bereits in jungen Jahren in Wien als Komponist auf.¹¹ In der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien sind diverse Kompositionen Hoffmanns für Gesang und Klavier erhalten, allesamt im

- 6 Felix Diergarten/Ludwig Holtmeier: »Nicht zu disputieren«? Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109, in: *Musiktheorie* 26 (2011), S. 123–146; Felix Diergarten: Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition and Performance, in: *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 18 (2011), S. 5–36, deutsche Fassung als: Romantischer Generalbass. Musiktheorie zwischen Improvisation, Komposition und Aufführungspraxis, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 34 (2014), S. 9–30; Ludwig Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8 (2011), H. 3, S. 465–487.
- 7 Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas Christensen in diesem Band, S. 21–31.
- 8 Wolfgang Budday: *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Analyse*, Stuttgart 2002; Ludwig Holtmeier: Emanuel Aloys Förster, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Claus Raab und Heinz von Loesch, Laaber 2008, S. 253–254; Janna Saslaw: Emanuel Aloys Förster und der klassische Stil, in: *Musiktheorie* 23 (2008), S. 333–345; Diergarten/Holtmeier: »Nicht zu disputieren«; Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit.
- 9 Constantin von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, Bd. 9, Wien 1863, S. 170.
- 10 *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (1844), S. 80.
- 11 Vgl. die rückblickenden Bemerkungen in: *AmZ* 22 (1820), Sp. 335 f.; *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 25 (1833), S. 44.

Selbstverlag erschienen. Ferner ist eine handschriftliche Partitur einer »heroisch-romantischen« Oper mit dem reizend genretypischen Titel *Maurenhass und Liebe* überliefert. Zeitgenössische Quellen erwähnen neben einer Messe und einer »oratorischen Szene« namens *Des Sängers Morgenopfer*¹² auch diverse sinfonische Werke Hoffmanns, die aber offenbar verschollen sind.¹³ Die Rezeption von Hoffmanns Kompositionen blieb offenbar weitgehend auf Wien beschränkt und schwankt zwischen den besagten deftigen Verrissen einerseits und wohlwollender Anerkennung andererseits, wenn Hoffmanns Kompositionen immerhin als tüchtig, solide und wirkungsvoll beschrieben werden.¹⁴ In Nachrufen auf Hoffmann wird aber vor allem seine langjährige Tätigkeit als Kompositionslehrer in Wien hervorgehoben, wo er eine eigene Musikschule betrieb.¹⁵ Sein wohl berühmtester Schüler war Johann Strauss Sohn,¹⁶ und Hoffmanns Sohn Julius scheint ein in Wien bekannter Klaviervirtuose gewesen zu sein.¹⁷ Joachim Hoffmann starb 1856 in Wien.¹⁸ In den 1840er-Jahren hatte Hoffmann zunächst eine Harmonie- (Generalbaß-) Lehre, kurz darauf eine Kompositionslehre veröffentlicht. Da das Hauptaugenmerk dieses Beitrags der Generalbasslehre gilt, zu Letzterer nur wenige Worte: Hoffmanns Kompositionslehre setzt Vertrautheit mit der Generalbasslehre voraus. Hoffmann schreibt: »Es sind im Gebiete der Kompositions-Lehre keine anderen Regeln zum reinen Satz in Anwendung zu bringen, als welche bereits in der Generalbass-Lehre erläutert wurden.«¹⁹ Vor diesem Hintergrund lehrt Hoffmann Kontrapunkt, Fuge, Nachahmung und die Gattungen der Instrumentalmusik. Hierzu gehören auch die Melodielehre, eine Lehre von der Taktordnung, von den Einschnitten, Ruhepunkten und Zäsuren in der interpunktischen Tradition des 18. Jahrhunderts, wobei Hoffmann insbesondere an die Kompositionslehre Antoine Reichas anknüpft, die ja im Jahrzehnt zuvor – übersetzt von Carl Czerny – in Wien bei Diabelli erschienen war.²⁰ Es folgt die

12 AmZ 28 (1826), Sp. 827; AmZ 43 (1841), Sp. 426.

13 Erwähnt werden unter anderem eine Sinfonie in D und eine Sinfonie in A, die laut mehreren Rezensenten einige Ähnlichkeiten mit Beethovens siebter Sinfonie aufweisen soll (ebd.).

14 Der Humorist 11 (1847), S. 1190.

15 WamZ 4 (1820), S. 240; Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 7 (1856), S. 388.

16 Peter Kemp: Johann Strauss (ii), in: Grove Music Online. Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52380pg2 (2. Dezember 2016).

17 AmZ 43 (1841), Sp. 426; Allgemeine Wiener Musikzeitung 1 (1841), S. 312.

18 Neue Wiener Musik-Zeitung 5, S. 103; von Wurzbach: Biographisches Lexikon, S. 170; Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 7 (1856), S. 388.

19 Joachim Hoffmann: Neueste vollständige Compositions-Schule. Ein theoretisch-praktischer Leitfaden, Wien o. J., S. 2.

20 Antoine Reicha: Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition, übers. von Carl Czerny, Wien 1832; vgl. auch: Felix Diergarten: »Jedem Ohre klingend.« Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen, Laaber 2012, S. 28–43.

Beschreibung größerer Formen: Sonatensatz, langsamer Satz, Menuett, Finale, Rondo, Variation, Konzert sowie Bemerkungen über die einzelnen Instrumente und den Orchestersatz. Hoffmanns Vollständige Compositions-Schule erfuhr in einer Wiener Zeitschrift eine kuriose Ankündigung mit Aufruf zur Subskription, deren ehrfürchtige Emphase und romantische Überzeichnung in ihrer Angestrengtheit unfreiwillig komisch wirken:

»Einer unserer tüchtigsten Musiklehrer, der, weil ein Eingeborner und Prophet im Vaterlande, zu keiner Zeit jene gerechte Würdigung, jene wohlverdiente Anerkennung fand, deren sein Charakter wie sein künstlerisches Wirken so würdig ist – der wackere Hr. Joachim Hoffmann, tritt mit einem musikalischen Werke an's Licht, welches, das Ergebnis seiner langjährigen Laufbahn als Musiklehrer und seiner tiefen Studien in der Komposition, sich Bahn brechen und dem begeisterten Priester der Tonkunst den Kranz des künstlerischen Verdienstes auf's Haupt setzen dürfte. Es führt den Titel ›Joachim Hoffmann's ausführliche Kompositionsschule, Leitfaden zum Unterricht und zur Selbstbelehrung,‹ und wird in fünf Abtheilungen im Subskriptions-Weg an's Licht treten. Wer Hrn. Hoffmann auch nur einmal als Dirigenten gesehen, mit dem täuschenden Beethoven-Gesicht, mit dem jugendlichen Feuer und der begeisterten Regsamkeit, die zu dem grauen langen Haar auf dem durchfurchten Haupt einen stechenden Kontrast bilden; wer ihn als Musiklehrer mit der aufopfernden Liebe für seine Kunst beobachtet hat, und wer sich Mühe nahm, in dem bescheidenen Künstler den Kern: das kindliche und edle Herz, zu erkunden, muß sich mit Theilnahme und Liebe zu diesem Veteran der Musiker wenden, dessen Wesen so ganz die schuldlose, feurige himmelanstrebende und erdenverlorne Künstlernatur versinnlicht. Von diesem Manne also erscheint das Resultat seiner langjährigen Erfahrungen und Mühen. In den größeren Kunsthandlungen Wiens, bei Haslinger, Witzendorf, Glöggel und in seiner Wohnung selbst (Stadt, tiefen Graben, Nr. 169) wird Pränumeration à 45 kr. C. M. für die Abtheilung angenommen. Leser, bist du ein junger Musiker, bist du etwa ein Zögling der heiligen Cäcilia, so gehe hin und lege den Zoll deiner Achtung für den greisen Meister auf den Altar der Kunst! Bist du Tonsetzer selbst und Meister, so lege das schöne Werk mit Achtung auf dein Pult zur Erinnerung an einen alten Lehrer der Musik, den die öffentliche Stimme mit Achtung nennt!«²¹

Während die Kompositionslehre Hoffmanns – soweit ich sehe – in keinerlei Hinsicht über bereits anderweitig bekannte Traktate hinausgeht, verdient die Generalbassharmonielehre besondere Aufmerksamkeit. Sie ist, entstanden etwa vierzig Jahre nach der Erstauflage von Försters Generalbassschule, ein eindrucksvolles Dokument des »romantischen« Fortbestands der Wiener Generalbasslehre und das einzige mir bekannte Dokument, in dem im großen Stil Försters Art der Bezifferung fortgesetzt wird, wobei in einigen Details der harmonische Stand gegenüber Förster behutsam aktualisiert wird. Das Förster'sche Vorbild ist schon mit Blick auf die Gliederung des Buches und die Terminologie klar erkenntlich. Bei Hoffmann wie bei Förster sind zu Beginn des Buches zwei Großabschnitte den ersten beiden »Stammaccorden« und ihren Ableitungen gewidmet. Gemeint sind damit Dreiklang und Septakkord, deren Umkehrungen jeweils einem spezifischen Ort auf den Stufen der diatonischen Leiter zugeordnet werden. Mit

21 Der Wiener Zuschauer. Zeitschrift für Gebildete (1849), H. 4, S. 2294.

Es wäre dem Lernenden anzurathen dieses kurze Beispiel auch in andern Lagen auszuarbeiten. Hier folgt noch ein Beispiel über alle Dreiklänge – *Sept*- und *Quartseptentaccorde*, welches ebenfalls in andere Lagen zu setzen ist; bei welchem Verfahren aber die Stufen unter dem Basse anzuschreiben, (nicht abzuschreiben) sind.

№ 86.

1 7 1 2 3 6 5 3 6 5 3 6 5 1 5 1 7 1 2 3 1 6 5 3 1 3 4 6

ABBILDUNG 1 Joachim Hoffmann: Harmonie- (Generalbaß-) Lehre.

Leitfaden zum Unterrichte und zur Selbstbelehrung, Wien o. J., S. 24

diesem sogenannten »Sitz der Akkorde« wird bekanntlich das Phänomen beschrieben, dass in der Tradition der Oktavregel bestimmte Klänge ihren angestammten Platz an bestimmten Stellen der Skala oder Tonart haben, so dass der Auftritt dieser Klänge automatisch die entsprechende Bass-Stufe einer Tonart suggeriert.²² So »sitzt« zum Beispiel der Dur-Akkord mit kleiner Septime auf der fünften Stufe, dessen erste Umkehrung »sitzt« auf der siebten Stufe et cetera. Dieser »Sitz der Akkorde« wird bei Hoffmann wie bei Förster mit arabischen Ziffern unter dem Bass angegeben (Abbildung 1). Der Sinn dieser Ziffern besteht also lediglich darin, den Sitz des jeweiligen Basstons in der aktuell herrschenden Skala im Bass anzuzeigen. Es sind diese arabischen Ziffern, die Hoffmann am deutlichsten als Adepten Försters kenntlich machen: An keiner Stelle verwendet Hoffmann römische Stufenziffern, und umgekehrt gibt es keine mir bekannte Wiener Generalbassschule, die in vergleichbarer Konsequenz die arabische Bezifferung anwendet wie Hoffmann, denn andere Wiener Generalbassschulen verwenden durchaus römische Ziffern, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Joachim Hoffmanns Behandlung des zweiten »Stammaccordes«, also des Septakkords und seiner Umkehrungen, ist Förster in der Terminologie ähnlich, aber etwas anders organisiert. Förster hatte die Septakkorde in vier Klassen geteilt, den »charakteristischen«, den »enharmonischen«, den »zweideutigen« und die »übri-gen«.²³ Der »charakteristische« Akkord ist der Dominantseptakkord mit seinen Umkehrungen, der »enharmonische« ist der verminderte Septakkord auf der erhöhten siebten Stufe in Moll, der »zweideutige« ist der Septakkord auf der siebten Stufe in Dur. Hoffmann behält alle diese Begriffe bei, verwendet aber den Oberbegriff der »Klasse« anders.²⁴ Hoffmann

- 22 Diergarten/Holtmeier: »Nicht zu disputieren«, S. 128–132; Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit.
 23 Emanuel Aloys Förster: Anleitung zum General-Bass, Leipzig [1804] sowie Wien 1805, S. 21 ff. (spätere Auflagen erschienen in Wien ²1823, ³1840, ⁴1858).
 24 Joachim Hoffmann: Harmonie- (Generalbaß-) Lehre. Leitfaden zum Unterrichte und zur Selbstbelehrung, Wien o. J., S. 27 ff.



ABBILDUNG 2 Joachim Hoffmann: Harmonie- (Generalbaß-) Lehre, S. 35

kennt statt Försters vier Klassen nur zwei Klassen von Septakkorden: Jene, in denen die Septime nicht vorbereitet werden muss (das umfasst Försters erste drei Klassen), und jene, in denen die Septime vorbereitet werden muss. Dies entspricht weitgehend Försters vierter Klasse. Bei der theoretischen Herleitung des enharmonischen beziehungsweise des verminderten Septakkords gibt Hoffmann dabei nicht nur seine eigene theoretische Herleitung, er gibt eine Zusammenschau aller ihm geläufigen theoretischen Erklärungsmodelle (Abbildung 2).

Damit folgt Hoffmann einer Tradition, die in Wien mindestens bis zu Türks Generalbassschule zurückgeht: ein Werk, das in unautorisierten Ausgaben auch in Wien verlegt und dort viel verwendet wurde.²⁵ Hoffmann schreibt, der enharmonische Septakkord werde von einigen als Zusammensetzung zweier vermindelter Dreiklänge verstanden (Abbildung 2a–b) oder (was auf das Gleiche hinausläuft) als Hinzufügung einer Terz oberhalb oder unterhalb eines verminderten Dreiklangs (Abbildung 2c–e). Andere erklären ihn, so Hoffmann, als »charakteristischen« Septakkord mit erhöhtem Basston (Abbildung 2f–g), wieder andere als »charakteristischen« Akkord in Gestalt eines Quintsextakkords, bei dem die Sexte durch eine Septime retardiert beziehungsweise ersetzt ist (Abbildung 2h–k). Der verminderte Septakkord erscheint so als Nonenakkord mit weggelassenem Grundton (Abbildung 2l–o). In einem einzigen Punkt geht Hoffmann in dieser Aufzählung theoretischer Modelle jedoch über Türk hinaus und schreibt schlicht und ergreifend, nun eindeutig in Förster-Nachfolge: »Viele lassen ihn als einen Stammaccord gelten«, also als einen eigenständigen, umkehrbaren und nicht abgeleiteten Akkord. Diese Charakterisierung, so Hoffmann, »dürfte wohl die fasslichste und einfachste sein.«²⁶ Bleiben wir noch einen Moment beim »enharmonischen« Akkord, um die Eigenheiten der arabischen Stufenbezeichnung noch einmal deutlich zu machen.

In dem in Abbildung 3 gegebenen Beispiel zeigt Hoffmann die Umdeutung des enharmonischen Akkords und dessen Bezifferung. Hoffmanns Bezifferung stellt dabei den »Sitz« der jeweiligen Umkehrung auf einer Skalenstufe dar. Der erste Akkord, ein Septakkord, »sitzt« auf der 7. Stufe in a; der zweite Akkord, ein Akkord mit verminderter

25 Daniel Gottlob Türk: Kurze Anleitung zum Generalbassspielen, Halle/Leipzig 1791, S. 170.

26 Hoffmann: Harmonie- (Generalbaß-) Lehre, S. 35.

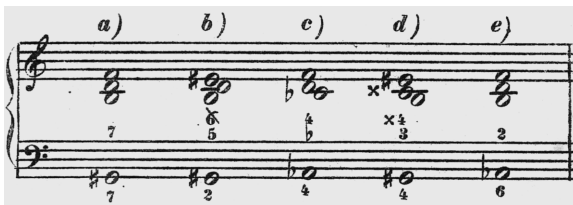


ABBILDUNG 3 Joachim Hoffmann:
Harmonie- (Generalbaß-) Lehre, S. 37

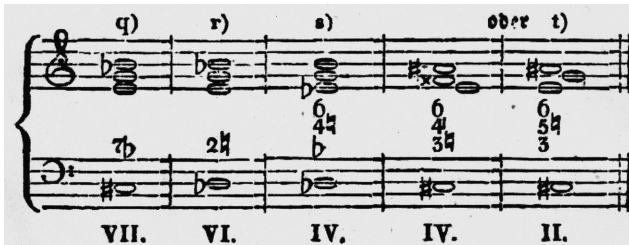


ABBILDUNG 4 Joseph Drechsler:
Harmonie- und Generalbasslehre, Wien
1835, S. 50. Das es im dritten Akkord
ist ein Druckfehler und müsste
korrekt fes heißen.

Quinte und großer Sexte, »sitzt« auf der zweiten Stufe in fis; der dritte Akkord, ein Tritonusakkord, »sitzt« auf der absteigenden vierten Stufe in es; der vierte auf der absteigenden vierten in dis; der letzte schließlich, als ein Akkord mit übermäßiger Sekunde, »sitzt« auf der absteigenden sechsten Stufe in c. Die entsprechende Stelle in der Wiener Generalbassschule des Vogler-Schülers Joseph Drechsler lässt uns in diesem Zusammenhang auf die unterschiedlichen Bezifferungspraktiken zurückkommen (Abbildung 4).²⁷

Drechsler illustriert den gleichen Sachverhalt, den Hoffmann mit arabischen Stufenziffern illustriert hatte, mit römischen Stufenziffern, die allerdings hier keinen Fundamentalbass, sondern ebenfalls den »Sitz der Akkorde« verdeutlichen. Drechslers Beispiel zeigt, dass römische Stufenziffern in der österreichischen Musiktheorie dieser Zeit durchaus Unterschiedliches bezeichnen können, wie besonders anschaulich aus der 1828 in Wien erschienen Harmonielehre des Drechsler-Schülers August Swoboda hervorgeht (Abbildung 5):²⁸ Swoboda beziffert den Bass der Oktavregel zunächst mit römischen Ziffern, die die »realen« Bassstufen bezeichnen; dann setzt Swoboda einen Fundamentalbass darunter, der nun ebenfalls mit römischen Ziffern beziffert wird.²⁹

Joachim Hoffmann versucht an einigen Stellen, harmonische Phänomene aufzunehmen, die Förster noch ausgeklammert hatte, etwa den dreifach verminderten

27 Joseph Drechsler: *Harmonie- und Generalbasslehre*, 2. Aufl., Wien 1835 (†1816).

28 August Swoboda: *Harmonielehre*, Wien 1828; zu Swoboda vgl. Christian Fastl: August Swoboda [...], in: *Musicologica Austriaca* 27 (2008), S. 101–136.

29 So hatte bekanntlich auch Rameau der Oktavregel einen Fundamentalbass unterlegt, vgl. Ludwig Holtmeier: Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden 2009, S. 1–19, hier S. 17. Vgl. auch die Notentafeln in der Harmonielehre Georg Joseph Voglers, dessen Enkelschüler Swoboda war (Georg Joseph Vogler: *Handbuch der Harmonielehre und für den Generalbass*, Prag 1802).



ABBILDUNG 5 August Swoboda: Harmonielehre, Wien 1828, Tabelle III

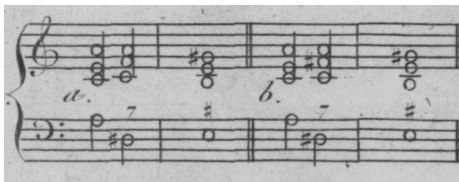


ABBILDUNG 6 Emanuel Aloys Förster: Anleitung zum General-Bass, Wien 21823, Notenanhang, S. 2

Septakkord. Hier hatte Förster noch ausdrücklich betont, die verminderte Terz müsse man nur kennen, um sie zu vermeiden. Förster hatte sogar geschrieben, der umsichtige Begleiter würde Beispiel a in Abbildung 6 immer wie Beispiel b spielen, weil die verminderte Terz hässlich klinge.³⁰ Hoffmann dagegen, in einer für Musiktheoretiker nicht unüblichen Doppelstrategie, präsentiert den besagten Akkord ausführlich, beschreibt dann aber dessen »Ausübung« als »nicht gebräuchlich«.³¹

Hoffmann beschreibt diesen Akkord auf zweierlei Weise, einmal als Septakkord über der chromatisch erhöhten vierten Stufe in Moll, einmal als Umkehrung des übermäßigen Quintsextakkords.³² Ein eigenes Bezifferungssymbol für die erhöhte vierte Stufe, wie Förster es ja in der zweiten Auflage von 1823 eingeführt hatte,³³ verwendet Hoffmann dabei nicht. In diesem Zusammenhang erklärt Hoffmann auch die enharmonische Identität von übermäßigem Quintsextakkord und charakteristischem Septakkord, die er als häufiges Modulationsmittel anpreist.³⁴ Auch dieses Thema wurde bei Förster noch ausgespart.

30 Förster: *Anleitung*, 1804, S. 7. Diese Auffassung bleibt in der zweiten Auflage unverändert. In der dritten, posthumen Auflage von 1840 fügen die Herausgeber den Hinweis hinzu, »die neuere Zeit« begünstige »jedoch mehr dieses Intervall, pikanter Effekte wegen« (S. 8).

31 Hoffmann: *Harmonie- (Generalbaß-) Lehre*, S. 49.

32 Ebd., S. 49 und 67.

33 Förster: *Anleitung*, 21823, Notenbeispiel 158 und S. 20 f.

34 Hoffmann: *Harmonie- (Generalbaß-) Lehre*, S. 49.

The image shows a page from a music book. At the top, it is labeled 'Allegro.' and 'v E.A. Förster.' Below this are four staves for Violino I, Violino II, Viola, and Cello. The music is in 2/4 time and E major. Below the string staves is a piano reduction. A text box in the piano part reads: 'Diese Zeile zeigt nächst der Bezifferung, dieses Stück ohne alle durchlaufende Noten.' Below the piano part are various bass figures and general bass numbers: 6, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 2, 6, 2, 6, 6, 5, 6.

ABBILDUNG 7 Joachim Hoffmann: Harmonie- (Generalbaß-) Lehre, S. 69

Das Ende des Hoffmann'schen Buchs bildet eine Analyse des e-Moll-Streichquartetts von Förster, ein letzter Hinweis auf die offensichtliche Verbindung zwischen beiden Autoren (Abbildung 7). Hoffmann setzt dabei unter Försters Quartettsatz eine Klavierreduktion, die er mit Bass-Stufen und Generalbassziffern bezeichnet.

Anstelle einer theoriegeschichtlichen Lektüre von Hoffmanns Förster-Analyse soll an dieser Stelle jedoch der Blick auf die heutige analytische und pädagogische Praxis geweitet und an einem berühmten Beispiel, Schuberts letztem Streichquartett, gezeigt werden, wie sich frühromantische Musik im Förster-Hoffmann'schen Sinne beziffern lässt.³⁵ Der Lebenslauf Franz Schuberts kreuzte sich mit demjenigen Joachim Hoffmanns nachweislich mindestens ein Mal, nämlich im Jahre 1826, als beide sich um das Amt des Vizehofkapellmeisters in Wien bewarben – beide erfolglos. In genau diesem Jahr entstand Schuberts letztes Quartett (Abbildung 8).

Wenngleich die Phrasenstruktur, die Erniedrigung der Terz und die Instrumentierung zu Beginn dieses Werks atmosphärisch unvergesslich sind – aus der technischen Sicht der Generalbasslehre bietet der erste Abschnitt bis zur Fermate nichts Außergewöhnliches:³⁶ Eine halbschlussartige Öffnung zur fünften Stufe über den übermäßigen Sextakkord, die Beantwortung dieses Themas in der Tonart der Quinte und eine Rückleitung zur Haupttonart über deren siebte Stufe, verziert mit einem 7-6-Vorhalt, wodurch sich enharmonischer und charakteristischer Akkord (im Sinne der oben angedeuteten theoretischen Herleitung) abwechseln. Technisch interessanter wird es im

³⁵ Vgl. hierzu auch die zahlreichen Beispiele bei Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit.

³⁶ Lediglich am Übergang von Takt 3 zu 4 könnte man eine Doppeldeutigkeit sehen zwischen dem Sextakkord auf der dritten Stufe mit Vorhalt vor der Terz (ein Akkord, den Hoffmann ausdrücklich erwähnt) und dem enharmonischen Akkord von D auf der absteigenden sechsten Stufe, dem allerdings dann die Quarte und die übliche Auflösung – in den Quartsextakkord – fehlen würde.

ABBILDUNG 8 Franz Schubert: Streichquartett op. 161 (1826), erster Satz, Takt 1–33, beziffert nach der Wiener Generalbassharmonielehre von Joachim Hoffmann (1841) und Emanuel Aloys Förster (?1823), mit Analyse

zweiten Abschnitt ab Takt 15,³⁷ Betrachtet man nur den Bass, zeigt sich eine absteigende chromatische Skala von der ersten zur fünften Skalenstufe. Die Harmonisierung beginnt ganz im Sinne einer der verschiedenen modellhaften Harmonisierungen dieser Skala, der 7-6-Synkopenkette, womit übrigens eine schöne harmonisch-motivische Fortführung des Teils vor der Fermate gegeben ist (und die Liegestimme in der Bratsche, die jeweils zum Septimvorhalt in der Oberstimme schon die Sexte der Auflösung bereithält, verleiht dem Ganzen dabei eine besondere Farbe). Der Bruch mit diesem Modell erfolgt im dritten Takt durch den F-Dur-Akkord, durch den ein anderes Modell erkenntlich wird, nämlich eine ganztönig absteigende Sequenz der Stufenfolge 1-7. Ein wunderbarer lösender Moment ergibt sich, wenn in Takt 20 das d im Bass schließlich nicht als siebte Stufe in es, sondern als fünfte Stufe in g harmonisiert wird. Das es wird rückblickend so zur erniedrigten sechsten Stufe in G und die Perspektive weitet sich wieder, von der kleingliedrigen 1-7-1-7-Bewegung im Bass zum weitgespannten absteigenden Tetra-chord-Modell in G, das hier wieder als übergeordneter Zug erkenntlich wird.

Man kann nicht behaupten, dass eine Analyse vor dem Hintergrund der Wiener Generalbasstradition fundamental neue Dinge zum Vorschein bringen würde, die mit anderen theoretischen System völlig verborgen geblieben wären. Warum sollten wir also, um Beethovens Hoffmann-Kanon zu paraphrasieren, ein Hoffmann sein wollen? Was die analytische und pädagogische Praxis anbetrifft, so habe ich an anderer Stelle bereits ausführlich dargelegt, warum die arabische Bezifferung entlang der realen Basslinie einen großen pädagogischen und methodischen Wert hat.³⁸ Ohne die Bedeutung von Umkehrungsdenken und Fundamentalbass leugnen zu wollen – Hoffmann und Förster ziehen diese ja auch mit ein –, lässt sich doch sagen, dass die Bezifferung entlang der realen Basslinie zumindest im Kontext einer auf Satzmodelle und Stimmführungs-analyse ausgerichteten Analysepraxis die, mit Hoffmanns Worten, »fasslichste und einfachste« Art der Bezifferung ist, die sich natürlich im Dienste einer modernen Anwendung auch methodisch erweitern, ergänzen und raffinieren lässt. Auch der ideelle und praktische Brückenschlag zwischen Analyse, Satzlehre und Improvisation ist auf dem Fundament des realen Basses weitaus einfacher. Und von den Chancen einer praktischen Umsetzung einmal ganz abgesehen: Für uns als Historiker macht das Beispiel Hoffmanns einmal mehr deutlich, dass das Kategoriensystem der Generalbassharmonielehre als das Fundament der ganzen Musik bis weit ins 19. Jahrhundert tragfähig geblieben ist und im pädagogischen wie im kompositorischen Alltag im wahrsten Sinne des Wortes

37 Zu dieser Stelle und zur analytischen Bezifferung vgl. auch Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit.

38 Diergarten/Holtmeier: »Nicht zu disputieren«; Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit. Vgl. auch Felix Diergarten: »The true fundamentals of composition«. Haydn's Partimento Counterpoint, in: *Eighteenth-Century Music* 8 (2011), S. 53–75.

von fundamentaler Bedeutung blieb, weit davon entfernt, nur die Domäne einiger »konservativer«, ewig barocker Organisten gewesen zu sein, die von der »romantischen« Musikentwicklung keine Notiz nahmen.³⁹ Ohne also einen allzu kategorischen Imperativ aussprechen zu wollen, ist die Moral von meiner Geschichte' doch die positive Umformulierung des Beethoven-Kanons: »Sei doch ein Förster, sei doch ein Drechsler, sei doch ein Hoffmann!«

39 So das Bild, das Thomson von der Wiener Generalbasslehre zeichnet: Ulf Thomson: *Voraussetzungen und Artungen der österreichischen Generalbasslehre zwischen Albrechtsberger und Sechter*, Tutzing 1978. Ein Bild, das letztlich auch von Wason zwar differenziert, aber nicht grundsätzlich angetastet wird: Robert Wason: *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schönberg*, Ann Arbor 1985.

Nicole E. DiPaolo

**A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the
First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110**

As students and practitioners of music, we routinely take for granted the ability of music to express and elicit emotion; however, we are only beginning to understand the compositional and cognitive processes that allow for the communication of emotional states through music. While straightforward emotions like happiness, sadness, and agitation are easily depicted, cognitively complex emotions – for example, resignation, transcendence, or triumph – are more difficult to express musically. This raises several questions: to what degree can complex emotions be reliably “written into” seemingly absolute music? What musical signals do composers use to communicate specific emotions, and how do our minds pick up on them? More specifically, what musical devices can a composer call upon to express a given complex emotion? And what mechanisms underlie our perceptions, as listeners, of such complex emotions in music?

To address these questions fully, we must draw upon theories of emotional expression that lie outside the confines of music theory; including but not limited to cognitive psychology, linguistics, semiotics, neurobiology, and philosophy. I will synthesize several of these approaches in an analysis of the first movement of Ludwig van Beethoven's *Piano Sonata No. 31, op. 110* (1821). My analysis aims to demonstrate how, in this movement, Beethoven evokes a succession of emotional states – from tenderness and serenity to radiant joy – and organizes them into an expressive trajectory that portrays a perceived agent's journey towards musical and spiritual transcendence. Additionally, my reading will serve as a blueprint from which to posit the expression of cognitively complex emotions in other works of “absolute music”.

Firstly, what is a “cognitively complex emotion”? For the purposes of this discussion, a complex emotion is defined as a multifaceted one that goes beyond or encompasses more than one of the simple emotions of happiness, sadness, or anger. Examples of cognitively complex emotions include hope, resignation, pride, triumph, *Schadenfreude*, wistfulness, and the bittersweet. It will also be useful to define some terms, borrowed from Robert Hatten, which I will employ throughout this discussion. *Aesthetically Warranted Emotions* (AWE) are defined as listener-perceived emotions that are motivated by features present in the music, such as dynamic profile, articulation, contour, register, or other indicators. Additionally, a *Composed Expressive Trajectory* (CET)¹ refers to the ordered

1 For a more nuanced discussion of AWEs and CETs, see Robert S. Hatten: *Aesthetically Warranted Emotion and Composed Expressive Trajectories in Music*, in: *Musical Analysis* 29 (2011), pp. 83–101.

presentation, development, and interaction of expressive states within a piece as conceived by the composer. We will also engage with Hatten's ideas of *virtual agency*, in which an entity, even a protagonist, is perceived as acting upon or being acted upon by the musical landscape;² and of *markedness*, which refers to a musical gesture that diverges from its surroundings and takes on special meaning. With these concepts in mind, I will now turn to Beethoven's sonata.

As the opening thematic material unfolds, Beethoven already provides plentiful evidence of the work's expressive content. The initial tempo marking ("cantabile", or in a singing style) and expressive instructions, like "con amabilità", translatable as "amiably" or "in a lovable manner", are the most immediately apparent indicators of the mood intended by the composer; however, several other musical parameters of expressive significance are suggested here too. First the choice of key signature: various late eighteenth- and early nineteenth-century writers described the tonality of A-flat major as: "[suggestive of] splendid majesty" (Kellner, 1787; Heinse, 1795); "gentle ... affable" (Vogler, 1812); "ethereal ... tender" (Hoffmann, 1814); "the most lovely of the tribe ... gentle, soft, delicate ... for the expression of the most refined sentiments" (Gardiner, 1817); "deep, intimate feeling ... sympathy" (Müller, 1830); "... [expressing] a presentiment of the life hereafter or of a higher happiness" (Hand, 1837).³ Thus Beethoven can convey quite a bit of information about the piece's aesthetically warranted emotional palette before the music even begins.

The opening gestures contribute further to the work's expressive vocabulary while also revealing its motivic building blocks. The initial tonic chord is expanded by a voice exchange between scale degrees $\hat{1}$ and $\hat{3}$ outlining a motivically significant third relationship; the gesture's inherent contrary motions, which persist throughout the movement, imparts a sense of fluidity and forward momentum that comes to play a pivotal role in the piece's musical portrayal of ascension and transcendence. Rhythmically, the entire four-bar passage is reminiscent of a *sarabande*, which, as Robert Hatten and Jenefer Robinson have pointed out, is topically suggestive of musical profundity and dignity.⁴

2 A more detailed discussion of the various types of agency can be found in Robert S. Hatten: *Musical Agency as Implied by Gesture and Emotion. Its Consequences for Listeners' Experiencing of Musical Emotion*, in: *Semiotics 2009. "The Semiotics of Time"*. *Proceedings of the 34th Annual Meeting of the Semiotic Society of America*, ed. by Karen Haworth, Leonard Sbrocchi and Jason Hogue, Toronto 2010, pp. 162–169.

3 The preceding descriptions are quoted in Rita Steblin: *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 2nd ed., Rochester 2002, pp. 276–278. Additionally, Steblin notes Beethoven's careful consideration of keys and their characteristics on pp. 140–143.

4 Jenefer Robinson/Robert S. Hatten: *Emotions in Music*, in: *Music Theory Spectrum* 34 (2012), pp. 71–106, here p. 90.

By measure 3, the tonic triad has already been outlined; however, Beethoven's soprano line continues upward, reaching $\wedge 6$ over a portato articulation at the end of the bar before falling back to $\wedge 5$ in bar 4. Both the articulation of $\wedge 6$ and the portato are of expressive significance here. The addition of $\wedge 6$ to the passage's melodic vocabulary imparts a pentatonic flavour, which in turn connotes a pastoral topic with implications of innocence, serenity, and connection to the earth;⁵ the portato is itself an inherently "tactile" gesture, and its gentle prodding mirrors that of a person consoling, comforting, or encouraging another via sympathetic touch.⁶ The fourth measure, which stands on the dominant, expands and ornaments the soprano line in the manner of an operatic aria; additionally, Beethoven reinvoles $\wedge 6$ via a pair of thirds on the final beat of that bar. The motivic and expressive content of this single measure is remarkably rich, given that it not only reinforces the importance of thirds in the piece (via the 32nd-note turn and the double grace-note figure leading up to F), but also introduces the notion of a virtual agent serving as the vocalist (which I will subsequently address with female pronouns for convenience, perhaps also owing to the high "vocal" register) within the passage, whose approach to, and fall from $\wedge 6$ suggests that she may be yearning to reach beyond, or transcend, the hexachord that has just been laid out.

The songlike second phrase of the primary theme area (P2), spanning measures 5–12, justifies the introduction of the *arioso* gestures in the previous measure and confirms the identity of the "singing" agent. At first glance, the phrase appears to consist of nothing more than a straightforward, tuneful aria; however, this small passage opens up a network of complex emotional and cognitive associations that enable us to understand the work's expressive trajectory more clearly. As Isabelle Peretz has discussed in her essay "Towards a Neurobiology of Music and Emotion", the invocation of a singing style or *arioso* topic (suggested in this passage by its prominent, lyrical melodic line and unobtrusive chordal accompaniment) causes us not only to infer the presence of the aforementioned "singing agent", but also to process the melody's contour, dynamics, articulation, and tempo through the same cognitive pathways that govern the processing of spoken vocal utterances.⁷ Thus, we cognitively map the melody's musical parameters onto conventional

- 5 For an extensive discussion on the pastoral genre, see Robert S. Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, Bloomington 2004, pp. 53–67.
- 6 The notion of musical gestures gaining meaning by mirroring human gestures is congruent with both Peter Kivy's "doggy theory" as discussed in Jenefer Robinson: *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford 2005, pp. 300 ff., and Suzanne Langer's notion of non-discursive symbolism, also discussed *ibid.*, pp. 298–300.
- 7 Isabelle Peretz: *Towards a Neurobiology of Musical Emotions*, in: *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, ed. by Patrik N. Juslin and John A. Sloboda, New York 2010, pp. 99–119, here pp. 114–119.

patterns of vocal prosody, interpreting it as we would a spoken phrase delivered in the same manner. As a result, the soprano's wide ambitus (C₅ to F₆), moderate tempo, "soft" articulation, balanced dynamic contour, and almost exclusively diatonic harmonic language convey a state of high valence and moderate arousal (just as spoken language delivered in this tone would be perceived), indicative of such emotional states as contentment, tenderness, serenity, and gentle radiance.⁸ Against this expressive background, several specific features of the phrase emerge. One is the register of the melody: its tessitura is far higher than most soprano arias, so that this "song" transcends the normal limitations of the human voice, thus reinforcing the idea of transcendence that will prove central to my analysis of the movement's expressive trajectory. The reactivation of $\wedge 6$ in bars 9–10 (not only in the melody, but also in the bass) combines the notion of (attempted) transcendence of the tonic triad with a recollection of the opening phrase, again reaching F via a portato gesture, then falling to E-flat in bar 11 to prepare for an elided cadence in A-flat. As we can see, Beethoven provides a wealth of information about the expressive trajectory in the twelve short measures of this sonata movement's primary theme area.

As the exposition proceeds, it diverges in several ways from the harmonic and formal conventions popularly associated with the Classic-era sonata form, yet these divergences are far from arbitrary; in fact, they play a pivotal role in advancing the work's *Composed Expressive Trajectory*. (The following discussion centers on measures 15–28.) The sonata exposition's transition material, characterized by the fluttering 32nd-note arpeggiations that grow out of the elided authentic cadence in bar 12 (sometimes labeled "angel wings", perhaps after the 19th-century critic E. T. A. Hoffmann),⁹ gives way to a new thematic idea in measure 20 (S1), which unfolds in the uppermost register of Beethoven's piano and gives the impression of floating above the pastoral landscape depicted in the opening. At this point, however, the dominant key of E-flat has not yet been definitively articulated with a half or full cadence, as would be expected at the start of the secondary theme area. William Caplin thus describes this new theme as having a *continuing* function within the exposition, rather than the *initiating* function that would normally be assigned to it.¹⁰ As a consequence, the expected harmonic arrival on E-flat is deferred, remaining a goal to be achieved, and the forward momentum of the passage is maintained. It is not until

- 8 The correlation between low complexity on the musical surface and average dynamism was found by Imberty to result in the perception of positive emotions (1979); this study is discussed in Alf Gabrielson/Erik Lindström: *The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions*, in: *Handbook of Music and Emotion*, pp. 367–400, here p. 372.
- 9 See Steblin: *A History of Key Characteristics*, p. 147.
- 10 William E. Caplin/Nathan John Martin: "Continuous Exposition" and the Concept of Subordinate Theme, in: *Musical Analysis* (online) (2015), <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/musa.12060/abstract> (2 December 2016).

measure 28, eight bars after the introduction of *sr*, that the bass finally tumbles down to a root-position E-flat harmony, marking the affirmation of the new tonal area that should have been articulated in bar 20. As Eugene Narmour's idea of "cognitive exhilaration" suggests,¹¹ this delayed gratification intensifies the already positive emotional palette that would ordinarily be associated with the fulfillment of our harmonic expectation here. This achievement is further emphasized by another event that occurs nearly simultaneously in the soprano: its arrival on a high B-flat, the culmination of an accelerated upward drive that began in earnest in bar 24. The resultant outward "wedge" motion of the bass and soprano augments what Elizabeth Margulis calls the *expectancy tension*¹² already planted in our minds by the deferral of the definitive E-flat harmony. Consequently, the arrival of the dominant is experienced by the agent (and perhaps by us) as more than a mere satisfaction of expectations – an exaltation and triumph over the harmonic obstacles of the previous eight measures. This triumph can be understood as a cognitively complex emotion that arises out of the succession of harmonic deferrals leading up to the dominant arrival.

The remainder of the exposition, which concludes in bar 38, further develops the emotional trajectory of our agent's journey by alluding to both standard topical gestures and motivic signifiers from within the piece. Immediately following the aforementioned arrival of E-flat major in root position in measure 28, Beethoven refers back to the idea of contrary motion first presented in the opening theme; however, in this passage (*s2*) he has included a static tenor line to which the bass moves in sometimes-dissonant oblique motion. This oblique motion and resulting 2-3 suspensions allude to a "learned" musical topic, in this case evoking stoic/heroic sentiments (via the unwavering tenor line), inner determination (of the musical protagonist, who continues to strive towards greater heights), and affirmation (of the new key area). Since this passage is also motivically linked to *PI*, via the outer-voice contrary motions, it also invokes the pastoral atmosphere of the latter; the result of this conceptual blending is a trope, which allows for the emergence of a new, more complex emotion: that of the agent's inner, spiritual triumph that transcends the physiological and cognitive satisfaction of having arrived at the E-flat root-position chord.

11 Eugene Narmour: *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model*, Chicago 1990, p. 121.

12 "Expectancy tension", in Margulis' usage, refers to the heightened alertness, almost an anxiety, that one feels when an expected outcome is withheld or deferred. For a more detailed discussion, see David Huron/Elizabeth Margulis: *Musical Expectancy and Thrills*, in: *Handbook of Music and Emotion*, pp. 575–604, here pp. 587–589. I should also note that I am expanding on Margulis's theory a bit here, given that she applies it strictly to the perception of melodic strands.

Although the definitive establishment of E-flat is certainly a pivotal point in the secondary theme area, perhaps the most striking moment in the exposition occurs on the downbeat of measure 31, when the soprano eclipses its earlier B-flat and soars to a high C – ^6 in the new key of E-flat – supported by a II6/5 in the baritone register. Given that the previous B-flat had been framed as a point of arrival in the soprano voice, the fact that it is surpassed so soon is unexpected; furthermore, the II6/5 is accented with a *sforzando* and set off by a dotted eighth-note rest (Caplin/Martin analyze this as the deferral of a cadence).¹³ The effect of this gesture is one of surprise and amazement, which may manifest itself through what Huron refers to as a *frisson*, or “thrills and chills” elicited by contextually poignant, or marked, musical moments.¹⁴ The presence of the local ^6 in the soprano also links this moment to the primary theme area, during which the agent’s soprano voice consistently reached beyond or transcended the tonic triad by articulating ^6. After this predominant gesture, the soprano falls dramatically, as if back to earth; the dominant then sounds in a reverently reflective chorale texture. The expected authentic cadence is deferred in bar 32, and the agent seems to recall its sudden descent from the heights, as the soprano voice tumbles nearly two octaves down the chromatic scale. Following another attempt, the cadence is finally achieved in bar 34. This ushers in the closing theme, with alto-voice 4-3 suspensions connoting a spiritually intimate, religious topic – perhaps evoking the agent’s meditation or reflection upon the progress of this journey.

The development section, which spans a mere 16 measures (40–55), opens with the more melancholy state of f minor, the agent quietly reflecting upon the events of the exposition, and searching for a way to re-enter the heavenly realm. The thematic material, based on P1 with the *arioso* P2 theme accompaniment, initially attempts to establish f minor; however, it soon begins sinking through a descending-third sequence of keys (first to d-flat and then b-flat minor), as if slipping away from the heavens while searching for a key center on which to anchor itself. The left hand echoes this sentiment of searching with a contrapuntal, *ricercar*-like, running 16^{ths} accompaniment (measures 44–55) that at the same time recalls the learned topic invoked in the second theme. In measure 55 the agent finds a way out of this melancholic state which is “scooped up”, via an active dominant harmony and rhythmic acceleration, into the more pastoral, comforting tonic of A-flat.

The agent’s emotional journey continues into the sonata recapitulation: for the opening, the *arioso* P2 is transformed into a sweeping chorus over the glittering “angel

¹³ Caplin/Martin: The “Continuous Exposition”.

¹⁴ See David Huron: *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge 2006; as well as Huron/Margulis: *Musical Expectancy and Thrills*, pp. 575–604.

wings” first heard in the transition area. The agent soon returns to this *arioso* with its original accompaniment in the subdominant of D-flat major; however, this reprise is soon transformed. The *arioso* begins in bar 63 as a literal transposition of p_2 , but in measure 67 the passage is suddenly recast in the parallel minor (notated for practical reasons as $\text{c}\sharp$ minor), perhaps revealing a touch of sadness as the persona indulges in a nostalgic reminiscence. This minor-mode inflection soon gives way to a more wondrous tonal transformation, the shift to radiant E major (a notational substitute for F-flat, or flat VI) achieved in measure 70. This arrival is marked by the sparkling “angel wings” that ushered in both the transition and recapitulation of the exposition; additionally, the key of E major refers indirectly to the exposition, expanding upon the motivic \wedge_6 in the form of a major-mode tonicization. Our agent continues to bask, seemingly awestruck (given the hushed *piano* dynamic marking), in the glow of E major as the transitional material gives way to s_1 .

Although a normative sonata form would now proceed with the recapitulation of s_1 in the tonic; in this case, s_1 begins on the subdominant of E major, as if the agent might be feeling reluctant to abandon the heavenly realms opened up by the tonicization of that key. On the last beat of measure 77 the music slips chromatically downwards before slowly regaining its footing on the downbeat of bar 78, before finally climbing up to a restatement of s_1 in the “correct” key of A-flat. (This climb is assisted by the same comforting, empathetic *portato* articulation that appeared in p_1 .) This curious episode seems to convey a reluctance to reenter earthly dwellings after having been treated to a glimpse of the heavens and the realm of the transcendent.

Throughout the recapitulation, our agent continues to chase after the fully transcendent state that has seemingly remained just beyond her grasp, as demonstrated by the persistent “reaching over” the tonic triad to \wedge_6 and the failure to ascend through the full octave to A-flat. It is only in the coda that this milestone comes within reach. The coda opens with a recollection of the closing theme in bars 97–100, which is followed by a four-voice chorale passage that settles on the dominant. This short chorale carries with it a host of important topical associations that inform my reading of the subsequent musical events. The hymn-like texture invokes the church and religious topics, and by extension, profundity, and antiquity. These associations are reinforced by the unusual progression in bar 104, in which minor VI proceeds directly to V, as it might in a more modal musical language. The chorale texture then gives way to the “angel wings” passage, which initially proceeds much as it did in the exposition; that is until bar 109, when the harmonic rhythm quickens and the upper register gains greater momentum, soaring from \wedge_3 to \wedge_5 and reaching \wedge_6 by bar 110. It is in bar 110 that our agent achieves what she was seemingly unable to accomplish throughout the piece: finally transcending \wedge_6 and ascending through the full octave. This moment marks the final realization of the impli-

cation, in Narmour's terms,¹⁵ that is set up by a scalar ascent to $\wedge 6$; Margulis would refer to this as the resolution of melodic expectancy tension¹⁶ (as well as denial tension) built up by the agent's continual failure to advance beyond $\wedge 6$. Once the agent reaches this long-term goal, the music relaxes, quietly reflecting on the closing theme, P1 and the "angel wings" before concluding serenely on an uplifting, open-ended tonic triad, gently transporting us back to the Arcadian landscape from which our journey began.

Taking into account my readings of the preceding score excerpts, we can now begin to construct composed expressive trajectory of this sonata movement. As we saw in the first two excerpts, the piece opens in a serene, pastoral landscape inhabited by an individual virtual agent or persona. This persona already strongly wishes to reach beyond her present environment to achieve spiritual transcendence and fulfillment; her persistent impetus to soar ever higher is harmonically reinforced by the consistent use of linear, contrary motions and deferred cadential gestures. The transitional "angel wings" arpeggiations (which, tellingly, also pervade the recapitulation) foreshadow the visions of heavenly glory that the agent will strive for as her journey unfolds. Her continuous ascent is further encouraged by Beethoven's blurring of structural boundaries around the second theme, which allows a sense of forward and upward momentum to be maintained in the music; furthermore, the unorthodox placement of thematic and harmonic arrivals elicits tensions of expectancy and denial in us, as both Beethoven's listeners and the agent's empathetic observers. The marked moments in measures 28 and 31 serve as small glimpses of the transcendent state toward which the persona strives, and after having witnessed these, she is left to meditate reverently on the wonders that await her in the recapitulation.

The opening of the recapitulation finds the agent being swept up into the angels' wings, with two more voices now joining in her aria. A transformation of the P1 theme ushers in a subdominant reprise of the aria proper, which in turn serves as a gateway to a still more radiant vision of the angels, appropriately cast in E major. Our awestruck agent revels in the glory of this vision for perhaps a little too long, for she begins traversing the S1 theme in E major before self-correcting in bars 77–78 and revisiting S1 in the normative A-flat. The coda provides a means by which the agent may embark on one last attempt to strive towards ultimate transcendence; indeed in measure 110 she miraculously soars above the ever-present $\wedge 6$ and articulates, for the first time, a full ascending octave line. Our agent has finally transcended the hexachord that had previously bound her to earth; now her journey is complete, reflected by the serene poetic closure of the movement's final imperfect authentic cadence.

- 15 The implication/realization theory is outlined in Narmour: *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*, pp. 3 ff.
- 16 Huron/Margulis: *Musical Expectancy and Thrills*, pp. 587–589.

I should nuance my reading by saying that, while Beethoven clearly maps out a composed expressive trajectory in his sonata movement (beginning with tender serenity and continuing with episodes of exaltation, reverence, triumph, and wonder, to name just a few), as a means of communicating emergent complex emotions (such as transcendence), we are of course not obligated, as listeners, to experience the same succession of emotions within ourselves or view the piece's agency in the same manner. In this piece, I find it most convenient to map the procession of emotional states, and therefore the resultant complex emotions, onto the virtual agent inferred by the *arioso* P2 theme. Consequently, we are invited to observe the virtual agent through our listening, and we may choose how much or how little to empathize with that character.

With this discussion, I hope to have provided a means by which analysts, performers, composers, teachers, and students can apply existing theories of emotional engagement with music to more readily access, decode and concretize complex emotional signals in a variety of repertoires. In turn, a deeper understanding of these signals will equip us to discuss emotional expression in music in clearer language, directly benefiting our endeavors in musical performance, pedagogy, and scholarship. Through my analysis of Beethoven's penultimate piano sonata, my aim was to demonstrate the potential of a piece of instrumental music to depict a vivid, multifaceted emotional trajectory, one in which we are indeed treated to a "glimpse of heaven".

Martin Ebeling

Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts

1. Paradigmenwechsel in den Wissenschaften An den verschiedenen Konsonanztheorien wird deutlich, wie Weltbilder und wissenschaftliche Modelle musiktheoretische Konzepte prägen. Der Glaube an eine göttliche Ordnung der Welt und zahlentheoretische Spekulationen seit der Antike fanden ihren Niederschlag in der an Zeitmustern orientierten Koinzidenztheorie: eine Theorie im Zeitbereich.

Die Entwicklung der modernen Wissenschaften im 19. Jahrhundert, insbesondere der Physik und der Physiologie, ließ einerseits psychoakustisch geprägte Modelle von Konsonanz und Dissonanz entstehen, die sich an dem Theorem von Jean Baptiste Joseph Fourier (1768–1830) orientierten: Theorien im Frequenzbereich.¹ Andererseits entwickelte sich die Psychologie zu einer selbständigen Wissenschaft, die sich aus wahrnehmungpsychologischer Sicht dem Konsonanz-Dissonanzphänomen zuwandte, um letztlich philosophische und epistemologische Fragestellungen zu verfolgen. Ausgangspunkt war die Verschmelzung von Konsonanzen, die unter anderem auf eine Theorie psychischer Rhythmen führte, die der alten Koinzidenztheorie entspricht: eine psychologische Theorie im Zeitbereich.²

Die moderne Neuroakustik beschreibt die Verarbeitung von Tönen und Intervallen im auditorischen System durch neuronale Netze, die eine Autokorrelation durchführen. Sie operiert ebenfalls im Zeitbereich und ist ein neuronales Korrelat der Koinzidenztheorien. Norbert Wiener (1894–1964) zeigte 1931, dass die Autokorrelationsanalyse von Schwingungen zur Spektralanalyse durch Fourier-Transformation äquivalent ist.³ Während eine Fourier-Transformation jedoch nicht auf neuronaler Ebene zu leisten ist, kann eine Autokorrelation neuronal realisiert werden. Auf dieser Basis ist das Konsonanz-Dissonanzempfinden neuroakustisch erklärbar.⁴

2. Koinzidenztheorie Alte Musiktheorien führen das Konsonanzempfinden auf einfache Schwingungsverhältnisse zurück. Die Konsonanz der Oktave mit der Proportion 2 : 1

¹ Vgl. Jean Baptiste Joseph Fourier: *Théorie analytique de la chaleur*, Paris 1822.

² Vgl. Theodor Lipps: Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung, in: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 19 (1899), S. 1–40.

³ Wilhelm M. Hartmann: *Signal, Sound, and Sensation*, 4. verb. Aufl., New York 2000 (†1998), S. 334.

⁴ Martin Ebeling: *Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie*, Frankfurt a. M. 2007; ders.: *Neuronal Periodicity Detection as a Basis for the Perception of Consonance. A Mathematical Model of Tonal Fusion*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 124 (2008), S. 2320–2329.

wurde bereits in der Antike ausführlich diskutiert. Im Laufe der Musikgeschichte führte insbesondere die Entwicklung der europäischen Mehrstimmigkeit seit dem Hochmittelalter dazu, dass das Konsonanz-Dissonanz-Problem zu einer der zentralen Fragen der Musiktheorie wurde. Der Zusammenhang zwischen dem »Wohlklang« der Konsonanzen beziehungsweise dem »Missklang« der Dissonanzen und den Schwingungsverhältnissen der beiden Intervalltöne konnte durch Saitenteilungen zum Beispiel am Monochord oder an den Pfeifenlängen sogar gemessen werden. Diese Schwingungsverhältnisse wurden als rhythmische Stöße auf die Luft und von dieser wiederum durch rhythmisches Pulsieren auf das Ohr übertragen. Diese Vorstellung benutzt einen Zeitcode für die Tonhöhe: Gedacht werden die Töne als periodische Impulsketten, deren Periode – Kehrwert der Frequenz – der Tonhöhe entspricht. Notiert werden diese Impulsketten als äquidistante Punktfolgen. Schrieb man bei einem Schwingungsverhältnis von $p:q$ für die eine Punktfolge p Punkte, so notierte man für die andere Punktfolge im gleichen Abschnitt q Punkte und konnte damit für jedes Intervall das charakteristische Zahlenverhältnis sichtbar machen (Abbildung 1).

In regelmäßigen Abständen fallen Punkte der einen Punktfolge mit einem Punkt der anderen Reihe zusammen und zeigen koinzidierende Luftimpulse an. Abhängig vom Schwingungsverhältnis $p:q$ kann die Häufigkeit gleichzeitiger Luftimpulse bestimmt werden: Jeder p -te Punkt der einen Punktfolge fällt mit jedem q -ten Punkt der zweiten Reihe zusammen. Je kleiner die Zahlen p und q sind, umso häufiger kommt es zur Koinzidenz. Bei häufigem Zusammenfallen der Impulse sind die Töne aber sehr ähnlich und klingen deshalb konsonant, bei Dissonanzen ist das Zahlenverhältnis der Schwingungen komplizierter und die Töne klingen nicht sehr ähnlich.

Zur Berechnung des Wohlklangs der Intervalle, des *gradus suavitatis*, definierte Leonhard Euler (1707–1783) die zahlentheoretische Gamma-Funktion (Γ).⁵

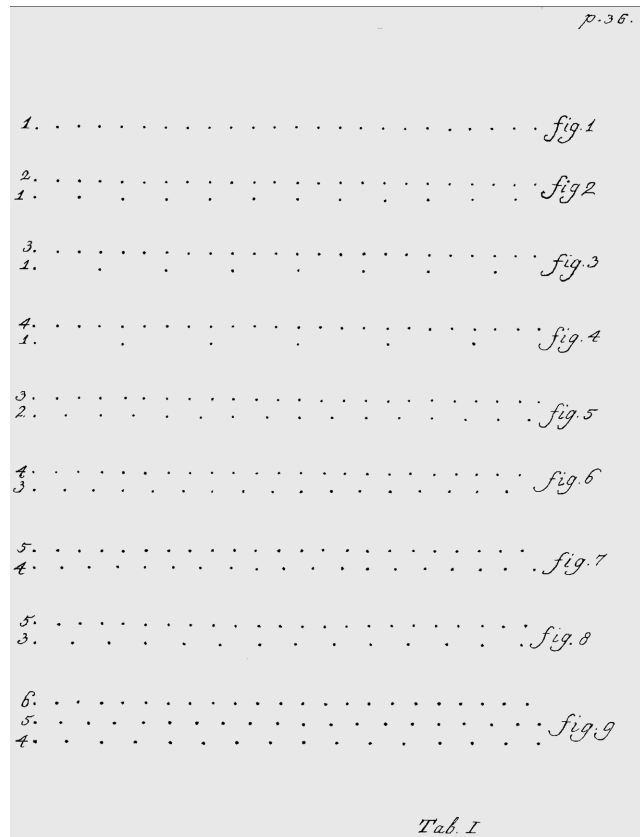
3. Psychophysikalische Konsonanztheorien

3.1 Spektralanalyse Brook Taylor (1685–1731) und Joseph Sauveur (1653–1716) leiteten schon 1713 unabhängig voneinander die »Sinusschwingung zum Grundton als mögliche Bewegung der Saite her.«⁶ Daniel Bernoulli (1700–1782) hatte 1753 Saitenschwingungen als Superposition von Sinusschwingungen beschrieben und mit dem Tonempfinden eindeutig in Beziehung gesetzt. Auch Euler fasste die Bewegung der schwingenden Saite als Summe von Sinusschwingungen auf (1748/1755). Bei der Lösung eines Wärmeleitungsproblems gelangte Jean Baptiste Joseph Fourier 1822 zu der Einsicht, dass sich jede

5 Guerino Mazzola: *The Topos of Music. Geometric Logic of Concepts, Theory and Performance*, Basel 2002, S. 1049.

6 Daniel Muzzolini: *Genealogie der Klangfarbe*, Frankfurt a. M. 2005, S. 205.

ABBILDUNG 1 Mit Paaren von Punktreihen stellt Leonhard Euler verschiedene Schwingungsverhältnisse, vom Einklang in der fig. 1 über die Schwingungsverhältnisse 2:1 (fig. 2), 3:1 (fig. 3), 4:1 (fig. 4), 3:2 (fig. 5), 4:3 (fig. 6), 5:4 (fig. 7), 5:3 (fig. 8) bis zum Durdreiklang 6:5:4 (fig. 9) dar. Für jedes Schwingungsverhältnis findet man in der Zeichnung die koinzidierenden Punkte. Leonhard Euler: *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis delucide expositae*, Petersburg 1739, zwischen S. 36 und 37



periodische Funktion eindeutig als Summe von Cosinus- und Sinusfunktionen darstellen lässt. Die von ihm entwickelte Spektralanalyse dient zur Bestimmung des Frequenzgehalts von Signalen und ist das wichtigste Instrument der Schwingungslehre.

Bei der Spektralanalyse wird die Tonhöhe mit der Frequenz einer Sinusschwingung identifiziert. Das führte auf zwei Theorien der Tonhöhe: die ältere Erklärung der Tonhöhe durch periodische Luftimpulse war ein Zeitmodell, die neue Erklärung durch sinusförmige Luftschwingungen ein Frequenzmodell. Noch heute wird in der Psychoakustik diskutiert, ob bestimmte Hörphänomene im Zeitbereich (»time-domain«) oder im Frequenzbereich (»frequency-domain«) erklärt werden sollen. Weil die Periode einer Schwingung gleich dem Kehrwert der Frequenz ist, sind beide Sichtweisen mathematisch äquivalent. Trotzdem führen beide Sichtweisen bei physikalischen, physiologischen und psychologischen Erklärungsversuchen der Tonhöhe zu divergierenden Modellen.

Berühmt wurde die Kontroverse zwischen Ludwig F. W. A. Seebeck (1805–1849) und Georg S. Ohm (1789–1854).⁷ Seebeck experimentierte mit Lochsirenen und favorisierte

7 Ebd., S. 419.

darum das Impulsmodell der Tonhöhe, dem Ohm 1843 die Definition des Tones als Sinusschwingung entgegenstellte.⁸

3.2 Die Störtheorie von Hermann von Helmholtz Durch die Anwendung der Fourier-Analyse in der Akustik wurde auch das Phänomen von Konsonanz und Dissonanz spektral im Frequenzbereich betrachtet. Hermann von Helmholtz (1821–1894) legte 1863 seine Störtheorie der Dissonanz dar. Grundlegend ist Helmholtz' Vorstellung von der Zerlegung der Schallwelle im Ohr:

»Das leibliche Ohr thut immer genau dasselbe, was der Mathematiker thut mittelst des Fourier'schen Satzes, und was das Clavier mit einer zusammengesetzten Tonmasse thut: es löst die Wellenformen, welche nicht, wie die Stimmgabeltöne, schon ursprünglich der einfachen Wellenform entsprechen, in eine Summe von einfachen Wellen auf; [...]«⁹

Im Sinn des spektralen Denkens hat Helmholtz untersucht, welche Frequenzkomponenten in Tönen enthalten sind. Mit eigens angefertigten Resonatoren untersuchte er Obertöne und Differenztöne und entdeckte die vom Ohr gebildeten Summationstöne.

Zwei von Helmholtz als »Störungen des Zusammenklangs«¹⁰ bezeichnete Erscheinungen sind von besonderer Wichtigkeit: die »Rauhigkeit« von Zweiklängen für die Störtheorie und die Kombinationstöne für die Differenztontheorie.

3.2.1 Rauhigkeit Zwei gleichzeitige Sinustöne überlagern sich zu einem Zusammenklang, der in der Lautstärke periodisch schwankt. Die Frequenz der Amplitudenfluktuation ist dabei gleich der Frequenzdifferenz der Sinustöne. Liegen diese weit genug auseinander, so hört man ein Intervall aus beiden Einzeltönen, das in der Lautstärke mit der Frequenzdifferenz fluktuiert. Liegen die Primärtöne eng beieinander, so hört man einen periodisch in der Lautstärke schwankenden Zwischenton, dessen Frequenz dem arithmetischen Mittel der beiden Ausgangsfrequenzen entspricht. Je enger die Primärtöne zusammenliegen, umso langsamer sind die Lautstärkeschwankungen. In der Psychoakustik wird dieses Phänomen mit den Breiten der auditorischen Filter erklärt.¹¹ Im

8 Georg Simon Ohm: Ueber die Definition des Tones, nebst daran geknüpfter Theorie der Sirene und ähnlicher tonbildender Vorrichtungen, in: *Annalen der Physik und Chemie*, Bd. 59, hg. von J. C. Poggen-dorf, Leipzig 1843, S. 513–565.

9 Hermann von Helmholtz: Ueber die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie. Vorlesung gehalten in Bonn 1857, in: ders.: *Vorträge und Reden*, Braunschweig 41896, Bd. 1, S. 119–155, hier S. 143.

10 Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 6. Ausg., Braunschweig 1913, Nachdruck Hildesheim 1983, S. 251.

11 Donald E. Hall: *Musikalische Akustik. Ein Handbuch*, Mainz 1997, S. 391; Hartmann: *Signal, Sound, and Sensation*, S. 257.

Modell denkt man sich den Hörbereich von einer ganzen Bank von Bandpassfiltern überdeckt. Jeder Bandpassfilter hat seine eigene Mittenfrequenz und einen Frequenzbereich um diese Mittenfrequenz herum, in dem der Bandpassfilter angesprochen wird. Töne mit Frequenzen, die in einen solchen Bandpassfilter fallen, werden von dem jeweiligen Filter aufgelöst, auf andere Frequenzen reagiert der Bandpassfilter kaum. Wegen der tonotopen Organisation des ganzen Hörsystems findet man auf allen Stationen der Hörbahn, von der Basilmembran bis zum Hörcortex, Filterbänke aus Bandpassfiltern zur Trennung der Frequenzkomponenten.¹²

Beide Töne werden getrennt gehört, wenn jeder Ton in einen eigenen auditorischen Filter fällt. Der Stimulus ist analog zur Fourier-Analyse in seine Frequenzkomponenten aufgelöst worden. Eng zusammenliegende Töne fallen in denselben Filter und werden nicht mehr getrennt. Im Übergangsbereich bleibt die Tonhöhenwahrnehmung unklar. Die Frequenzkomponenten sind nicht so weit auseinander, dass sie in getrennte Filter fallen, aber so weit getrennt, dass sie nicht gut von einem Filter verarbeitet werden können. Zum unklaren Tonhöhenempfinden kommen aber verhältnismäßig schnelle Amplitudenschwankungen, die als unangenehm empfunden werden. Helmholtz hat diese Empfindung als Rauigkeit bezeichnet. Der höchste Grad der Rauigkeit entsteht nach Helmholtz, wenn die Ausgangstöne um etwa 30 Hz auseinanderliegen.¹³ Tatsächlich liegt das Maximum der Rauigkeit in Abhängigkeit von Frequenz und Lautstärke bei Frequenzabständen von 15 bis 300 Hz.¹⁴

Helmholtz untersuchte die Rauigkeit zwischen reinen Tönen, Obertönen und Kombinationstönen und entwickelte daraus seine Störtheorie. Ein musikalischer Ton besitzt ein Spektrum von Obertönen, das die Klangfarbe bestimmt. Bei einem Intervall treffen also zwei harmonische Spektren aus Obertönen aufeinander. Liegen die Frequenzdifferenzen zwischen zwei Obertönen der Spektren in einem kritischen Bereich, so werden Obertonrauigkeiten hervorgerufen.¹⁵ Konsonante musikalische Intervalle haben Spektren mit vielen koinzidierenden Intervallen und geringen Rauigkeiten zwischen den Obertönen. Bei Dissonanzen dagegen findet man in den Obertonspektren

12 Hartmann: *Signal, Sound, and Sensation*, S. 6 und 238; Siegfried Kallert: Einzelzellverhalten in den verschiedenen Hörbahnteilen, in: *Physiologie des Gehörs. Akustische Informationsverarbeitung*, hg. von Wolf Dieter Keidel, Stuttgart 1975, S. 227–264, insb. S. 234 und 243; G. Rinsdorf: Ohrfunktionstheorien, Mathematik der Basilmembran, in: *Physiologie des Gehörs. Akustische Informationsverarbeitung*, hg. von Wolf Dieter Keidel, Stuttgart 1975, S. 64–84; Gian Luca Romani u. a.: Tonotopic Organization of the Human Auditory Cortex, in: *Science* 216 (1982), S. 1339–1340.

13 Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen*, S. 280 und 316.

14 Ernst Zwicker/Hugo Fastl: *Psychoacoustics. Facts and Models*, Second Updated Edition, Berlin 1999, S. 257f.

15 Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen*, S. 310.

viele Obertöne mit Frequenzdifferenzen im für die Rauhigkeit kritischen Bereich.¹⁶ Die Stärke der Obertonrauhigkeiten bestimmt nach Helmholtz den Grad der Dissonanz oder Konsonanz. Am Beispiel des für den Geigenklang charakteristischen Obertonspektrums hat Helmholtz den Rauhigkeitsgrad für beliebige Intervalle von der Prim bis zur Doppeloktave berechnet.¹⁷ Die Grade der Rauhigkeiten stimmen mit den aus der Musiktheorie bekannten Dissonanzbewertungen der Intervalle überein.

3.2.2 Kombinationstöne Nach Helmholtz' Untersuchungen treten auch Rauhigkeiten zwischen Differenztönen auf.¹⁸ Differenztöne sind ein Spezialfall von Kombinationstönen und wurden schon von Giuseppe Tartini (1692–1770) und Georg Andreas Sorge (1703–1778) beschrieben, Gustav Gabriel Hällström (1775–1844) untersuchte sie experimentell und ging davon aus, dass Kombinationstöne durch eine unvollkommene Übertragung oder als psychologisches Phänomen zu erklären seien.¹⁹

Georg S. Ohm (1789–1854) merkte an, dass es Kombinationstöne eigentlich nicht geben dürfe, weil sie im Fourierspektrum des Signals nicht enthalten sind. Helmholtz wies darauf hin, dass die störungsfreie Überlagerung von Schwingungen eine Idealisierung darstellt und in der Realität nicht von einer ungestörten Überlagerung auszugehen ist. Daher komme es stets zur Ausprägung von Kombinationstönen.²⁰ Tatsächlich entstehen Kombinationstöne nur durch nichtlineare Verzerrungen von Zweiklängen in einem Übertragungssystem und sind im ursprünglichen Signal nicht enthalten. Wenn zwei Sinustöne der Frequenz f_1 und f_2 in einem nichtlinearen System übertragen werden, so entstehen Kombinationstöne der Frequenzen

$$f = \pm k_1 f_1 \pm k_2 f_2, k_i \in \mathbb{Z}$$

also Summationstöne $k_1 f_1 + k_2 f_2$ und Differenztöne $|k_1 f_1 - k_2 f_2|$. Die ganzzahligen Koeffizienten k_i erfüllen noch zusätzliche Bedingungen.²¹ Dabei ist $k_i f_i$ ein Oberton zur Frequenz f_i . Zu den Kombinationstönen gehören auch die Obertöne von f_1 und f_2 : nämlich $k_1 f_1$, wenn $k_2 = 0$ und $k_2 f_2$, wenn $k_1 = 0$.

Je höher der Grad der nichtlinearen Verzerrung ist, umso lauter sind die entstehenden Kombinationstöne. Es sind also spezifische Eigenschaften des Überträgers, die den Grad der Verzerrung und damit die Lautstärke der Kombinationstöne bestimmen.

16 Ebeling: Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie, S. 27 und 125.

17 Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen, S. 318.

18 Ebd., S. 325.

19 Muzzulini: Genealogie der Klangfarbe, S. 305; vgl. auch Giuseppe Tartini: Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia, Padua 1754; Georg Andreas Sorge: Vorgemach der musikalischen Komposition, Lobenstein 1745–1747.

20 Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen, S. 253.

21 Hartmann: Signal, Sound, and Sensation, S. 508.

Auch das Ohr ist ein nichtlineares Übertragungssystem und produziert Kombinationstöne, die Georg von Békészy im Ohr lokalisieren konnte: Die Ohrobertöne entstehen auf der Basilarmembran, die Differenzöne im Mittelohr.²² Helmholtz sah in den Kombinationstönen des Ohres eine Ursache für zusätzliche Rauigkeiten. Kritiker der Rauigkeitstheorie argumentieren, dass reine Töne, die weiter als eine Terz auseinanderliegen, wegen der fehlenden Obertöne keine Rauigkeiten mehr zeigen und darum stets konsonant sein müssten. Das widerspricht aber der Erfahrung: Auch aus reinen Tönen gebildete Dissonanzen klingen tatsächlich immer noch dissonant. Verfechter der Störtheorie versuchten dieses mit den Rauigkeiten der Ohrkombinationstöne zu erklären. Tatsächlich liegt die nichtlineare Verzerrung des Ohrs im normalen Hörbereich unter 1%, das entspricht den Normen der High-Fidelity.²³ Daher sind die Ohrkombinationstöne für Rauigkeitsstörungen außerhalb von Laborbedingungen zu schwach.

3.3 Kombinationstheorie Die Kombinationstheorie der Konsonanz leitet den Konsonanzgrad von Intervallen aus den zu den beiden Primärtönen hinzutretenden Kombinationstönen ab. Im Jahr 1879 veröffentlichte William T. Preyer (1841–1897) eine solche Kombinationstheorie und 1901/1903 folgte Felix Krüger (1874–1948) mit seiner Differenztontheorie der Konsonanz, bei deren Entwicklung er die Arbeit von Preyer nach eigenem Bekunden noch nicht kannte.²⁴ Preyer berechnete aus dem Schwingungsverhältnis der Primärtöne die möglichen Kombinationstöne und bestimmte die Anzahl der Koinzidenzen. Je kleiner die Verhältniszahlen des Schwingungsverhältnisses sind, umso konsonanter ist das Intervall, umso kleiner ist aber auch die Anzahl der verschiedenen Kombinationstöne und umso größer ist die Anzahl der übereinstimmenden (koinzidierenden) Kombinationstöne. Daher ist die tatsächliche Anzahl verschiedener Töne (Obertöne und Kombinationstöne) bei konsonanten Intervallen kleiner als bei dissonanten Intervallen.

Wurde der Konsonanzgrad der Intervalle in der alten Koinzidenztheorie durch die Anzahl der koinzidierenden Impulse zweier Impulsketten bestimmt, in Preyers Kombinationstheorie aber durch die Anzahl der koinzidierenden Obertöne und Kombinationstöne, so ist in beiden Fällen dieselbe mathematische Gleichung zur Bestimmung

²² Georg von Békészy: *Experiments in Hearing*, New York 1960, S. 340.

²³ Ernest Glen Wever/Charles W. Bray: *Action Currents in the Auditory Nerve in Response to Acoustical Stimulation*, in: *Proceedings of the Natural Academy of Sciences of the United States of America* 16 (1930), H. 5, S. 344–350.

²⁴ William Thierry Preyer: *Akustische Untersuchungen*, Jena 1879; Felix Krüger: *Differenzton und Konsonanz*, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 1 (1903), S. 207–275, hier S. 261.

der Koinzidenzen zu lösen. Vom mathematischen Standpunkt aus sind beide Theorien also äquivalent.²⁵

Felix Krüger baut seine Differenztontheorie auf fünf Differenztönen auf, die beim Erklingen eines Intervalls entstehen sollen. Er berechnet sie nach der Regel, »daß man nacheinander immer die kleinsten bereits vorhandenen Schwingungszahlen voneinander abzieht«, und erläutert das Verfahren an Beispielen.²⁶

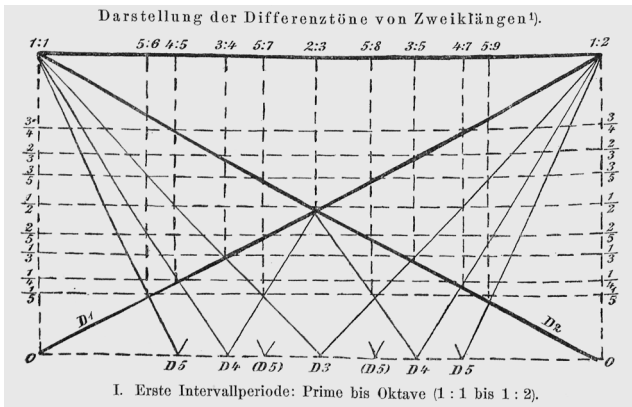


ABBILDUNG 2 Die von Krüger bestimmten Differenztöne D₁ bis D₅ innerhalb einer Oktave. Felix Krüger: Differenzton und Konsonanz, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 1 (1903), S. 272

Sind f_0 und f_1 die Frequenzen zweier Primärtöne innerhalb einer Oktave mit $f_0 \leq f_1$, so ergeben sich die Differenztonfrequenzen D_i:

$$D_1 = f_1 - f_0$$

$$D_2 = f_0 - D_1 = 2f_0 - f_1$$

$$D_3 = |D_2 - D_1| = |3f_0 - 2f_1|$$

$$D_4 = \begin{cases} |D_3 - D_1| & \text{falls } f_1 < 3/2 f_0 \\ |D_3 - D_2| & \text{falls } f_1 > 3/2 f_0 \end{cases}$$

$$D_5 = \begin{cases} |D_4 - D_1| & \text{falls } f_1 < 4/3 f_0 \\ |D_4 - D_3| & \text{falls } 4/3 f_0 \leq f_1 \leq 5/3 f_0 \\ |D_4 - D_2| & \text{falls } f_1 > 5/3 f_0 \end{cases}$$

Neben den Obertonspektren der Primärtöne ist nach Krüger auch die Folge der Differenztöne bei der Beurteilung von Konsonanz und Dissonanz ausschlaggebend. Alle Bestandteile des Zusammenklangs, die Primärtöne, die Obertöne und die Differenztöne, können je nach ihrer Lage zueinander verschmelzen, wenn sie gleich sind oder in har-

²⁵ Ebeling: Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie, S. 27.

²⁶ Krüger: Differenzton und Konsonanz I, S. 270.

monischem Verhältnis zueinander stehen, oder sie können Rauigkeiten hervorrufen, wenn ihre Frequenzdifferenz im kritischen Bereich liegt. Konsonante Intervalle klingen klarer, weil mehr Klangkomponenten zusammenfallen oder verschmelzen, im Gegensatz zu Dissonanzen, in denen mehrere Klangkomponenten Rauigkeiten hervorrufen. »Die Auffassung der Dissonanz wird in viel höherem Maße von Erfahrungen der Konsonanz beherrscht, als umgekehrt die Konsonanz von der Dissonanz.« Für das Konsonanz- und Dissonanzempfinden wird also von Krüger auch Erfahrung und Vertrautheit mit den Intervallen vorausgesetzt:

»Mit der relativen Bekanntheit der Intervalle hängt schließlich die Tatsache zusammen, daß die Dissonanzen als verstimmte Konsonanzen, und ferner, daß beide Phänomene als gegensätzlich zu einander aufgefaßt werden.«²⁷

In vereinfachter Form greift Paul Hindemith (1895–1963), ohne auf Krüger zu verweisen, dessen Koinzidenztheorie auf, berücksichtigt aber nur die Differenztöne 1. und 2. Ordnung: $D_1 = f_1 - f_0$ und $D_2 = 2 f_0 - f_1$. Hindemith benutzt die Kombinationstöne zur Herleitung der Reihe II der »harmonischen Kraft« simultaner Intervalle. Aus den Kombinationstönen leitet Hindemith Grundtöne für Zweiklänge her.²⁸

Hindemiths theoretisches Konzept ist heftig kritisiert worden. Norman Cazden (1914–1980) zum Beispiel weist darauf hin, dass Hindemiths Überlegungen aus Krügers Differenztontheorie stammen, die bereits von Carl Stumpf entkräftet wurde.²⁹

Der Musikwissenschaftler Heinrich Husmann (1908–1983) hat offenkundig die Kritik an Hindemiths »Unterweisung« genauso übersehen wie Stumpfs Erörterungen der Kombinationstöne, als er »eine neue Konsonanztheorie« veröffentlichte, die auf dem Phänomen der Kombinationstöne aufbaute.³⁰

Psychoakustische Untersuchungen zeigen, dass die Kombinationstöne zu schwach sind, um überhaupt außerhalb von Laborsituationen hörbar zu werden. Für die Erzeugung von Ohrobertönen ist ein Schalldruck von über 90 dB SPL erforderlich, für die Differenztöne muss der Schalldruck über 50 dB SPL liegen. Nur der sogenannte kubische Differenzton der Frequenz $2 f_0 - f_1$ ist vom Schallpegel unabhängig und entsteht auch

27 Felix Krüger: Differenzton und Konsonanz, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 2 (1904), S. 1–80, hier S. 49 und 48.

28 Paul Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz*. I Theoretischer Teil, neue, erw. Aufl., Mainz 1940, S. 84, 104 und 90.

29 Norman Cazden: Hindemith and Nature, in: *Journal of the American Musicological Society* 7 (1954), S. 161–164, bzw. als erw. Fassung unter demselben Titel in: *Music Review* 15 (1954), H. 4, S. 288–306, hier S. 292. Carl Stumpf: Differenztöne und Konsonanz, in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 4 (1909), S. 90–104.

30 Heinrich Husmann: *Vom Wesen der Konsonanz*, Heidelberg 1953.

bei einem Schalldruck unter 40 dB SPL. Er wird von den äußeren Haarzellen produziert.³¹ Sobald Musik erklingt, ist von einer Reihe von Tönen mit ausgeprägten Obertonspektren auszugehen, von denen die Ohrkombinationstöne verdeckt werden.³² Daher können die Kombinationstöne bei klingender Musik keinen Beitrag zum Konsonanz- und Dissonanzempfinden leisten.³³

4. Psychologische Konsonanztheorien

4.1 Verschmelzungslehre Im 19. Jahrhundert entwickelte sich die Psychologie zu einer selbständigen Wissenschaft und konnte sich von metaphysischen Spekulationen emanzipieren. Bereits in der Anfangszeit der wissenschaftlichen Psychologie wurde dem Hören ein hoher Erkenntniswert zugesprochen. Der Arzt Johann Joseph Kausch (1751–1825) veröffentlichte 1782 eine *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele*.³⁴ In seinen Werken *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* (1811) und *Psychologische Untersuchungen* (1839) wendet sich Johann Friedrich Herbart (1776–1841) ausdrücklich dem musikalischen Klang von einem ausgesprochen psychologischen Standpunkt zu.³⁵ Die Tonkunst zeigt ihre grundlegenden Verhältnisse mit besonderer Klarheit und »gestattet deren genaue Angabe; somit bietet sie eine wertvolle Grundlage einer nach Genauigkeit strebenden Untersuchung an.«³⁶

Materialistisches Denken machte eine empirische Grundlegung aller Wissenschaften, auch der Psychologie nötig. Die sinnliche Wahrnehmung rückte in den Mittelpunkt der Forschung verschiedener Disziplinen, um zu verstehen, wie die Wahrnehmungsphänomene das menschliche Denken bestimmen. Franz Brentano (1838–1917) verband Philosophie und Psychologie und hielt die Psychologie für die Grundwissenschaft schlechthin. Die von Brentano initiierte phänomenologisch ausgerichtete Psychologie war unter anderem von erkenntnistheoretischem Interesse bestimmt und entwickelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Gestaltpsychologie.

Die Tonpsychologie des Brentano-Schülers Carl Stumpf (1848–1936) ist in ihrem Erkenntnisinteresse epistemologisch geprägt.³⁷ Neben dem Phänomen der Tonhöhe

31 Hartmann: *Signal, Sound, and Sensation*, S. 514.

32 Zwicker/Fastl: *Psychoacoustics*, S. 73.

33 Reinier Plomp: *Detectability Threshold for Combination Tones*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 37 (1965), S. 1110–1123.

34 Johann Joseph Kausch: *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele; nebst einem Anhang über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste*, Breslau 1782.

35 Margret Kaiser-El-Safti: *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie. Kants kritische Einwände und ihre konstruktive Widerlegung*, Würzburg 2001, S. 256 ff.

36 Nadia Moro: *Der musikalische Herbart. Harmonie und Kontrapunkt als Gegenstände der Psychologie und der Ästhetik*, Würzburg 2006, S. 55.

37 Carl Stumpf: *Tonpsychologie*, 2 Bde., Leipzig 1883/1890.

(Band 1, 1883) steht das Phänomen der Tonverschmelzung (Band 2, 1890) im Mittelpunkt der Untersuchungen. Der Aristoteles-Kenner Stumpf bezieht sich unter anderem auf Überlegungen in den pseudo-aristotelischen Schriften:³⁸ Töne im Oktavabstand werden als derselbe Ton gehört, obwohl der obere Ton mit der doppelten Frequenz des unteren schwingt. Es entsteht der Eindruck eines einzigen Tones, zu dem beide Töne verschmolzen sind, gleichwohl können beide Töne getrennt aus dem Einheitsklang herausgehört werden. Auch bei den anderen Intervallen entsteht ein Gesamtklang, der umso einheitlicher erscheint, je konsonanter das Intervall ist: konsonante Intervalle verschmelzen leichter. Die Zweiklangstöne sind zugleich aber auch noch einzeln hörbar.

Diese Erscheinung der Tonverschmelzung ist die empirische Grundlage für die Definition der Verschmelzung. Stumpf grenzt den Begriff gegen den des Empfindungsganzen ab: alle in einer Empfindung enthaltenen Empfindungsmomente treten zu einem Empfindungsganzen zusammen. Er klingt ein Ton, so hört man seine Tonhöhe als Empfindungsqualität und seine Lautstärke als Empfindungsintensität. Es gibt zum Beispiel keine Tonhöhe ohne zugehörige Lautstärke und es gibt keine Tonlautstärke ohne zugehörige Tonhöhe. Diese Momente treten bei der Empfindung eines Tones als Empfindungsganzen zusammen und sind untrennbar: Man kann die Tonhöhe nicht von der Tonstärke trennen, weil es keine Tonhöhe ohne Lautstärke gibt.³⁹

Bei der Verschmelzung treffen zwei Empfindungen aufeinander. Die Empfindungsqualitäten treten miteinander in ein Verhältnis. Bei zwei Tönen ist dieses Verhältnis die Verschmelzung der beiden Empfindungsqualitäten zur einheitlichen Intervallempfindung. Daher definiert Stumpf in Abgrenzung zum Empfindungsganzen:

»Eine losere, gleichwol aber von der bloß collectiven noch wol zu unterscheidende Einheit ist die der gleichzeitigen Empfindungsqualitäten unter einander. Diese speciell wollen wir Verschmelzung nennen. Sie ist der vorhin genannten insofern analog, als auch hier verschiedene Inhalte ein Ganzes miteinander bilden; aber die Teile sind nicht mehr wie dort untrennbar. Ich kann eine Intensität nicht ohne Qualität und umgekehrt empfinden, wol aber einen der gleichzeitigen Töne auch ohne den andern. Nur wenn sie zugleich empfunden werden, dann ist es unmöglich, sie nicht als Ganzes, nicht im Verschmelzungsverhältnis zu empfinden.«⁴⁰

Durch Introspektion und in Hörversuchen hat Carl Stumpf die Tonverschmelzung untersucht und daraus die Verschmelzungsgesetze abgeleitet.⁴¹ Probanden ohne große musikalische Erfahrung wurden Intervalle aus obertonarmen Tönen (Orgelregister: Hohlflöte) präsentiert, und die Hörer sollten entscheiden, ob sie einen oder zwei Töne hörten. Je häufiger die Probanden angaben, nur einen Ton zu hören, umso höher war

38 Carl Stumpf: Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik, Berlin 1897.

39 Stumpf: Tonpsychologie, Bd. 2, S. 64.

40 Ebd., S. 65.

41 Ebd., S. 140 und 136.

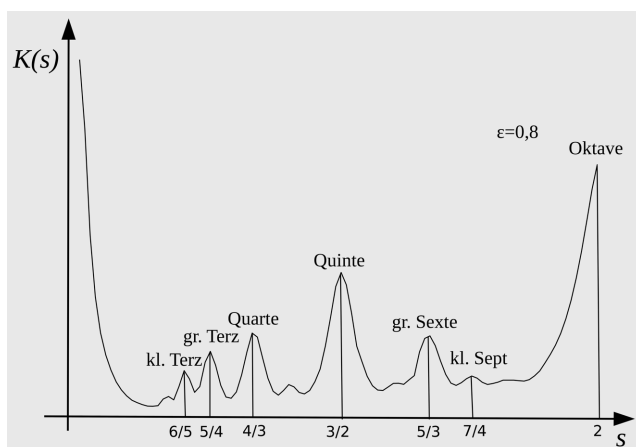


ABBILDUNG 3 Die Allgemeine Koinzidenzfunktion für alle Intervalle im Bereich einer Oktave. Auf der Abszisse sind die Schwingungsverhältnisse abgetragen, auf der Ordinate das Koinzidenzmaß. Die musiktheoretisch relevanten Intervalle treten deutlich hervor. Je konsonanter das Intervall ist, umso größer ist der berechnete Koinzidenzgrad. Aus: Martin Ebeling: Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie, Frankfurt a. M. 2007, S. 103

der Verschmelzungsgrad. Stumpf stellte fest, dass konsonante Zusammenklänge stärker verschmelzen als dissonante Intervalle. Den Intervallen lassen sich verschiedene Grade der Verschmelzung zuordnen: Am stärksten verschmelzen reine Prime und reine Oktave, gefolgt von reiner Quinte und reiner Quarte, dann folgen Terzen und Sexten. Bei den dissonanten Intervallen ergab sich nur ein geringer Verschmelzungsgrad.⁴²

Das epistemologische Interesse wird aus der posthum erschienenen Erkenntnislehre von Stumpf deutlich: der Begriff der Substanz beruht auf der Verschmelzung:

»Wir behaupten, daß sich in der Wahrnehmung Erscheinungen finden, an denen das erste Merkmal des Substanzbegriffes gewonnen werden kann, Erscheinungen, die nicht ein bloßes Bündel von Eigenschaften, sondern ein einheitliches Ganzes konkret-anschaulich darbieten.«

Stumpf spricht das erkenntnistheoretische Problem vom Ganzen und seinen Teilen an:

»Die Dinge der Außenwelt selbst, die wir als Eigenschaftskomplexe fassen, sind untereinander, wie schon berührt wurde, auch wieder zu höheren Einheiten oder Ganzheiten verbunden, und zwar in verschiedenen Graden, angefangen von den Organen der höchsten Organismen, die nach Beschaffenheit und Funktion aufs engste zusammenhängen, bis zu den Teildingen bloßer Aggregate. Auch dafür haben wir Urbilder in den Sinnesempfindungen, vor allem in den ›Verschmelzungsgraden‹ der Tonempfindungen, angefangen von der Oktave, die dem Eindruck eines einzigen Tones am nächsten steht, über die unvollkommenen Konsonanzen bis zu den Dissonanzen.«⁴³

Somit wird »Substanz als das Einheitliche in der Vielheit der Eigenschaften« charakterisiert.⁴⁴ In der Tonverschmelzung findet Stumpf ein empirisch bestimmbares, phänomenales Korrelat des Substanzbegriffs. Empirisch belegbar wird in der Tonverschmelzung »das genuine Paradigma eines Ganzen, an dem Teile nicht abstrahiert, sondern

⁴² Ebd., S. 135.

⁴³ Carl Stumpf: Erkenntnislehre, 2 Bde., Leipzig 1939/40, hier Bd. 1, S. 22 und 26 f.

⁴⁴ Ebd., Bd. 1, S. 22.

unmittelbar wahrgenommen und auf das Ganze bezogen werden«, ein Denken, das so die Gestaltpsychologie antizipierte.⁴⁵

Die Tonverschmelzung widerlegt auch die Vorstellung von der Einfachheit der Seele. Diese war nach Herbart die Ursache für die Tonverschmelzung; in der einfachen und unausgedehnten Seele kann es keine Mehrheit gleichzeitiger Tonempfindungen geben, zwei Töne müssen zu einer Einheit verschmelzen. Aber dann wären die Teile, also beide Töne, nicht mehr trennbar, was sie bei der Tonverschmelzung aber sind, weil die Töne immer noch herausgehört werden können.

Ausführlich diskutiert Stumpf die verschiedenen möglichen Ursachen für die Tonverschmelzung und kommt zu dem bemerkenswerten Schluss, dass die Verschmelzung eine physiologische Ursache hat.

»Es müssen also den Unterschieden der Verschmelzungsgrade gewisse Unterschiede der letzten Vorgänge im Hörzentrum als physisches Correlat oder als Ursache [...] entsprechen.«⁴⁶

Hier weist Stumpf bereits auf die moderne Neuroakustik hin, der der Nachweis der Tonverschmelzung qualitativ und quantitativ sowohl theoretisch als auch empirisch gelungen ist (siehe unten).

4.2 Rhythmustheorie Theodor Lipps (1851–1914) entwarf eine spekulative Theorie psychischer Rhythmen, um die Tonverschmelzung zu erklären.

»Die Verschmelzung erklärt nichts, sondern ist das zu Erklärende. Aber sie charakterisiert, so wie überhaupt Symptome charakterisieren. Und für mich ist die Verschmelzung ein Symptom, nämlich ein Symptom dessen, was das eigentliche Wesen der Consonanz ausmacht.«

Lipps entwickelt eine Rhythmustheorie psychischer Vorgänge, die mathematisch-logisch der Koinzidenztheorie der alten Musiktheoretiker entspricht. Bei einem Intervall als Stimulus werden die Schwingungsverhältnisse zunächst in neuronale Rhythmen übersetzt und diese dann in psychische Rhythmen übertragen. Aus den psychischen Rhythmen kann sich bei konsonanten Intervallen »das Gefühl des Zusammenstimmens ergeben«, worauf Lipps »das Princip der Tonverwandtschaft« gründet:

»Besteht nun diese Uebereinstimmung zwischen den Schwingungsfolgen, so ist es nicht eine unberechtigte, sondern eine sehr natürliche Vermuthung, daß dieser Uebereinstimmung in den zugehörigen ›psychischen Vorgängen‹ [...] entspricht. Diese Uebereinstimmung bezeichne ich als ›Tonverwandtschaft‹. Und in dieser Tonverwandtschaft sehe ich das Wesen der Consonanz. Man sieht leicht, wiefern diese Tonverwandtschaft mit der Einfachheit der Schwingungsverhältnisse wachsen muss.«

45 Kaiser-El-Safti: Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie, S. 358.

46 Stumpf: Tonpsychologie, Bd. 2, S. 211 und 213.

Bemerkenswert ist der Rückgriff auf unbewusste psychische Vorgänge zum Erleben der Übereinstimmung. Entscheidend ist also nicht ein Urteil, sondern dass die physikalischen Rhythmen der Schwingungsverhältnisse sich in den psychischen Rhythmen wiederfinden.

»Wir können annehmen, daß nicht nur der psychische Vorgang, der einer bestimmten Tonempfindung zu Grunde liegt, in analoger Weise, wie der physikalische Vorgang, in unterschiedene und regelmäßig sich folgende Phasen oder Theilvorgänge sich zerlegt oder solche in sich enthält, sondern daß auch zwei Folgen solcher psychischen Phasen oder Theilvorgänge hinsichtlich ihres Rhythmus in analoger Weise sich zu einander verhalten oder sich in einander einordnen, wie die entsprechenden Folgen physikalischer Theilvorgänge, d. h. physikalischer Wellen.«⁴⁷

Stumpf lehnte die Rhythmustheorie von Lipps ab,⁴⁸ weil koinzidierende rhythmische Muster diskrete Impulse voraussetzen, die akustischen Nervenprozesse nach Stumpfs Überzeugung aber kontinuierliche Vorgänge seien.

Unter Hinweis auf die Neuroakustik hat Horst-Peter Hesse (1935–2009) die Rhythmustheorie von Lipps wieder aufgegriffen.⁴⁹

5. Neuroakustik und Konsonanz Im auditorischen System werden Tonhöhen als äquidistante neuronale Impulsketten codiert, deren Periode Kehrwert der Frequenz des gehörten Tons ist, Tonhöhe wird im Zeitbereich codiert. Möglich wird dies durch die tonotope Zerlegung der Wanderwelle im Innenohr und die mechanisch-elektrische Wandlung in elektrische Impulse durch die Basilarmembran nach dem Salvenprinzip von Wever.⁵⁰ Daher sind die Rhythmen des physikalischen Reizes tatsächlich als neuronale Rhythmen im Hörsystem repräsentiert.

Der Neuroakustiker Gerald Langner hat beschrieben, wie die Tonhöhe auf neuronaler Ebene durch die Periodizitätsdetektion auf der Basis von Verzögerungen und Koinzidenzbestimmungen im Stamm- und Mittelhirn (Nucleus cochlearis und Colliculus inferior) analysiert werden kann.⁵¹ Die Analyse ist mathematisch äquivalent zu einer

47 Lipps: Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung, S. 40, 26 f. und 29.

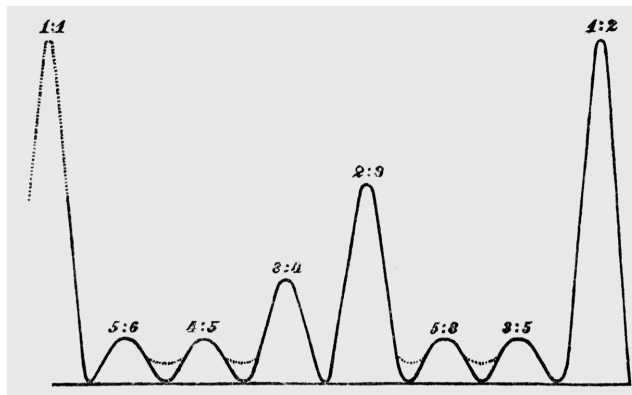
48 Stumpf: Tonpsychologie, Bd. 2, S. 212, Fußnote; vgl. Paul Kamleiter: Carl Stumpfs Theorie der Tonverschmelzung als Erklärung des Konsonanzphänomens, Würzburg 1993, S. 123.

49 Horst-Peter Hesse: Hatte Lipps doch recht? Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung im Lichte der heutigen Gehörphysiologie, in: Systemische Musikwissenschaft. Festschrift Jobst Peter Fricke zum 65. Geburtstag, hg. von Wolfgang Auhagen u. a., Köln 2003, S. 133–147.

50 Ernest Glen Wever: Theory of Hearing, New York 1949.

51 Gerald Langner: The Temporal and Spatial Representation of Periodicity Pitch in the Auditory System, in: Proceedings of the 32nd Czech Conference on Acoustics, hg. von Alois Melka u. a., Prag 1995, S. 17–24; vgl. ders.: Evidence for Neuronal Periodicity Detection in the Auditory System of the Guinea Fowl. Implications for Pitch Analysis in the Time Domain, in: Experimental Brain Research 52 (1983), S. 333–355; ders.: Temporal processing of pitch in the auditory system, in: Journal of New Music Research 26 (1997),

ABBILDUNG 4 Die »Verschmelzungsstufen in einer Curve« von Carl Stumpf. Aus: Carl Stumpf: *Tonpsychologie*, Bd. 2, Leipzig 1890, S. 176



Autokorrelation. Auch Intervalle werden nach diesem Verfahren verarbeitet. Die durchschnittliche Feuerrate der Koinzidenzneuronen im Colliculus inferior kann aus dem Schwingungsverhältnis mit der »Allgemeinen Koinzidenzfunktion« von Martin Ebeling, die dem Energiegehalt der Autokorrelationsfunktion entspricht, berechnet werden.⁵² Ihr Graph (Abbildung 3) zeigt phänomenale Übereinstimmung mit der experimentell abgeleiteten Kurve der »Verschmelzungsstufen«, die Carl Stumpf im zweiten Band seiner *Tonpsychologie* mitteilt (Abbildung 4).

Bidelmann und andere haben neun musikalische Intervalle Nichtmusikern vorgespielt und am Stammhirn jeweils die FFR (frequency following response) gemessen. Sie stellten fest:

»Brainstem responses to consonant intervals were more robust and yield stronger pitch salience than those to dissonant intervals. In addition, the ordering of neural pitch salience across musical intervals followed the hierachial arrangement of pitch stipulated by Western music theory.«⁵³

Die Prognosen der »Allgemeinen Koinzidenzfunktion« sind dadurch experimentell bestätigt worden. Damit ist gezeigt, dass Stumpfs Konzept der Tonverschmelzung der Logik der neuroakustischen Verarbeitung entspricht und in den Feuerraten des Stammhirns sein neuronales Korrelat findet. Das Konsonanzproblem ist daher auf neuronaler Ebene physiologisch, theoretisch und experimentell gelöst worden. Psychologisch entsprechen Konsonanz und Dissonanz der Tonverschmelzung von Carl Stumpf.

H. 2, S. 116–132; ders.: Die zeitliche Verarbeitung periodischer Signale im Hörsystem: Neuronale Repräsentation von Tonhöhe, Klang und Harmonizität, in: *Zeitschrift für Audiologie* 46 (2007), S. 8–21; ders./Christoph E. Schreiner: Periodicity Coding in the Inferior Colliculus of the Cat. I. Neuronal Mechanisms, II. Topographical Organization, in: *Journal of Neurophysiology* 60 (1988), S. 1799–1840.

52 Ebeling: Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie, S. 103.

53 Gavin M. Bidelman/Ananthanarayan Krishnan: Neural Correlates of Consonance, Dissonance, and the Hierarchy of Musical Pitch in the Human Brainstem, in: *The Journal of Neuroscience* 29 (2009), S. 13165–13171.

Stefan Eckert

Vom Tonbild zum Tonstück.

Wilhelm Dyckerhoffs Compositions-Schule (1870–1876)

In seiner wenig beachteten Schrift *Compositions-Schule oder Die technischen Geheimnisse der musikalischen Composition*, entwickelt aus dem Naturgesange und den Werken classischer Tondichter stellt Wilhelm Dyckerhoff (1810–1881) einen theoretisch zwar eigenwilligen, pädagogisch jedoch interessanten Beitrag zur Melodielehre vor.¹ Im Unterschied zur Mehrzahl der Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts beginnt Dyckerhoffs Methode nicht mit der Harmonie, dem Motiv oder dem Takt, sondern mit dem Tonbild, das er als »einheitliche – d. i. im Geiste des Componisten nicht zerlegte – leicht behaltliche Tonfolge als Ausdruck einer Empfindung« versteht.² Dyckerhoffs dreibändige *Compositions-Schule*, die sich zum Ziel setzt, das von ihm entdeckte »Tonbild als die Grundform aller Musik nachzuweisen und, gestützt auf dasselbe, die Technik unserer Meister, soweit ich jene entdeckt zu haben glaube, mitzuthemen«,³ thematisiert das Tonbild im ersten Teil seiner Kompositionsschule in der einstimmigen Melodie, im zweiten Teil in seiner Rolle in der Mehrstimmigkeit und im dritten im Zusammenhang ganzer Tonstücke. Obwohl Dyckerhoffs Darlegungen eher den Anschein einer willkürlichen Zusammenstellung verschiedener Ideen machen, bietet sein Ansatz zur Melodiebildung pädagogisch interessante und praktisch anwendbare Prinzipien, die sich auch in den heutigen Unterricht miteinbeziehen lassen.

Basierend auf dem ersten Teil »Einführung in die Melodielehre« werde ich im Folgenden zuerst einen Überblick über Dyckerhoffs Konzeption des Tonbildes geben, danach fokussiere ich auf Dyckerhoffs stufenweise Anwendung am Beispiel von Ludwig van Beethovens Klaviersonate Opus 49 Nr. 2 (16. Kapitel des dritten Teils, »Lehre vom Aufbau der Tonstücke«). Da Dyckerhoff seine *Compositions-Schule* in erster Linie als praktisches Compendium ansah, werde ich gleichzeitig meine Unterrichtserfahrung mit Dyckerhoffs Ideen reflektieren. Ich bin davon überzeugt, dass Dyckerhoffs Konzeption des Tonbildes trotz verschiedener Probleme wertvolle Anregungen zur Melodiebildung mit besonderer Rücksicht auf melodische Gesten, Kontur und Register und unter

- 1 Wilhelm Dyckerhoff: *Compositions-Schule. Oder: Die technischen Geheimnisse der musikalischen Composition, entwickelt aus dem Naturgesange und den Werken classischer Tondichter. Erster Theil, Einführung in die Melodiebildung*, 2., verb. und verm. Aufl., Leipzig 1870; *Zweiter Theil. Der Harmonielehre erster Cursus*, Leipzig 1872; *Dritter Theil. Die Lehre vom Aufbau der Tonstücke*, Leipzig 1876.
- 2 Dyckerhoff: *Compositions-Schule, Erster Theil*, S. 4 f.
- 3 Dyckerhoff: *Compositions-Schule, Zweyter Teil*, S. III.

Einbeziehung struktureller Aspekte wie eine einheitliche Vorstellung, tonale Ausrichtung und Formbildung bietet.

Der erste Band von Dyckerhoffs *Compositions-Schule* widmet sich wie schon erwähnt der »Einführung in die Melodielehre«. In der Vorrede kritisiert Dyckerhoff die bestehenden Kompositionstheorien dafür, dass sie, obwohl sie der Melodie einen wichtigen Platz einräumen, keine Hilfestellung zur Melodiebildung geben. Diesem will Dyckerhoff mit seinen Darlegungen zum Tonbilde Abhilfe schaffen. Dyckerhoff beschreibt das Entstehen der Tonbilder folgendermaßen:

»Von jenen Gedanken [dass alle Musik nichts anderes ist, als Ausdruck und Darstellung des Geahnten und Empfundenen] geleitet, gab ich unbefangenen Kindern, welche die Gabe des Gesanges besaßen, eine lyrische Phrase, mit der Aufforderung, aus sich selbst heraus dazu zu singen. Stehenden Fusses sang Jedes zu dem gegebenen Texte eine Tonreihe, welche durchaus den Namen eines musikalischen Sätzchens verdient und zwar, ohne dass diese Kinder je etwas von Grundbass, Tonleiter, Melodiebildung u. s. w. gehört hatten. Der gegebene Text war: »Gross ist der Herr!« Ich schlug auf dem Klavier Es-Dur an und die Kinder sangen je eins, oder mehrere folgender Sätzchen: (1–12).«⁴



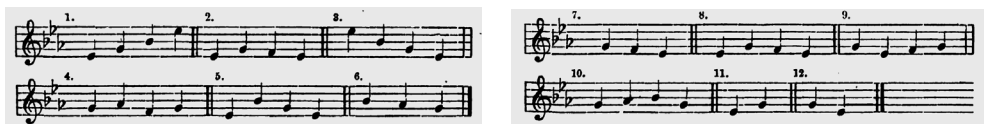
NOTENBEISPIEL 1 Wilhelm Dyckerhoffs Tonbilder (*Compositions-Schule*, Erster Theil, S. 3)

Nach einem kurzen Exkurs über die Ausdrucksfähigkeit dieser Sätzchen fährt er fort:

»Die Töne jener Tongruppen sind also keineswegs willkürlich an einander gereiht. Sie sind vielmehr gleichsam in einem Schlage geschaffen. Jedes Tonsätzchen ist der einheitliche Ausdruck einer Empfindung. Es ist darum auch keine Frage, dass nichts uns berechtigt, diese kleinsten musikalischen Wesen innerlich zu zerschneiden, in eine Zwei- oder Dreiheit, oder Vielheit. Thun wir es dennoch, so kann die Teilung mit Fug nur eine äussere sein.

Diese im Bewusstsein nicht weiter zerlegten Tonsätze, diese Compositionen im kleinsten Rahmen, der subjective Ausdruck einer Empfindung durch eine einheitliche Tonreihe, diese kurzen, leicht behaltlichen Tongruppen spielen in der Musik eine so bedeutende Rolle, dass sie eines passenden Namens nicht entbehren dürfen.

Wir wollen sie Tonbilder nennen.«⁵



NOTENBEISPIEL 2 Wilhelm Dyckerhoffs »nackte« Tonbilder (*Compositions-Schule*, Erster Theil, S. 5)

4 Dyckerhoff: *Compositions-Schule*, Erster Theil, S. 3.

5 Ebd., S. 4.

Notenbeispiel 1 gibt die zwölf Tonbilder mit unterschiedlichen Notenwerten, das heißt mit Rhythmus, wieder, Notenbeispiel 2 zeigt sie als »nackte« Tonbilder, ohne Rhythmus, in gleichen Notenwerten. Dies ist der Grund, weshalb Tonbild 2 und 8 gleich sind. Innerhalb der Tonbilder unterscheidet Dyckerhoff drei Arten: 1. Tonsprung (einfach/mehrfach), 2. Tonkette (schrittweise/stufenweise Bewegung) oder 3. Tonphrase (teils Sprung, teils Schritt). Zudem spricht er von Tonentwicklung, wenn der erste und der letzte Ton gleich sind wie in Tonbild 2, 4, 5, 8, 9 und 10. Er benutzt diese oder sehr ähnlich kurze melodische Einheiten ohne Rhythmus in gleichen Notenwerten als melodisches Ausgangsmaterial für alle seine Ausführungen in seiner Compositions-Schule.

Es ist nicht schwer, Kritik an Dyckerhoffs Konzeption des Tonbildes zu üben. Bereits Dyckerhoffs Anspruch, dass Tonbilder aus dem Naturgesang entstehen, hält kaum einer wissenschaftlichen Kritik stand. Dyckerhoff sieht den Beweis für diese Behauptung darin, dass er die ersten Tonbilder aus dem Gesang von Kindern gewinnt. Sein Tonbild ist jedoch weder das Ergebnis einer Studie zur Wahrnehmung und zum Ausdruck kleinster musikalischer Einheiten, noch kommen die Kinder selbständig zu diesen Tonbildern. Im Gegenteil, der Autor schlägt einen Es-Dur-Akkord an und erhält dadurch hauptsächlich Akkordbrechungen oder Akkordtöne, die durch einige Durchgangs- und Wechselnoten erweitert sind. Dyckerhoffs Vorgehen ist also eher an der Harmonik ausgerichtet und steht eigentlich im Konflikt mit seiner Behauptung, eine Theorie der Melodiefindung aufzustellen, die in erster Linie melodisch ist. Diese Fragestellung, ob Melodie aus Harmonie oder Harmonie aus Melodie gewonnen wird, ist jedoch nicht zentral in diesem Zusammenhang und ich möchte nur auf Heinrich Christoph Kochs Einleitung zum ersten Band seines *Versuchs einer Anleitung zur Composition* hinweisen, wo Koch die Frage anspricht, ob Harmonie Melodie oder Melodie Harmonie begründet. Koch sieht dies als Frage der Wahrnehmung; richtet sich unsere Wahrnehmung auf das Nacheinander der Töne, dann sprechen wir von Melodie, während das gleichzeitige Erklängen der Töne die Harmonie hervorhebt.⁶ Zum anderen ist Dyckerhoffs Definition des Tonbildes auch so weit angelegt, dass sie nicht nur kurze musikalische Floskeln, sondern auch Intervalle und einzelne Töne miteinschließt. Obwohl man die Unbestimmtheit des Tonbildes als Schwäche ansehen kann – da praktisch alles Tonbild sein kann –, bietet die theoretische Unbestimmtheit pädagogische Vorteile. Dadurch dass es alles einschließen kann, kann man nämlich mit diesem Konzept ohne Voraussetzungen arbeiten, als ein musikalischer Ausdruck und ein Phänomen, dessen Unmittelbarkeit überall ausgenutzt werden kann. So zum Beispiel im Gehörbildungsunterricht, wo ich Dyckerhoffs nackte Tonbilder als beispielhafte musikalische Figuren benutze, um damit musikalische Expressivität zu thematisieren. Zwar besitzen die Akkordbrechungen und Tonschritte mit gleichen

6 Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolfstadt 1782, S. 7f.

Notenwerten der 12 Tonbilder eine beschränkte Ausdrucksfähigkeit, doch sie spielen nur eine begrenzte beispielgebende Rolle als ersten Anstoß. Lassen sie mich kurz darlegen, wie Dyckerhoff diese Tonbilder weiter verbindet, oder um Dyckerhoffs Begriffe zu verwenden, wie diese Tonbilder sich weiterentwickeln und zu ganzen Tonstücken wachsen.

Im zweiten Kapitel widmet sich Dyckerhoff dem Satz, den er als »Ausdruck eines in sich abgeschlossenen musikalischen Gedankens durch ein oder mehrere Tonbilder« definiert.⁷

The image shows four musical examples labeled 1 through 4. Each example is a single staff of music in a key with one flat (B-flat major or D minor). Example 1 shows a sequence of eight notes with a slur under the last seven, and a double bar line at the end. Example 2 shows the same sequence, but with a slur under the last six notes, and a double bar line at the end. Example 3 shows the same sequence, but with a slur under the last five notes, and a double bar line at the end. Example 4 shows the same sequence, but with a slur under the last four notes, and a double bar line at the end.

NOTENBEISPIEL 3 Wilhelm Dyckerhoffs Satz (Compositions-Schule, Erster Theil, S. 9 f.)

Notenbeispiel 3.1 zeigt Dyckerhoffs Satz, der aus einer Tongruppe von acht Noten besteht. Dyckerhoff kennt drei Arten der Satzverbindung: 1. Sätze, bei denen der Schlussston des ersten Tonbildes zum Anfangston des nächsten wird (Dyckerhoff nennt ein solches Verhältnis Tonbild und Abbild), 2. Sätze, bei denen der Verbindungston zweimal auftritt und 3. Sätze, die Tonbilder ohne Verbindungston vortragen (diese nennt Dyckerhoff Bild und Gegenbild).⁸ Dyckerhoff stellt die zwei Tonbilder, die diesen Satz herstellen, als Nummer 2 und 3 dar. Da Nummer 2 mit dem Ton aufhört mit dem Nummer 3 anfängt, der Verbindungston jedoch nicht zweimal vorkommt, handelt es sich hier um den ersten Fall – das Verhältnis der zwei Tonbilder ist das von Tonbild und Abbild – was Dyckerhoff mit Hilfe zweier Legatobögen in Nummer 4 hervorhebt. Im dritten Kapitel diskutiert Dyckerhoff die Periode: »Eine Periode (Satzgefüge oder Satzgruppe)«, so Dyckerhoff, »ist eine Reihe innerlich zusammenhangender und zu einer grösseren Einheit verbundener Sätze.«⁹

The image shows two musical examples labeled 2 and 5. Example 2 is titled '2. Christus, der ist mein Leben.' and shows two staves of music in a key with one flat. Example 5 is titled '5. Gott des Himmels.' and shows two staves of music in a key with two sharps.

NOTENBEISPIEL 4 Wilhelm Dyckerhoffs Periode (Compositions-Schule, Erster Theil, S. 25, 31)

7 Dyckerhoff: Compositions-Schule, Erster Theil, S. 11.

8 Siehe ebd., S. 13 ff.

9 Ebd., S. 25.

Diese größere Einheit exemplifiziert Dyckerhoff mit Chormelodien. Nummer 2, »Christus, der mein Leben ist«, enthält nach Dyckerhoff eine Periode, während Nummer 5, »Gott im Himmel«, aus zwei Perioden besteht. Dyckerhoffs Periode hat also wenig mit unserem Periodenbegriff gemeinsam. Während Nummer 2 als eine größere Einheit angesehen werden kann, kann Nummer 5 durch das Wiederholungszeichen als aus zwei Teilen bestehend angesehen werden. Nach Satz und Periode, beschreibt Dyckerhoff im vierten Kapitel Tonschlüsse (38–42). »Den Schlusston eines Satzes wollen wir den (melodischen) Tonschluss nennen.«¹⁰ In Nummer 2, »Christus, der mein Leben ist«, enden alle Sätze auf der Terz (erster und zweiter Satz), auf der Quinte (im dritten Satz) oder auf dem Grundton (letzter Satz), welcher die Periode schließt. Um jedoch unnötige Komplizierungen zu vermeiden, benutze ich mit meinen Studierenden nur das Konzept einer Phrase, das heißt einer musikalischen Einheit, die mit einer Kadenz schließt, und stelle sicher, dass ein größerer Zusammenhang immer mit Ganzschluss schließt.

Im fünften Kapitel beschreibt Dyckerhoff einen quasi motivisch-thematischen Umgang mit Tonbildern, der durch die Wiederholung zustande kommt. Dyckerhoff nennt solche Wiederholungen Urbild und Echo, wobei das Tonbild, das wiederholt wird, zum Urbild und die Wiederholung zum Echo wird. Um Tonbilder harmonisch weiterzuentwickeln führt Dyckerhoff im sechsten Kapitel Tonika- und Dominantbilder ein, die er dann im siebten Kapitel mit diatonischen sowie chromatischen Nebentönen ausfüllt. Dies führt schließlich 1. zum Tonstück, 2. zum Verhältnis zwischen Tonbild und Text und 3. zur rhythmischen Gestaltung der Tonsätze. Alle drei Konzepte beinhalten nützliche Ansätze zur Melodiebildung.

»Ein Tonstück ist« für Dyckerhoff »der Ausdruck von Empfindungen durch Tonbilder, welche nach den Gesetzen der Schönheit gebaut und geordnet sind zu einem in sich abgeschlossenen Kunstwerke.«¹¹

3. Übungsfieb. J. A. P. Schulz.
Der Mond ist aufgegangen, die goldnen Sternlein prangen

am Himmel hell und klar; der Wald steht schwarz und schweiget,

NOTENBEISPIEL 5 Wilhelm Dyckerhoffs Tonstück (Compositions-Schule, Erster Theil, S. 85)

Die Choräle, anhand derer Dyckerhoff die Perioden demonstriert, sind also auch Tonstücke. In der Tat, Dyckerhoff findet in Liedern und in Chorälen im Besonderen die beste Verwirklichung seiner Vorstellungen, da hier der textliche Ausdruck direkt mit dem musikalischen in Verbindung gebracht werden kann. Diese Strategie Dyckerhoffs benutze ich auch mit meinen Studierenden als ersten Schritt zur Liedkomposition.

¹⁰ Ebd., S. 38.

¹¹ Ebd., S. 83.

Anstatt vom Text direkt zur Melodie überzugehen, identifizieren sie in meinen Kursen zuerst Momente im Text, die sie mit entweder schrittweisen oder sprunghaften Gesten zum Ausdruck bringen wollen. Im Sinne Dyckerhoffs müssen sie also versuchen, den Text in Tonbilder umzusetzen. Dann verbinden sie die einzelnen Tonbilder zu Phrasen, für jede Zeile des Textes eine Phrase, wie Notenbeispiel 5 aus Dyckerhoffs neuntem Kapitel zeigt. Dadurch ergibt jede Zeile von »Der Mond ist aufgegangen« eine gewisse Kontur, was die Möglichkeit bietet, die Kontur und das Register der verschiedenen Phrasen, das heißt Zeilen, miteinander zu vergleichen und sicherzustellen, dass die Phrasen unterschiedliche Töne benutzen, um eine gewisse Abwechslung im Tonraum und im Register zu erzielen. Das 14. Kapitel, das sich mit Tonbild und Text beschäftigt, bietet eine ganze Reihe von Beispielen, wie Text und Musik verbunden werden können, und es demonstriert, wie man durch Wiederholung und Zusammenlegung der Töne verschiedene Textsetzungen ausprobieren kann.

1.
Weisst du, wie viel Sterne stehen u. s. w.

2. a.
Weisst du, wie viel Sterne stehen u. s. w.

2. b.
Weisst du, wie viel Sterne stehen u. s. w.

2. c.
Weisst du, wie viel Sterne stehen u. s. w.

2. d.
Weisst du, wie viel Sterne stehen u. s. w.

2. e.
Weisst du, wie viel Sterne stehen u. s. w.

NOTENBEISPIEL 6 Wilhelm Dyckerhoffs »Tonbild und Text«
(Compositions-Schule, Erster Theil, S. 179 f.)

Diesen Prozess exemplifiziert Notenbeispiel 6 anhand von »Weisst du, wie viel Sterne stehen«. Ich habe diese Beispiele in meinen Kursen benutzt, musste aber feststellen, dass sie zwar den methodischen Ansatz gut darstellen, dass aber der deutsche Text für fremdsprachige Studierende zu viele Probleme schafft. Während »Der Mond ist aufgegangen« und »Weisst du, wie viel Sterne stehen« im deutschsprachigen Raum sinnvoll sind, da die Texte bekannt sind und verstanden werden, waren die beiden Lieder für Nicht-Muttersprachler zu abstrakt. Wenn es um Vertonung von Texten geht, ist es daher ergiebiger, mit Texten in der Muttersprache der Studierenden zu arbeiten.

Im 17. Kapitel demonstriert Dyckerhoff, wie man mit textloser Musik verschiedene metrische Strukturen ausprobieren kann. Notenbeispiel 7 zeigt Dyckerhoffs Vorgehensweise, wo der Tonsatz zuerst in gleichmäßigen Viertelnoten erscheint und dann mit Akzenten, die auch als Taktakzente umgesetzt werden, in einen metrischen Zusammenhang gesetzt wird (zuerst ohne, dann mit möglicher Tonwiederholung). Obwohl dieser

The image displays five musical staves illustrating rhythmic patterns. The first staff shows a sequence of eighth notes in 4/4 time. The second and third staves show eighth notes in 3/4 time, with the second staff including a '2.' marking. The fourth and fifth staves show eighth notes in 6/8 time, with the fifth staff including a '4.' marking. The notation uses treble clefs and a key signature of one flat.

NOTENBEISPIEL 7 Wilhelm Dyckerhoffs »Rhythmische Gestaltung der Tonsätze« (Compositions-Schule, Erster Theil, S. 231 ff.)

Vorgang logisch erscheint, erweist er sich in der Arbeit mit Studierenden als weniger verwendbar als das schrittweise Vorgehen bei der Liedkomposition. Vielleicht liegt es daran, dass der Vorgang zu mechanisch erscheint. Meiner Erfahrung nach ist es viel zweckmäßiger, für instrumentale Melodiebildung auf den Prinzipien von Johann Christian Lobes Taktmotiven aufzubauen als auf Dyckerhoffs unrythmischen Tonbildern.¹² Auf der anderen Seite ist Dyckerhoffs analytischer Ansatz fähig, großformale Zusammenhänge von anderen Seiten zu beleuchten.

Im 16. Kapitel des dritten Bandes, »Der erste Satz einer Klaviersonate von Beethoven« demonstriert Dyckerhoff den Übergang vom Tonbild zum vollständigen Tonstück anhand des ersten Satzes, *Allegro ma non troppo*, von Ludwig van Beethovens Klaviersonate Nr. 20 in G-Dur Opus 49 Nr. 2. Dyckerhoffs Kapitel widmet sich dem vollständigen ersten Satz, hier will ich nur kurz auf die Exposition, also die ersten 52 Takte, eingehen. Dyckerhoffs Analyse beinhaltet drei Skizzen: eine einstimmige Skizze, die Dyckerhoff als *Melodischen Führer* bezeichnet (Notenbeispiel 8), eine zweistimmige Skizze, die aus dem melodischen Führer in der Oberstimme und einer Begleitung in der unteren besteht (Notenbeispiel 9), und eine vollstimmige Skizze. Da sich das Original von Beethovens Klaviersonate nur wenig von Dyckerhoffs zweistimmig figurierter Version unterscheidet, da Beethovens Satz bis auf wenige Momente hauptsächlich zweistimmig und leicht zugänglich ist, habe ich davon abgesehen, Letztere abzudrucken. Dyckerhoff notiert die 1. und 2. Skizze wie die Tonbilder, das heißt in Viertelnoten und in gleichen Abständen. Die 1. Skizze (Notenbeispiel 8) ist ohne Taktstriche notiert, während die 2. Skizze (Notenbeispiel 9) metrische Einheiten mit Taktstrichen kenntlich macht und zwei Achtel als Durchgangsnoten im Bass (im 3. und 7. Takt) beinhaltet.

Inwieweit ist Dyckerhoffs Analyse nun von Nutzen, das heißt, was kann diese Analyse zeigen oder hervorheben, was ohne sie nicht so einfach erkennbar wäre? Zum Ersten geht es in Dyckerhoffs Analyse um Tonbilder, also um das motivisch-thematische

¹² Siehe Johann Christian Lobe: *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Weimar 1844.

I. Skizze
I. Melodischer Führer. Themagruppe

II.

III.

IV.

V. Gesangsgruppe

VI.

VII.

NOTENBEISPIEL 8 Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 20 G-Dur op. 49 Nr. 2, I. Allegro, *ma non troppo*, Exposition, 1. Skizze (Dyckerhoff: Compositions-Schule, Dritter Theil, S. 120 ff.)

Grundmaterial dieses Satzes. Notenbeispiel 10 präsentiert die Tonbilder, die Dyckerhoff identifiziert.

Die Themagruppe (Hauptsatz) dieses Satzes baut seiner Meinung nach auf vier Tonbildern (a, b, c, und d) auf: a.) die Akkordbrechung des G-Dur-Akkordes von d' bis d'' , b.) die absteigende Dominantlinie $d'' - c'' - a'$, c.) der Terzanstieg $g' - h'$, der mit der unteren Wechselnote fis' und der Durchgangsnote a' zum $g' - fis' - g' - a' - h'$ wird, und d.) der Abstieg $d'' - c'' - h'$, während die Gesangsgruppe (V. Gruppe), der Seitensatz, ein weiteres Tonbild e.), die Wechselnotenfigur $d'' - e'' - d'' - e'' - d''$, beisteuert.

Dyckerhoffs Analyse demonstriert also klar, dass das melodische Material in dieser Sonate sehr einfach und begrenzt ist und die Tonbilder c.) und d.) den Hauptteil der Gesangsgruppe ausmachen. Zum Zweiten lässt sich in Dyckerhoffs Analyse gut aufzeigen, wie das nichtthematische Material hauptsächlich um einige Zentraltöne kreist. Die 2. Skizze hilft dabei, diese Aspekte im harmonischen Kontext darzustellen. Ich bin allerdings der Meinung, dass die wiederholte absteigende Akkordbrechung der III. Gruppe als wiederholtes Tonbild mit aufgenommen werden sollte, da sie die Themagruppe zum Ganzschluss führt. Dyckerhoffs Skizzen laden dazu ein, die Formteile der Exposition miteinander zu vergleichen:

- den Hauptsatz, bestehend aus drei melodischen Teilen: einem öffnenden Teil, der aus den vier Tonbildern (a, b, c, und d) besteht (I.), dessen Wiederholung in der

2. Skizze
I. Themagruppe

II.

III.

IV.

V. Gesangsgruppe

[VI.]

VII.

NOTENBEISPIEL 9 Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 20

G-Dur op. 49 Nr. 2, I. Allegro, ma non troppo, Exposition, 2. Skizze

(Dyckerhoff: Compositions-Schule, Dritter Theil, S. 125 ff.)

Tonbilder der Themagruppe

Tonbild aus der Gesangsgruppe

NOTENBEISPIEL 10 Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 20

G-Dur op. 49 Nr. 2, I. Allegro, ma non troppo, Exposition, Dyckerhoffs

Tonbilder (Dyckerhoff: Compositions-Schule, Dritter Theil, S. 124.)

- oberen Oktave (II.), gefolgt von der dreimal absteigenden Akkordbrechung die mit Ganzschluss schließt (III.);
- die Überleitung (IV.), die weder moduliert noch dramatische Melodiesprünge mit einbezieht, sondern hauptsächlich die Dominante umkreist und mit einem Halbschluss schließt;
 - den Seitensatz (V.) und dessen Wiederholung (VI.), die mit einem Ganzschluss in der Dominante enden, und
 - den Schlusssatz (VII.), der mit dramatischen Tonleitern und Tonwiederholungen diesen ersten Großteil des Satzes schließt.

In Vorbereitung auf den Kongress habe ich drei größere Kompositionsprojekte in meinen Theorieunterricht miteinbezogen: eine Liedkomposition und zwei Instrumentalkompositionen (ein Rondo und eine Sonate). Besonders in der Liedkomposition habe ich viele von Dyckerhoffs Ideen benutzt – und ich bin zuversichtlich, dass es hier noch weitere Möglichkeiten gibt, die von den Studierenden genutzt werden können. Ich weiß noch nicht, wie viel Raum ich Dyckerhoffs Ideen in der Zukunft einräumen werde, wenn es um melodische Erfindung geht. Wie viele meiner Kolleginnen und Kollegen bin ich weitaus mehr daran interessiert, mit Partimenti, Schemata und Satzmodellen zu arbeiten als mit Tonbildern. Da ich jedoch oft mit Studierenden arbeite, die keine oder kaum musikalische Vorbildung mit ins Studium bringen und die als Musiklehrpersonen arbeiten wollen, sehe ich in Dyckerhoffs schrittweisem Zugang zur Melodiebildung eine Chance, wichtige Aspekte der Melodiebildung zu thematisieren, sodass die Absolventen meiner Kurse melodische Gesten, Kontur und Register bewusst einsetzen und zugleich Ideen fürs eigene Unterrichten entwickeln können. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, verdienen Dyckerhoffs Ideen unsere Aufmerksamkeit und weiteres Interesse.

Florian Edler

Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers

Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers

Urteile über Georg Joseph Vogler als Musiktheoretiker fallen seit dessen Lebzeiten negativ zumeist dann aus, wenn die Stimmigkeit seiner Theorien, ihre Allgemeingültigkeit und Freiheit von Widersprüchen im Fokus stehen. Reflexionen über deren Originalität und Strahlkraft im Hinblick auf spätere kompositorische und ästhetische Entwicklungen führen eher zu positiven Einschätzungen. Die im Folgenden erörterte Frage, inwieweit die Choralsatzlehre Voglers, die in dessen theoretischem Œuvre einen gesonderten und wegen der implizierten Bach-Kritik vielfach abschätzig beurteilten Teilbereich bildet, eine Wirkung auf das 19. Jahrhundert und namentlich auf Giacomo Meyerbeer und Carl Maria von Weber ausübte, wurde bislang nur in Ansätzen thematisiert.

Da bereits mehrere zusammenfassende Darstellungen der Choralsatzlehre vorliegen,¹ werden hier allein solche Aspekte erörtert, die für deren Rezeption wesentlich sind. Vogler setzte sich in drei Publikationen kritisch mit dem Choralsatz Johann Sebastian Bachs auseinander. Im 1780 erschienenen dritten Band der *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* regt er eine am Paradigma des Palestrina-Stils ausgerichtete Harmonisierung an und stellt Bach als »Modell vierstimmiger Setzkunst« in Frage.² Erst im 1800 publizierten *Choral-System* fordert er darüber hinaus eine Zugrundelegung der alten Tonarten. 1810 konfrontiert er zwölf Bach-Choräle mit eigenen Sätzen, die Prinzipien des Choral-Systems aufgreifen, sich teilweise aber von ihnen lösen.

Die Grundlage der Vogler'schen Choralsatzlehre bildet in den Jahren der Schülerschaft Webers und Meyerbeers³ der im *Choral-System* verfolgte Ansatz.⁴ Die zentrale

- 1 Floyd K. Grave: *Abbé Vogler and the Bach Legacy*, in: *Eighteenth-Century Studies* 13 (1979/80), S. 119–141, bes. S. 128–134; Joachim Veit: *Abt Voglers »Verbesserungen« Bachscher Choräle*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, hg. von Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, Kassel u. a. 1987, Bd. 1, S. 500–512; Robert Lang: *»Eine neue ungekannte Wissenschaft ...«*. *Georg Joseph Voglers Choral-System*, in: *Georg Joseph Vogler: Abt Vogler's Choral-System*, hg. von Bernd Clausen und Robert Lang, Hildesheim u. a. 2004, S. 1*–30*, bes. S. 9*–14*.
- 2 Veit: *Abt Voglers »Verbesserungen«*, S. 504.
- 3 Weber war zunächst von August 1803 bis Mai 1804 Schüler Voglers in Wien, von April 1810 bis Januar 1811 folgte ein weiterer Studienaufenthalt bei dem Abbé in Darmstadt. Meyerbeers Lehrjahre umfassen den Zeitraum von April 1810 bis März 1812. Im Januar 1811 setzte eine Entfremdung von dem Lehrer ein.
- 4 Der System-Begriff wird hier nur im Zusammenhang mit der Publikation von 1800 verwendet, die durch Vogler vermittelten Inhalte werden hingegen mit dem Terminus »Choralsatzlehre« bezeichnet.

Forderung, die Aussetzung habe sich an den »griechischen« Tonarten zu orientieren, begründet Vogler, indem er die Gattung Choral aufgrund der allgemeinen Funktion des Gotteslobs als epochen- und kulturübergreifendes Urphänomen apostrophiert:

»Die Zeitrechnung des Chorals, eines Gesangs, der Gott zum Lobe angestimmt wird, datirt von der Existenz der ersten Menschen; deßwegen verliert sich die Spur davon in dem grauesten Alterthum.«⁵

Daneben steht der Versuch, konkrete Verbindungen zwischen religiösen Gesängen aus Marokko und Armenien, die Vogler auf Reisen 1792/93 kennenlernte, und Skalen des Pythagoras sowie dem Decachordon des Königs David als frühester Überlieferungsschicht nachzuweisen. Diese »Erzählungen, Muthmassungen und Beweise« bezwecken die Vorbereitung der Leser »1) auf die Simplizität des alten Choral=Gesanges, und 2) auf eine ganz eigene, dem Gesang entsprechende harmonische Begleitung.«⁶ So unzutreffend und spekulativ diese Argumentation auch ist,⁷ schließt sie bereits Kernpunkte romantischer Auffassungen über Kirchenmusik mit ein. Repräsentiert doch aus Voglers Sicht der einstimmige Gesang eine Sphäre der Ursprünglichkeit, Einfachheit und Reinheit. Er bildet insofern das eigentliche Gegenstück zu einer von Chromatik und Enharmonik geprägten Kunstmusik, in der das harmonische Prinzip den Vorrang vor dem melodischen behauptet. Spiegelt zeitgenössische Musik das Bewusstsein mitteleuropäischer Zivilisationsmenschen wider, so der Choral eine in abgelegenen Regionen bewahrte natürliche Frömmigkeit. Derartige Anschauungen stellen Voraussetzungen für die Palestrina-Renaissance und für die »Religioso«-Semantik in der Oper und Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts ebenso dar wie für das Aufkommen nationaler Schulen und die Pflege der Volksmusikultur. Eine kulturkritische Einstellung zeigt auch die folgende Begründung des im Choral-System thematisierten Ansatzes:

»Ich sage also nicht zu Viel, wenn ich behaupte, daß unsere Musik ausgeartet ist, und dies um so befugter, wenn ich darthun kann, daß das Choralsystem, die eigentliche Behandlung der uralten Kirchengesänge, sobald sie durch Grundsätze [sic] bestimmt wird, eine neue ungekannte Wissenschaft sei.«⁸

Die Quintessenz des Choral-Systems fasst Vogler auf dem Titelkupfer des Notenanhangs in drei Tabellen zusammen. Diese demonstrieren erstens die zwölf Modi in der Zählung nach Glarean in einer grafisch originell gestalteten Übersicht; zweitens in vergleichender Gegenüberstellung die Harmonisierung einer phrygischen Skala nach der »musikali-

5 Abt Vogler's Choral-System, S. 24.

6 Ebd., S. 37.

7 Lang: »Eine neue ungekannte Wissenschaft«, S. 11*.

8 Abt Vogler's Choral-System, S. 23.

a

b

Dor. D \flat . *Phryg. E \flat .* *Lyd. F.* *Myxolyd. G*

Auth. *Plag.* *Auth.* *Plag.* *Plag.*

Aeol. A \flat . *Ion. C*

Auth. *Plag.* *Auth.* *Plag.* *Plag.*

ABBILDUNG 1a–b a: »Zehn Schlussfälle« in Georg Joseph Voglers Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule, Tabelle XXI; b: »Schluss-fälle für jede Griechische Tonart« in Abt Vogler's Choral-System (Titelkupfer des Notenanhangs, Abschrift vom Verfasser)

schen« und der choralmäßigen Begleitung respektive »Behandlung«;⁹ drittens zehn Schlussfälle, die den sechs alten Tonarten zugeordnet sind und ein Gegenstück zu den in der Kuhrpfälzischen Tonschule für den zeitgenössischen Stil bestimmten »zehn Schlussfällen« bilden.¹⁰

Die Systematik der Schlussfälle für die Choralbegleitung (Abbildung 1b) ist partiell inkonsequent. Beispielsweise wird der authentische Schluss im Ionischen nicht, wie bei den anderen Modi, anhand der Terzdurchschreitung von der dritten zur ersten Melodiestufe demonstriert. Unbegründet bleibt, daß im Mixolydischen kein authentischer Schlussfall (mit Erhöhung des f zu fis) in Betracht kommt, während im Äolischen das Gegenteil, die Verwendung des Leittons gis , die Regel ist.¹¹ Und die Auffassung der

- 9 Ebd. S. 38. Der Terminus »musikalische Begleitung« schließt neben dem »wollüstigen Theaterstil« (S. 23) die »gelehrte Begleitung zum Choral« (S. 37) ein und bezeichnet somit im umfassenden Sinne die von harmonischen Implikationen geprägte moderne Musiksprache.
- 10 Georg Joseph Vogler: Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule in Beyspielen als Vorbereitung zur Mannheimer Monatschrift, und zu den Herausgaben des öffentlichen Tonlehrers, [Mannheim 1778], Tab. XXI.
- 11 Lang: »Eine neue ungekannte Wissenschaft«, S. 14*.

phrygisch und äolisch plagalen Schlüsse mit Quartsextvorhalten, bei denen aufgrund von Voglers Sicht des Quartsextakkords als Dreiklangs-Umkehrung¹² ein Fundamentwechsel angenommen wird, als Halbschlüsse in a- und d-Moll widerspricht der geforderten Wiederbesinnung auf modales Denken, wonach *e* und *a* jeweils als I. Stufe zu gelten hätten. Vage bleibt überdies die Bestimmung des Plagalschlusses als Sammelbegriff für sämtliche Schlussfälle mit Ausnahme von *v* – *i*.

Auf Voglers Harmonisierungen wirkt sich die Lehre von den Schlussfällen konkret aus. Weitgehend vermeidet er die Dominant-Septime (»Unterhaltungssiebente«), der er mit einer physikalischen Scheinbegründung die kleine Septime im halbverminderten sowie im kleinen Mollseptakkord vorzieht.¹³ Während der Letztere sowie der große Durseptakkord oft in Voglers Chorälen als Mittelstimmen-Vorhalte auftreten, kommt dem halbverminderten (in Grundstellung oder als Terzquartakkord) eine Schlüsselrolle bei der Kadenzbildung zu, indem gewöhnliche Tenorklausel-Zeilenenden mit der als ionischer Plagalschluss klassifizierten Wendung harmonisiert werden. Eine elementare Konsequenz aus der Klausel-Lehre, eben die Interpretation einer fallenden großen Sekunde am Ende einer Melodiezeile als Tenorklausel, deren Ultima den Grundton der am Zeilenende geltenden Tonart darstellt, ist durch die Aufwertung dieses ionischen Schlusses zur Standardkadenz relativiert.

Die Bedeutung der ersten und fünften Stufe als Rahmentöne der idealtypischen Ambitus in alten Tonarten veranlasst Vogler zu der Folgerung, Terzlagenschlüsse seien in Chorälen zu meiden. Da der dorische Plagalschluss mit zwei »nicht schlußkräftigen« Moll-Akkorden ausscheidet,¹⁴ sind Zeilenenden mit einem fallenden Halbtonschritt ausschließlich halbschlüssig und in Moll realisierbar. Auch andere mit Terzlagenschlüssen leicht zu harmonisierende melodische Endigungen erfordern bei Vogler Ausweichungen in unerwartete Stufen, was einen Grund für die oft beobachtete modulatorische Beweglichkeit des Abbés darstellt. Beispielsweise könnte sich der Choral Nr. 85 im Anhang des Choral-Systems problemlos auf G-Dur (Grundtonart) und D-Dur (Dominanttonart) beschränken. Jedoch führt das Meiden von Terzlagen-Schlüssen zu Wendungen in die Molltonarten der VI. und II. Stufe.

Die in den Bach-Umarbeitungen von 1810 erreichte Weiterentwicklung des Vogler'schen Choralstils wird bei einem Vergleich der Parallelvertonungen des Chorals *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* in den Publikationen von 1800 und 1810 anschaulich. Bei bar-

12 Vgl. *Abt Vogler's Choral-System*, S. 51 f.; zu Voglers Unterscheidung von konsonanter Quarte und dissonanter Undezime vgl. Joachim Veit: *Versuch einer vereinfachten Darstellung des Voglerschen »Harmonie-Systems«*, in: *Musiktheorie* 6 (1991), S. 129–149, hier S. 137 f.

13 *Abt Vogler's Choral-System*, S. 10 ff., 50 f.

14 Veit: *Versuch*, S. 135.

förmigen Chorälen vertont Vogler im Choral-System (so in der Abbildung 2a) beide Stollen noch identisch, in *Zwölf Choräle* (Abbildung 2b) gestaltet er sie ausnahmslos unterschiedlich – ein Verfahren, das sich im 19. Jahrhundert als Standard durchsetzte. Auch hinsichtlich der verwendeten Akzidentien bestehen signifikante Unterschiede. Die Fassung von 1800 beschränkt sich auf das bei äolischen und phrygischen Schlüssen zulässige *gis*, in jener von 1810 häufen sich Vorzeichen. Stimmen die hier vorkommenden künstlichen Mi-Stufen mit den Regeln des Choral-Systems überein, so widerspricht den letzteren das im ganzverminderten Septakkord verwendete *b* (Takt 10 und 17) entschieden.¹⁵ Die Töne *dis* und *fis* ermöglichen in der Fassung 1810 Ausweichungen nach *e*-Moll und *G*-Dur. Stellenweise kann von aufgehobener Tonalität die Rede sein. So beginnt die vierte Zeile in *e*-Moll (Takt 8), um nach *C*-Dur-, *G*-Dur- und *d*-Moll-Ausweichungen erst über die Halbschlussbildung (den »phrygischen Plagalschluss«) einen Bezug zur Tonart *a*-Moll herzustellen. Hingegen meidet die Fassung 1800 Modulationen im Sinne der harmonischen Tonalität. So entspricht dem *a*-Moll-Ganzschluss (Takt 6) in Takt 8 ungeachtet der gleichen melodischen Schlussformel kein analoger in *G*-Dur, vielmehr stehen (nach Voglers Terminologie) ein äolischer und ein mixolydischer Schluss paradigmatisch nebeneinander. Synkopische Überbindungen in den Mittelstimmen, die Vogler im Choral-System empfiehlt, finden sich in beiden Versionen. In der von 1800 handelt es sich bei zwei von insgesamt vier Synkopen um echte Vorhalte, in der von 1810 ausschließlich um Pseudo-Syncopationen (Takt 12 und 17), die das rhythmische Gleichmaß konterkarieren. Das generell für die Umarbeitungen von 1810 signifikante Streben nach Charakteristik und motivischer Arbeit zeigt sich hier besonders beim imitatorischen Beginn.¹⁶ Demgegenüber stellt sich die Fassung 1800, abgesehen vom orgel-adäquaten Liegenlassen repetierter Töne, als homophoner Akkordsatz dar, was nicht ausschließt, dass im Stollen eine Mittelstimme quasi-imitatorisch auf eine beiden Melodie-Zeilen gemeinsame Wendung (*c–a–g*) reagiert. Aus dieser motivischen Beziehung resultieren in den Takten 1 und 3 die beiden einzigen Quartsextakkorde des Stücks. In der Fassung 1810 macht Vogler von Quartsextakkorden noch regeren Gebrauch, in Takt 16 eindeutig im Sinne einer Repräsentation von *C*-Dur, in Takt 7 mit einem kadenzierenden Vorhaltsakkord, der durch die irreguläre Weiterführung bedingt als selbständige Harmonie (*G*-Dur) wirkt. In Takt 7 entsteht ferner durch die Imitation eines Melodiedurchgangs im Alt ein Quartsextakkord des verminderten Dreiklangs, eines weiteren bei Vogler gebräuchlichen Akkordtyps.

15 Vgl. Abt Vogler's *Choral-System*, S. 54: »Um Schlußfallmäßig zu werden, darf man Töne erhöhen, nie aber erniedrigen«.

16 Ein weiteres Beispiel für Imitationstechnik in *Zwölf Choräle* von Sebastian Bach stellt Voglers Version der Nr. 4 (*Es ist das Heil uns kommen her*) dar.

a

Syncopatio

"ionisch plagale" Wendung

"äolisch authentischer" Schlußfall

"mixolydisch plagaler" Schlußfall

Schluss mit D⁷ ("Unterhaltssiebente")

Pseudo-Syncopatio

6/4 6 (vermindert)

e C G a (d)

13

6/4 Pseudo-Syncopatio

ABBILDUNG 2a–b a: Abt Vogler's Choral-System (1800), Beispieltafeln, S. 6, Nr. 99;
 b: Georg Joseph Vogler: Zwölf Choräle von Sebastian Bach (1810), Nr. 10
 (analytische Eintragungen/Hervorhebungen vom Verfasser)

Die Bach-Verbesserungen von 1810 leitete Weber mit einem Vorwort sowie knappen Einzelanalysen der zwölf Choräle ein. Obwohl Vogler selbst den Schüler hierzu aufgefordert hatte und in den Text korrigierend eingriff,¹⁷ erweist sich Weber als ein zu kritischer Distanz fähiger Beurteiler. Im Kontext einer emphatischen Auffassung vom musikalischen Kunstwerk würdigt er Voglers Harmonisierungs-Prinzipien als modern und wegweisend. Die Hervorhebung ›liberaler‹ Grundsätze ist signifikant für die neu aufkommende bürgerliche Musiktheorie, deren Vertreter ihre vermeintliche Überlegenheit gegenüber Protagonisten einer als doktrinär angesehenen ›alten‹ Lehre betonen.¹⁸ So impliziert das Lob für Voglers »rein systematisches« Vorgehen einen unausgesprochenen Seitenhieb gegen die im süddeutschen Raum um 1800 maßgebliche generalbassbasierte Theorie respektive Lehre. Voglers »Harmonie-Reichthum«¹⁹ – an sich eine Konsequenz aus der Orientierung an alten Tonarten – fasziniert Weber hinsichtlich ihres Eigenwerts als Ausdruck von Originalität.

Die Choral-Analysen leitet Weber mit der Darlegung dreier Urteilkriterien ein. Das erste betrifft den Plan der Schlussfälle, das zweite die Akkordfolge und das dritte die melodische Selbständigkeit der Stimmen. Wesentlich sind übergeordnete konzeptionelle Gesichtspunkte. Bei der Folge der Schlussfälle komme es darauf an, »ein ästhetisches Ganze [sic]« aufzustellen; bei der Harmonik weniger auf Stimmführungsregeln wie das »ängstliche Vermeiden der verrufenen Quinten und Octaven«, sondern vielmehr auf die Akkordprogression »in rednerischer Hinsicht, als bestimmende Grundzüge der Ideen-Reihe.«²⁰ Mit Prinzipien der Choralatzlehre ist Weber gleichwohl vertraut. Er kritisiert Bachs Terzlagen-Schlüsse (Nr. 5–7) und rechtfertigt bei Vogler die Folge zweier Zeilenschlüsse auf G, indem er einen als plagal, den anderen als authentisch klassifiziert.²¹ Lobend bemerkt er, dass bei dem Abbé »jede Stimme allein, und mit den andern« fließe und singe (Nr. 2), ohne dass wie bei Bach »unharmonische Nötchen« dieses Fließen erhalten müssten (Nr. 6). Ferner würdigt er die »Erhabenheit« der Modulation, wodurch sich Vogler »in seiner ganzen Größe« zeige (Nr. 12).²²

17 Joachim Veit: *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz u. a. 1990, S. 159 f.

18 Vgl. Ludwig Holtmeier: *Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken 2010 (*musik.theorien der gegenwart*, Bd. 4), S. 81–100, bes. S. 83–89.

19 Carl Maria von Weber: *Einleitung*, in: *Zwölf Choräle von Sebastian Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber*, Leipzig [1810], S. 6.

20 Ebd., S. 3.

21 Ebd., S. 5 f.

22 Ebd., S. 4, 6, 8.

Als Komponist pflegte Weber den Choralstil ausgesprochen selten. Ein direkter Vergleich zwischen ihm und Vogler auf diesem Gebiet ist möglich anhand beider Vertonungen des Hymnus *God save the king*. Mit dieser Melodie, die auch der sächsischen Königshymne zugrunde liegt, beschließt Weber seine 1818 für die Feierlichkeiten zum 50. Regierungsjubiläum König Friedrich Augusts I. komponierte Jubel-Ouvertüre. Fünf- und zwanzig Jahre zuvor, 1793, erschien Voglers *Verbesserung der Klaviervariationen über dieses »Volkslied«* von Johann Nikolaus Forkel, deren Notenanhang unter anderem eine eigene Aussetzung als vierstimmiger Chorsatz enthält (Abbildung 3). Diese versteht Vogler als Exempel für eine sowohl satztechnisch reine als auch von ihrem Charakter her fließende Komposition »im kontrapunktischen Satz oder im Kirchenstyle«, deren Beherrschung er bei Forkel vermisst.²³ Mit einer Ausnahme im vierten Takt verzichtet Vogler auf Chromatik und antizipiert insofern ein Prinzip seines Choral-Systems. Die Dominantseptime kommt allerdings in den Takten 9/10 als Melodieton sowie generell bei Ganzschlüssen zum Einsatz. Die Bassstimme weist wiederholt große Intervalle auf und entspricht damit dem majestätischen Charakter des Liedes, den Vogler in seinen Erläuterungen hervorhebt. Nur im 11. Takt verläuft sie in fließender Achtelbewegung, während im Übrigen die Mittelstimmen für rhythmische Belebung sorgen. Dies geschieht noch nicht mit den für die Choralbegleitung signifikanten Synkopen, sondern mit Durchgängen, die zuweilen motivische Zusammenhänge begründen, wie die auf den vorletzten Takt vorausweisende Triole im dritten oder die dreimal wiederkehrende Linie des Alts im zweiten Takt. Durchgänge evozieren wiederholt ungewöhnliche Klänge wie den Quartsextakkord des verminderten Dreiklangs (Takt 5), den Dominantseptnonakkord (Takt 10) und den großen Durseptakkord auf betonter Zeit (Takt 12).

Webers Gestaltung des Basses und der Harmonik folgt im Wesentlichen der Lösung des Lehrers (Abbildung 4).²⁴ Eine schlicht konzipierte Mittelstimme verläuft in Terz- und Sextparallelen zur Oberstimme oder bildet Liegetöne. Diesen dreistimmigen Gerüstsatz intonieren nur Blasinstrumente, während die Streicher charakteristische Figurationen beisteuern: Zweiunddreißigstel-Passagen der Violinen und Violen, *Maestras-Topoi* (wie große Sprünge, Punktierungen und Schleifer-Figuren) der Celli und Kontrabässe. Im Ganzen komponiert Weber vier Schichten (Abbildung 5): die durch Parallelführung imperfekter Konsonanzen intensivierte Melodie, den der Bassposaune und den Fagotten anvertrauten Bass und zwei figurative Mittelstimmen. Diese Struktur

- 23 Georg Joseph Vogler: *Verbesserung der Forkel'schen Veränderungen über das Englische Volkslied »God save the King«*, Frankfurt a. M. 1793, S. 46.
- 24 Die Abweichungen sind marginal: Takt 3, Zählzeit 2, repetiert Weber die 1. Stufe, während Vogler eine vi. Stufe einfügt. Zwei weitere Änderungen des Basses in den Takten 1 und 7 betreffen die Akkordstellungen.

ABBILDUNG 3 Chor aus Georg Joseph Voglers *Verbesserungen der Forkel'schen Veränderungen über das Englische Volkslied »God save the King«* (1793)
(analytische Eintragungen/Hervorhebungen vom Verfasser)

ABBILDUNG 4 Carl Maria von Weber: *Jubel-Ouvertüre op. 59*, dreistimmiger Bläusersatz der Schluss-Hymne, transponiert von E- nach C-Dur, reduziert auf mittlere Oktavlagen

entspricht Voglers Konzept der Choralbegleitung mit gemessenem Bass und bewegten Mittelstimmen, stellt gleichsam dessen Übertragung auf einen pomphaft virtuosens Orchestersatz dar.

Giacomo Meyerbeer vertonte die Melodie 1835 auf den Text der preußischen Volkshymne *Heil dir im Siegerkranz* für die Liedertafel der Berliner Singakademie als vierstimmigen Männerchor mit obligater Klavierbegleitung. Da zu diesem Zeitpunkt der Unterricht bei Vogler mehr als zwanzig Jahre zurücklag, kann von einer Beeinflussung allenfalls bedingt die Rede sein. Bestimmte Übereinstimmungen mit Voglers Prinzipien der

ABBILDUNG 5 Carl Maria von Weber: Jubel-Ouvertüre op. 59,
Instrumentierung des Hymnus (vereinfacht dargestellt)

Choralbegleitung sind dennoch bemerkenswert. Der einstimmige Beginn und die sukzessive Entfaltung des Satzes zur Vierstimmigkeit erinnern daran, dass Vogler Choral-sätze mitunter imitatorisch eröffnet und Anfänge im Unisono (primär beim Einsatz mit der fünften Melodiestufe) empfiehlt.²⁵ Bei den Einwüfen der Bässe (Takt 8 und 10) ähnelt die Harmonik derjenigen des Lehrers. Eine korrespondierende Harmonisierung der beiden Phrasen gemäß dem chiasmatischen Prinzip erhält den Vorzug gegenüber der möglichen Durchgangslösung. Den zweiten Abschnitt der Hymne wiederholt Meyerbeer ab Takt 15 in intensiver Weise. Einer Sequenz, die Teileigenschaften mehrerer Satzmodelle wie der chromatischen 7-6-Konsequente, der phrygischen Wendung, des Trugschlusses und der Quintfallsequenz miteinander kombiniert, folgt in Takt 19 eine durch die ›Abschiedsseptime‹ intensivierte Prolongation eines Dominantseptakkords: eine Technik, mit der sich Vogler in den Chorälen von 1810 intensiv befasste. Die Mittelstimmen zeichnen sich zwar nicht nach Voglers Art durch rhythmische Belebung aus, dafür aber durch kantable Gestaltung und Bezüge zur Hauptstimme. So wird der Liegeton der Takte 19/20 (Bass 1) motivisch bedeutsam, indem er die vorangehende Melodiephrase aufgreift. Und der Tenor 2 beschließt das Stück mit der Floskel des ersten Zeilenschlusses (Takt 5/6). Den für Vogler signifikanten Quartsextakkord des verminderten Dreiklangs verwendet Meyerbeer zweimal als Durchgang (Takt 4 und 21).

Zu Meyerbeers Unterricht bei Vogler gehörte die Betreuung erster Opernprojekte. Tonsatzaufgaben im engeren Sinne bestanden in vierstimmigen Psalmvertonungen, und dieses Thema hing mit der Choral-satzlehre unmittelbar zusammen.²⁶ Choräle spie-

²⁵ Abt Vogler's Choral-System, S. 61.

²⁶ Sabine Henze-Döhring: Meyerbeers Unterricht bei Abbé Vogler und seine opernästhetischen Folgen, in: Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext. Internationales Colloquium Heidelberg 1999, hg. von Thomas Betzwieser und Silke Leopold, Frankfurt a. M. u. a. 2003 (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 7), S. 293–302, hier S. 293.

ABBILDUNG 6 Giacomo Meyerbeer: Heil dir im Siegerkranz (1835)
für Männerchor (ohne Text wiedergegeben)

len in zwei Hauptwerken Meyerbeers, *Les Huguenots* und *Le Prophète*, eine zentrale Rolle. Emblematisch repräsentieren sie jeweils bestimmte Glaubensrichtungen der frühen Neuzeit, jener Epoche, auf die entsprechend gebildete Menschen des 19. Jahrhunderts zwar als auf eine weit zurückliegende distanziert zurückblickten, die aber der Gegenwart noch so ähnlich war, dass die dargestellten sozialen Konflikte als auf aktuelle Situationen übertragbar empfunden werden konnten. Bestimmte Aspekte der Chorallehre Voglers erwiesen sich als kompatibel mit kompositorischen Anforderungen der Grand Opéra: der Bezug auf ein archaisches, außerhalb der modernen Musiksprache stehendes modales Denken, daraus resultierende Lizenzen sowie die Verquickung des historisierenden Choralstils mit postbarocker Tonalität und motivischer Arbeit.

Der Luther-Choral *Ein feste Burg*, den im ersten Akt der *Huguenots* Marcel, der tiefreligiös eingestellte Diener eines hugenottischen Adligen, intoniert, erinnert bereits mit dem Unisono-Auftakt an Vogler. Die anschließenden, funktional relativ unbestimmten Dreiklangs-Grundstellungen exponieren das Genre Choral in seiner semantischen Reinheit und historischen Ferne. Damit ist die *Couleur locale* eindeutig bestimmt, und motivische Arbeit wird aus musikdramatischer Sicht wichtiger als eine Weiterführung der Archaismen. Im dritten und vierten Takt des Notenbeispiels antizipieren ein rhythmisch markanter Durchgang und seine Umkehrung den Abschluss des Stollens (Takt 9/10). Die energische Wiederholung der ersten Zeile (Takt 11–15) basiert auf der nun im Vorder-

Sei - gneur, rem - part et seul sou - tien du fai - ble qui t'ad - o -

fff *pp*

Durchgangs-Motiv

Dreiklangs-Harmonik, "modal" "ionisch plagale" Wendung

10 -re! Ja - mais dans ses maux, un chré - tien ...

fff *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *pp*

Diminution

17 vai - ne - ment ne t'im - plorent! ... L'é - ter - nel ten - ta -

pp *f*

24 -teur pour no - tre mal - heur s'arme au - jour' hui, Sei - gneur!

dim. *f* *dim.*

dim. *p* *f* *dim.*

Bass-Syncopatio $D^6 T$

ABBILDUNG 7 Giacomo Meyerbeer: Les Huguenots, 1. Akt, Choral des Marcel

grund stehenden Diminution des Durchgangs-Motivs im Orchesterbass. Den Unisono-Beginn des Abgesangs (Takt 22/23) verändert Meyerbeer so, dass das Motiv zur Geltung kommt. Harmonik und Satztechnik der Takte 6–8 – die Gegenbewegung zweier in Terzparallelen verlaufender Stimmenpaare und die nach Voglers Terminologie ionisch plagale Wendung – lassen an ähnliche Verfahren in Chorälen des Lehrers denken; desgleichen die – wenn auch im Bass auftretende – Syncopatio in der zweiten Zeile des Abgesangs (Takt 25/26). Die die folgende Zeile beendende Ganzschluss-Formel (Takt 28/29), bei der die Sexte die Quinte der Dominante ersetzt, begegnet bei Vogler nicht, wohl aber eine im Außenstimmensatz analoge Form, die sich im Kontext als Halbschluss in Moll (zugleich mit elliptischer Wirkung) erweist.²⁷

Über die *Huguenots* urteilte Robert Schumann vernichtend und leitete damit eine Positionierung seiner Parteigänger gegen die französische Neuromantik ein. Der Kommentar zu Marcells Auftritt lautet:

»Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzosen außer sich sind, so gesteh' ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Contrapunkt, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin.«²⁸

Meyerbeers Choral-Kontrapunkt hält Schumann für derart verfehlt, dass er bei dem Komponisten eine Aussicht auf etwaige Verbesserung ausschließt. Als positives Gegenstück stellt er den *Huguenots* mit Felix Mendelssohn Bartholdys *Paulus* ein Oratorium gegenüber, das die im protestantischen Raum besonders gepflegte Bach-Händel'sche Gattungs-Tradition fortführt. An die Kontroversen Voglers mit norddeutschen Musikgelehrten, die sich an der Beurteilung von Bach-Chorälen entzündeten, konnte die ein halbes Jahrhundert später von Leipzig aus geführte Polemik gegen den Vogler-Schüler Meyerbeer nahtlos anknüpfen.

27 Abt Vogler's Choral-System, Notenbeispiel-Anhang, S. 13, Choral Nr. 189, Takt 10.

28 Robert Schumann: Fragmente aus Leipzig, in: *NZfM* 7 (1837), H. 2, S. 73–75, hier S. 74.

Thomas Fesefeldt

Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen

1827 schrieb ein anonymes Kritiker über Franz Schuberts *Valses nobles*: »Schlecht sind sie nicht, aber auch nicht mehr als gewöhnlich.«¹ Man kann fragen, wofür hier der Begriff »gewöhnlich« steht. Oder anders formuliert: Wie klang ein typischer Wiener Klaviertanz zu Schuberts Zeiten? In welchen Merkmalen von Schuberts Tänzen spiegeln sich Konventionen des Genres wider und worin offenbart sich dagegen der Personalstil des Komponisten?

Diesen Fragen geht der folgende Beitrag nach. Dabei werden Ergebnisse einer stilistischen Untersuchung vorgestellt, in der Schuberts Tänze mit Klaviertänzen anderer Wiener Komponisten der 1820er-Jahre verglichen wurden. Die Untersuchung beschränkte sich auf jenen Typus, der innerhalb des Genres am häufigsten ist, nämlich auf den meist als *Walzer*, *Deutscher* oder *Ländler* herausgegebenen dreischlägigen Tanz. Die Materialbasis wurde aus Schuberts Tänzen einerseits und verschiedenen Sammelalben mit Beiträgen von jeweils bis zu fünfzig Komponisten andererseits gebildet. Im Zentrum standen dabei die Alben *Carneval 1823*, *Musikalisches Angebinde* und *Seyd uns zum zweyten Mal willkommen!*²

Auf den ersten Blick handelt es sich bei den Tänzen dieser Alben lediglich um funktionale Musik, die den Erwartungen des Publikums entsprach: gefällige Miniaturen für Klavier aus zwei oder drei Achttaktern mit einer typischen Walzerbegleitung und einer zwar effektvollen, aber relativ leicht spielbaren Oberstimme. Dass sich diese Tänze formal, harmonisch und melodisch oft ähnelten, mag wenig überraschen. Allerdings kann man in den oben genannten Sammelalben einige geradezu frappierende Analogien zwischen einzelnen Tänzen entdecken, die neugierig machen. Eingehende Analysen haben mich zu der Vorstellung geführt, dass die Sammelalben für die beteiligten Komponisten eine Art Kommunikationsplattform darstellten. Auf ihr scheint ein latenter Wettbewerb geherrscht zu haben, bei dem es darum ging, die eigenen Tänze durch ein gewisses Maß an Originalität von der Masse abzuheben. Das schließt nicht aus, dass man sich von musikalischen Einfällen anderer Komponisten inspirieren ließ und bestimmte harmonische oder melodische Besonderheiten übernahm, so dass das ursprünglich

1 Frankfurter Allgemeiner musikalischer Anzeiger vom 5. Mai 1827, zit. nach Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, hg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1964, S. 429.

2 *Carneval 1823. Sammlung original deutscher Tänze für das Piano-Forte* (2 Hefte), Wien 1823; *Musikalisches Angebinde zum neuen Jahre. Eine Sammlung 40 neuer Walzer [...]*, Wien 1824; *Seyd uns zum zweyten Mal willkommen! Neujahrs und Carnevalsgabe als Fortsetzung des beliebten musikalischen Angebindes enthaltend fünfzig neue Walzer [...]*, Wien 1825.

Außergewöhnliche zur Konvention wurde, was den spezifischen Ton des Wiener Klaviertanzes der 1820er-Jahre prägte.

Auch Schubert war in diese Kommunikation eingebunden: Einerseits übernahm er Ideen aus Tänzen seiner Wiener Zeitgenossen, andererseits dienten seine eigenen Beiträge wiederum als Vorbild für andere. Das lässt sich an der Tanzsammlung *Carneval* 1823 nachvollziehen. Die Nummer 8 des ersten Heftes stammt von Johann Pensel:



BEISPIEL 1 Johann Pensel: Deutscher, Takt 1–8, erschienen in: *Carneval* 1823, Heft 1, S. 7

Pensels Tanz zeigt in der Melodik und in seiner Satzstruktur spezifische Parallelen zum sogenannten Trauerwalzer, der damals zu Schuberts beliebtesten Kompositionen zählte und in Wien sogar schon bekannt war, bevor er überhaupt gedruckt wurde:



BEISPIEL 2 Franz Schubert: Walzer D 365/2, Takt 1–8, erschienen 1821

Die Annahme, dass Pensel sich bei seinem Tanz von Schuberts Trauerwalzer inspirieren ließ, scheint auch insofern plausibel zu sein, als er dieses Stück nicht nur gut kannte, sondern sich bereits intensiv mit ihm beschäftigt hatte, was seine drei Jahre zuvor veröffentlichten *Variationen* [...] über den beliebten Trauer=Walzer belegen.³

Die andere Kommunikationsrichtung, also ein Einfluss auf Schubert, lässt sich ebenfalls ausgehend von einem Tanz aus dem *Carneval* 1823 zeigen.



BEISPIEL 3 Jan Václav Worzischek: Deutscher, Takt 1–8, erschienen in: *Carneval* 1823, Heft 2, S. 12

Es ist wahrscheinlich, dass Schubert diesen Tanz kannte, da er selbst im *Carneval* 1823 mit drei Stücken vertreten war. Ohnehin scheint es aufgrund der Ähnlichkeiten zwischen

³ Johann Pensel: *Variationen für das Piano=Forté über den beliebten Trauer=Walzer* [...] 11^{tes} Werk, Wien 1821.

Beispiel 3 und 4 offensichtlich, dass der Tanz von Jan Václav Worzischek Schubert als Vorlage für die erste seiner *Valses nobles* diente, jener Tänze, auf die sich der oben zitierte Kritiker bezog:



BEISPIEL 4 Franz Schubert: Walzer D 969/1, Takt 1–8, erschienen 1827

Die Übereinstimmungen mögen das Urteil des Rezensenten, dass Schuberts *Valses nobles* »nicht mehr als gewöhnlich« seien, zumindest für den hier als Beispiel 4 zitierten Achttakter bestätigen. Auch wenn Beispiel 4 nicht ungewöhnlich ist, so kann man doch im Vergleich mit Beispiel 3 zumindest auf ein grundsätzliches Merkmal aufmerksam werden, durch das sich Schuberts Tänze von der Mehrzahl der Wiener Klaviertänze unterscheiden: Gerade durch die starke Ähnlichkeit von Beispiel 3 und 4 fällt der jeweils eigene Klangcharakter auf. Dieser wird bei Worzischek in den ersten beiden Takten durch die sehr tief liegenden Dreiklänge im unteren System geprägt. Derart dicht gesetzte Klänge in tiefer Lage kommen in den von mir untersuchten Tanzalben relativ häufig vor, in Schuberts Tänzen dagegen so gut wie nie. So zeigen sich auf breiter Materialbasis neben zahlreichen Gemeinsamkeiten oft kleine, aber grundlegende Unterschiede zwischen Schuberts Klaviertänzen und denen seiner Wiener Zeitgenossen. Das soll nun am Beispiel verschiedener Gestaltungsebenen erläutert werden:

Satzstruktur Die in Beispiel 5 gezeigten Tänze verbindet die typische Walzerbegleitung. Bei Adalbert Gyrowetz liegen die nachschlagenden Akkorde jedoch tiefer, wobei die Oktavlagenachse in der linken Hand die Mittelstimmen nach oben klanglich abriegelt und den ohnehin schon großen Abstand zur rechten Hand noch größer erscheinen lässt. Bei Schubert wird dagegen mehr das mittlere Klangregister abgedeckt:



BEISPIEL 5 links: Adalbert Gyrowetz: Walzer, Takt 1–4, erschienen in: *Musikalisches Angebinde*, S. 8; rechts: Franz Schubert: Walzer D 779/32, Takt 1–4

Grundsätzlich wird das mittlere Klangregister in Schuberts Tänzen einerseits in der linken Hand durch größere Sprünge vom Bass in die Mittellage abgedeckt, andererseits

dadurch, dass die rechte Hand überwiegend mehrstimmig verläuft. Jenseits von Schubert sind dagegen Strukturen deutlich häufiger, bei denen die linke Hand Sprünge vermeidet und die rechte Hand einstimmig ist. Die dadurch entstehende klangliche Unausgewogenheit bietet den Vorteil der leichten Spielbarkeit, was auf einen großen Einfluss gebrauchsmusikalischer Erwägungen hindeutet.

Melodik Die Melodik des dreischlägigen Wiener Klaviertanzes erhält ihren spezifischen Charakter durch bestimmte Motive und Spielfiguren. Es gab gewissermaßen einen Pool an Melodiebausteinen, aus dem sich alle gleichermaßen bedienen, woraus sich oft melodische Ähnlichkeiten wie die in Beispiel 6 ergaben:

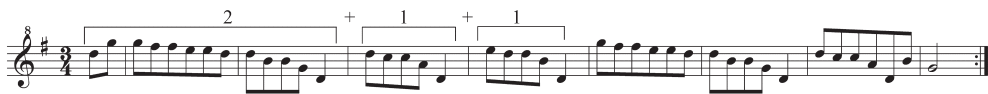


BEISPIEL 6 links: Ferdinand Gruber: Ländler, Takt 1–4, erschienen in: Ferdinand Gruber: *XII Laendler ou Valses autrichiennes*, Wien 1820, S. 4; rechts: Franz Schubert: *Deutscher Nr. 5, D 783*, Takt 9–12

Solche Achtfelgurationen verweisen auf Ländler der alpenländischen Folklore. Ein entsprechender Einfluss zeigt sich oft auch in einer Phrasengliederung in 2+1+1 Takte, die nach meinen Beobachtungen typisch für Ländler ist. Diese Gliederung stellt einen bisher kaum zur Kenntnis genommenen Gegenpol zur »klassischen« Halbsatzstruktur mit 1+1+2 Takten dar:



BEISPIEL 7 Ländler aus Durach, Takt 1–8, erschienen in: *Achttaktige Ländler aus Bayern*, hg. von Felix Hoerbuerger, Regensburg 1976, S. 187



BEISPIEL 8 Franz Schubert, *Walzer D 365/21*, Oberstimme, Takt 1–8

Gelegentlich werden aus der Folklore auch sehr einfache Jodler-Melodien übernommen, dabei aber oft stilisiert. So zeigt Beispiel 9 das ursprüngliche Modell, von dem Beispiel 10 im Nachsatz demonstrativ abweicht.

Gliederung: a b a' b' fast wie der Vordersatz

Stufen: I V V I

BEISPIEL 9 Ländler aus Oberhochstadt, Takt 1–8, erschienen in: *Achttaktige Ländler aus Bayern*, hg. von Felix Hoerburger, Regensburg 1976, S. 163

Gliederung: a b a' b' Abweichung vom Muster

Stufen: I V V I

BEISPIEL 10 Michael Pamer: *Deutscher*, Oberstimme, Takt 1–8, erschienen in: *Carnaval 1823*, Heft 2, S. 4

Derart inszenierte Brüche mit einem folkloristischen Muster gibt es in Schuberts Tänzen nicht. Typisch für Schubert sind vielmehr Synthesen, bei denen sich ländlerische Spielfiguren mit Elementen des Wiener Walzers zu einem organischen Melodiebogen verbinden:

Skalentöne: 6—5—4—3

"Walzerisch" "Ländlerisch"

BEISPIEL 11 Franz Schubert: *Walzer D 779/17*, oberes System, Takt 1–8

Der organische Melodiebogen ergibt sich hier wesentlich durch das Skalentongerüst 6–5–4–3. Dieses ist in Schuberts Tänzen auffallend häufig, während es in anderen Wiener Klaviertänzen kaum zu finden ist. Typischer ist dort vielmehr – wie in Beispiel 12 zu sehen – gerade umgekehrt der Anstieg vom 3. zum 6. Skalenton:

Skalentöne: 3—4—5—6

p *cresc.* *f*

BEISPIEL 12 Ignaz Lanz: *Deutscher*, oberes System, Takt 1–8, erschienen in: *Neue Krähwinkler Tänze für das Piano=Forte*, Wien 1826, S. 3

Am Ende dieser Phrase wird der 6. Skalenton als None der v. Stufe besonders exponiert (Takt 7: fis^{'''}). Allgemein kann man sagen, dass die None der v. Stufe in der Melodik Wiener Klaviertänze fast inflationär erscheint, Schubert sie aber deutlich sparsamer verwendet. Bezeichnend dafür sind die Beispiele 13a und b. Sie zeigen zwei sehr ähnliche Schlüsse, einen von Michael Pamer und einen von Franz Schubert. Bei der großen

Ähnlichkeit fällt der unterschiedliche Stellenwert des dreigestrichenen c, hier jeweils None der v. Stufe, besonders auf. Pamer kehrt im vorletzten Takt noch einmal zum besagten Spannungston zurück, Schubert dagegen bevorzugt einen abgerundeten Melodiebogen:

The image shows two musical examples, labeled 'a' and 'b', in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Example 'a' (top) is by Michael Pamer, Walzer, Takt 13-16. It features a melodic line in the right hand with a trill on the third measure and a sharp accent on the final note of the first phrase. Example 'b' (bottom) is by Franz Schubert, Walzer Nr. 5, D 145, Takt 13-16. It features a smoother melodic line in the right hand with a trill on the third measure and a sharp accent on the final note of the first phrase. Both examples have a bass line with block chords and single notes.

BEISPIEL 13 a: Michael Pamer: Walzer, Takt 13–16, erschienen in: *Musikalisches Angebinde*, S. 12; b: Franz Schubert: Walzer Nr. 5, D 145, Takt 13–16

Harmonik Wenn man eine Reihe von Schubert-Tänzen durchspielt, wird man recht schnell auf bestimmte harmonische Phänomene stoßen, die als besonders Schubert-typisch gelten, wie zum Beispiel Variantik und Mediantik. Zu vermuten ist daher, dass die Individualität von Schuberts Tänzen sich in der Harmonik klar zu erkennen gibt. Im Zuge meiner Untersuchungen haben sich im Vergleich mit Tänzen von Schuberts Zeitgenossen einige Annahmen bestätigt, andere dagegen nicht. Auf statistischem Weg ergab sich zunächst die eher nüchterne Erkenntnis, dass sowohl bei Schubert als auch bei seinen Zeitgenossen einfache Modelle mit I. und v. Stufe vorherrschen. Allerdings spielt bei der Frage nach Stilmerkmalen nicht nur die Häufigkeit eines Phänomens, sondern auch dessen Auffälligkeit eine große Rolle. Anders formuliert: Je spezifischer ein Phänomen ist, desto weniger oft muss es vorkommen, um für den Stil eines Komponisten, einer Epoche oder einer Gattung prägend zu sein. Das gilt bei meinem Untersuchungsgegenstand beispielsweise für Medianten, verminderte Septakkorde als Nebtoneinstellung oder exponierte Mollausweichungen, die nicht nur in Schuberts Tänzen, sondern generell im Genre des Wiener Klavertanzes zu finden sind.

Ein grundsätzlicher Unterschied ist, dass Schuberts Zeitgenossen trotz einiger harmonischer Extravaganzen bestimmte Konventionen nicht antasten, während Schubert hier einen Schritt weiter geht. So gibt es bei Schubert oft Anfänge, die tonartlich in der Schwebe gehalten sind, während bei Tänzen anderer Komponisten hier stets klare Verhältnisse herrschen.

Ein Unterschied zeigt sich auch in der Art, wie harmonische Besonderheiten inszeniert werden. Bei Schubert ergeben sich unkonventionelle Akkordprogressionen fast immer organisch aus dem harmonischen Kontext, bei anderen Komponisten werden harmonische Auffälligkeiten unvermittelt als Überraschungseffekt präsentiert.

Denkbar ist, wie oben bereits dargestellt, dass einige Komponisten angesichts der Masse an Klavertänzen, die damals gedruckt wurden, durch solche Besonderheiten auf

den eigenen Beitrag aufmerksam machen wollten. So bietet Beispiel 14 einen ersten Achttakter mit überraschendem Schluss auf der III. Stufe:

BEISPIEL 14 Carl Andreas Stein: Deutscher, Takt 1–8, erschienen in: *Carneval* 1823, Heft 2, S. 9

Allerdings kommen Phrasenschlüsse in terzverwandter Molltonart bei Wiener Klavierwalzern relativ häufig vor, so dass hier etwas ursprünglich Außergewöhnliches zur Konvention wurde. Bei dem von mir untersuchten Material führen von allen ersten Achttaktern in Dur, die modulieren, etwa 50 Prozent in die quinhöhere Tonart, die übrigen 50 Prozent entweder zur VI. oder zur III. Stufe. In Schuberts Ländlern, Deutschen und Walzern gibt es dagegen nur einen einzigen ersten Achttakter in Dur, der mit der III. Stufe endet. Zu berücksichtigen ist jedoch die Phrasenlänge: In Schuberts Durtänzen, die nicht mit einem Achttakter, sondern mit einem Sechzehntakter beginnen, sind Schlüsse mit der III. Stufe keine Ausnahme. Für Achttakter hingegen hat Schubert solche Schlüsse vermutlich als zu aufgesetzt empfunden.

Allerdings greift Schubert in Beispiel 15 den eben beschriebenen harmonischen Topos auf: Als gewissermaßen »konventionelle Überraschung« bereitet in Takt 6 der Quartsextakkord über *a* einen Schluss in d-Moll vor, der aber – als zweite Überraschung – nicht erfolgt, womit der erste Formteil »ganz normal« in B-Dur endet:

BEISPIEL 15 Franz Schubert: Deutscher Nr. 3, D 783, Takt 1–8

Bemerkenswert ist, dass dieses Spiel mit den Tonarten B-Dur und d-Moll in reiner Diatonik stattfindet. Allgemein tendieren Schuberts Tänze mehr zur Diatonik als der Durchschnitt: So sind beispielsweise chromatische Tonleitern (wie in Beispiel 10) für Wiener Klaviertänze typisch, bei Schubert kommen sie praktisch überhaupt nicht vor. Schubert setzt Chromatik weniger, dafür aber kalkulierter ein. Dazu ein Blick auf Beispiel 16. Die Oberstimme von Takt 1–2 wird in Takt 9–10 wieder aufgegriffen, nun aber so harmonisiert, dass die ungewöhnliche Progression Fis-Dur – e-Moll entsteht. Diese wird

allerdings schon in Takt 1–2 vorbereitet. In Takt 1 erklang bereits das *ais*, dort aber noch als chromatische Durchgangsnote, die dann in Takt 9 zum konsistenten Bestandteil des Fis-Dur-Akkordes wird.

BEISPIEL 16 Franz Schubert: Deutscher D 420/3

Verborgene Raffinessen Schuberts Tänze heben sich von Wiener Klaviertänzen seiner Zeitgenossen oft durch eine zusätzliche Dimension ab, die sich unter Umständen erst bei einer genaueren Beschäftigung erschließt. Das offenbart die in Beispiel 17 abgebildete Oberstimme des *Walzers* D 365/35. Die von mir hinzugefügten Gerüstöne verdeutlichen, dass die letzten vier Takte eine komprimierte Reprise des ersten Achttakters sind:

BEISPIEL 17 Franz Schubert: Walzer D 365/35, Oberstimme mit Hervorhebung von Gerüstönen

Funktionalität Im Bereich der Funktionalität zeichnet sich ein deutlicher Unterschied zwischen Schuberts Tänzen und jenen anderer Komponisten ab: Bei Letzteren sind – zumindest bei dem Repertoire, das meinen Untersuchungen zugrunde lag – Rhythmus und Satzstruktur immer so angelegt, dass sie eine klare Orientierung für den Tanzschritt geben oder diesen zumindest nicht gefährden. Bei Schubert dagegen gibt es auch eine Reihe von Stücken, die kaum zum Tanzen geeignet scheinen. Dazu zählt Beispiel 18, bei

dem die vorgegebene Taktart und die Position der Taktstriche nicht ohne Weiteres hörend erfasst werden kann:



BEISPIEL 18 Franz Schubert: Deutscher D 973/3, Takt 1–8

Bilanz In vielen Punkten entsprechen Schuberts Klaviertänze denen seiner Wiener Zeitgenossen. Gemeinsame Basis ist – neben der Form aus zwei oder drei Achttaktern – vor allem die melodische Substanz in Form von typischen Motiven und Spielfiguren. Die auf den ersten Blick größte Abweichung von den genrespezifischen Konventionen findet man in einer Reihe von Schubert-Tänzen, deren rhythmisch-satzstrukturelle Gestaltung eine Verwendung als funktionale Tanzmusik verhindert.

Gemessen am Durchschnitt des Wiener Klaviertanzes sind Schuberts Beiträge sowohl gemäßigter als auch unkonventioneller. Gemäßigter, weil sie Chromatik und auffällige Dissonanzen wie die None der v. Stufe sparsamer verwenden, unkonventioneller beispielsweise durch Anfänge, die in ihrer Tonart nicht eindeutig sind. Das Individuelle zeigt sich zudem in einem besonderen Beziehungsreichtum, der sich oft erst bei näherer Beschäftigung erschließt.

Ludwig Holtmeier

»Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«.

Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts

Rameaus Theorie harmonischer Funktionalität Ich werde im Folgenden versuchen, einige grundlegende Gedanken zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts zu formulieren. Ich nehme meinen Ausgang von Rameau und seiner reifen Theorie harmonischer Funktionen und harmonischer Prozessualität und komme dabei auf übergreifende Aspekte des Akkordbegriffs des 18. Jahrhunderts zu sprechen.¹

Die Rameau-Forschung ist im Allgemeinen einem merkwürdig »undynamischen« Begriff von der Rameau'schen Musiktheorie verpflichtet, in dem meist der *Traité de l'harmonie* den zentralen Bezugspunkt darstellt,² dem erst mit der entwickelten Theorie des *corps sonore* in der *Génération harmonique* etwas Gleichwertiges an die Seite trete. Wenn Rameaus wortmächtiger Widersacher Michel Pignolet de Montéclair 1730 aber erklärt, Rameau habe sich selbst öffentlich von seinem musiktheoretischen Erstling distanziert, dann darf man dem, Rameaus heftigem Widerspruch zum Trotz, Glauben schenken: Von Rameaus »autonomer Kadenzlehre«, dem Herzstück seiner Progressionslehre im *Traité de l'harmonie*, bleibt schließlich nicht viel übrig.

Rameau entfaltet seine Theorie zum ersten Mal im *Plan abrégé d'une Méthode nouvelle d'accompagnement pour le clavecin*, der im März 1730 im *Mercure de France* erscheint,³ durchgeführt findet sie sich dann in der *Dissertation sur les différentes Méthodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue*, die den Zusatz im Titel trägt *avec le plan d'une nouvelle méthode, établie sur une Mécanique des Doigts, que fournit la succession fondamentale de l'Harmonie*.⁴ Ohne Frage ist der *Plan d'une nouvelle Méthode*, und zwar in seinen beiden Fassungen, ein Schlüsselwerk der Rameau'schen Musiktheorie, dessen Bedeutung man kaum überschätzen kann.

- 1 Die folgenden Gedanken werden in meiner Studie *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2017, ausführlich ausgeführt. Ich folge im Allgemeinen der Orthographie Rameaus.
- 2 Jean-Philippe Rameau: *Traité de l'harmonie*, Paris 1722.
- 3 Jean-Philippe Rameau: *Plan abrégé d'une Méthode nouvelle d'accompagnement pour le clavecin*, in: *Mercure de France* (März 1730), S. 489–501.
- 4 Jean-Philippe Rameau: *Dissertation sur les différentes Méthodes d'accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'Orgue avec le Plan d'une nouvelle Méthode, établie sur une Mécanique des Doigts, que fournit la succession fondamentale de l'Harmonie: Et a l'aide de laquelle on peut devenir sçavant Compositeur, & habile Accompanneur, même sans sçavoir lire la Musique*, Paris 1732.

Im *Traité* hat Rameau den harmonischen Diskurs als Verknüpfung von Kadenzmodellen beschrieben. Um einen vollständig durchkadenzierten musikalischen Diskurs zu ermöglichen, hat Rameau den tradierten Kadenzbegriff erweitert: Zum einen um die *cadence rompuë*, die im *Traité* jene zentrale Kadenzform darstellt, die den Sekundschrift der *basse fondamentale* legitimiert; zum anderen aber um die für die Musiktheorie des *Traité* so wichtigen Begriffe des *imiter* und des *éviter*.

Die Grundidee der *cadence évitée*, dass jeder Schlussklang einer Kadenz nicht nur den *accord parfait* tragen und damit *tonique* oder *dominante* sein könne, sondern dass durch den Zusatz einer Dissonanz an seiner Stelle auch eine *simple dominante*, *dominante-tonique* oder *soudominante* stehen könne, hat sich in der Praxis als wenig tauglich erwiesen. Insbesondere gingen durch diese Deutung bestimmte Differenzierungen verloren: Wenn alles Kadenz ist, wie soll man dann die tatsächliche, die interpunktische Kadenz benennen und von dem allgemeinen *tout-est-cadence* absondern?

Tatsächlich aber hatte Rameaus Kadenzlehre im *Traité* gar nicht jene monolithische Bedeutung, die ihr die Rameau-Forschung zugeschrieben hat.

Grob zusammenfassend könnte man sagen, dass bereits im *Traité* drei unterschiedliche Erklärungsmodelle harmonischer Funktionalität nebeneinander stehen, die zudem unterschiedlichen Bedeutungsebenen angehören: Ganz unten im Aufbau des Systems, an der eigentlichen theoretischen Basis, steht die Theorie der Kadenzverknüpfung mit ihrem komplexen System der *cadences imitées* und *évitées*, auf der nächsthöheren Ebene, wo die Kompositionslehre angesiedelt ist, wird die *regle de l'octave* zur Grundlage einer harmonischen Funktionalität der Skalenstufen, und auf der höchsten und zugleich am stärksten der musikalischen Praxis zugewandten Ebene, der das *accompagnement* zugehört, steht das *enchaînement des dominantes*,⁵ die *regle des septièmes*,⁶ die als Inbegriff der *mécanique des doigts* das Urmodell harmonischer Prozessualität darstellt.

Die drei Modelle, Kadenz, Oktavregel und Quintfallsequenz, stehen im *Traité* noch relativ unvermittelt nebeneinander. Mit seiner *Nouvelle méthode (Plan abrégé)* aber formuliert Rameau eine völlig neue Konzeption harmonischer Funktionalität und Prozessualität.

Ein grundlegendes Problem der Musiktheorie des *Traité* ist die Erklärung einfacher Dreiklangsverbindungen: Sie fallen sowohl aus dem Kadenzbegriff als auch aus der Oktavregel und erst recht natürlich aus der Quintfallsequenz heraus. Es ist auffallend, dass der *accord parfait* im *Traité* immer als das dominierende und hierarchisch überge-

5 Rameau: *Traité*, S. 204.

6 Die »Regle de Septième« (ebd., S. 235) beziehungsweise die »Regle des Septièmes« (ebd., S. 260, 286) wird schon im dritten Buch des *Traité* erläutert, aber erst in der Lehre vom *accompagnement* wird sie zu einer grundlegenden Kategorie.

ordnete Prinzip dargestellt erscheint, während in der Praxis der *progression fondamentale* gerade die Fortschreitungen konsonanter Akkorde meist als Verbindungen dissonanter Akkorde erklärt werden, deren Dissonanzen nicht wirklich erklingen, aber unterschwellig mitgehört werden müssen (*sous-entendu*).

Der *Plan abrégé* stellt dem etwas grundlegend Anderes gegenüber. Nachdem Rameau festgestellt hat, dass es eigentlich nur zwei Akkorde gebe, nämlich »le Consonant« und »le Dissonant«,⁷ führt er aus:

»Was die Akkordfolge, die *succession des accords* anbelangt, so ist klar, dass sie, da es nur konsonante und dissonante Akkorde gibt, nur aus jener der konsonanten Akkorde untereinander, der dissonanten Akkorde untereinander und der *succession* bestehen kann, in der sich konsonante und dissonante Akkorde mischen.«⁸

Damit hat Rameau zum ersten Mal seine Theorie der *trois successions fondamentales* formuliert,⁹ die er von dort an beibehalten hat. Der ganze *Guide du compositeur*, jenes Werk von Gianotti also, das – wie Thomas Christensen nachgewiesen hat –,¹⁰ als ein Werk Rameaus betrachtet werden kann, richtet sich in seinem dreiteiligen Aufbau nach diesem Ordnungsprinzip.¹¹

Das Prinzip dieser drei Folgen (*successions*), so fährt Rameau fort, würde auf den beiden *cadences fondamentales* beruhen, der *cadence parfaite* und der *cadence irrégulière*. Rameau fügt hier nun eine kleine, aber für die Entwicklung seiner Musiktheorie wichtige Änderung ein: Die beiden Töne der *basse fondamentale*, die die Kadenz bilden, trügen beide jeweils den »konsonanten Akkord und die letzte Note jeder Kadenz ist die *tonique*, das heißt die *note principale du ton*.«¹²

Damit wird die Folge konsonanter Akkorde im Kern von einer dissonanzlosen Folge von Kadenzschritten bestimmt. Rameau hat damit seine alte Theorie der Kadenzver-

7 »Il n'y a que deux Accords; le Consonant & le Dissonant.« Rameau: *Plan abrégé*, S. 490.

8 »Pour ce qui est de la succession des Accords, il est clair qu'étant tous consonans ou dissonans, elle ne peut consister que dans celle des consonans entre eux, des dissonans entre eux, & des consonans mêlés avec les dissonans.« Ebd., S. 495.

9 Rameau: *Dissertation*, S. 22.

10 Vgl. Thomas Christensen: Rameau's »L'Art de la Basse Fondamentale«, in: *Music Theory Spectrum* 9 (1987), S. 18–41.

11 Pietro Gianotti [Rameau]: *Le Guide du compositeur, contenant des règles sûres pour trouver d'abord, par les consonances, ensuite par les dissonances, la basse fondamentale de tous les chants possibles, & dans tous les genres de musique; avec les moyens les plus sûrs pour réussir dans la recherche & la connoissance du ton dans le sujet: ce qui forme une des plus grandes difficultés de la composition. Ouvrage utile pour la connoissance & la pratique de la composition, & de l'accompagnement*, Paris 1759.

12 »[...] les Notes qui forment ces cadences, portent chacune l'Accord consonant, & la dernière [Note] de chaque cadence est toujours la *Tonique*, c'est-à-dire, la principale Note du ton.« Rameau: *Plan abrégé*, S. 495.

knüpfung in einer radikalen Weise vereinfacht. Aber die simple Reduzierung auf drei Grundbewegungsarten alleine kann kaum einer ausgebildeten Progressionstheorie gegenübergestellt werden. An diesem Punkt setzt die entscheidende Neuerung Rameaus ein:

»Nach der Zwangsfortschreitung (*progrès obligé*) der Akkorde bleibt noch die häufige Unterbrechung dieser Fortschreitung durch verschiedene Schlusspunkte zu betrachten, die der konsonante Akkord dort hervorruft. Das ist es übrigens, wofür sich das Ohr vor allem sensibilisieren muss, aber ohne tiefere Einsicht und Erklärung kann das nur mit viel Zeit und mit viel Mühe geschehen. Deshalb muss man sich bemühen, immer alle Akkorde auf die Note *tonique* zu beziehen, und wenn man ausgehend von den Dissonanzen, die den vorbereitenden Akkorden der Kadenz zugeordnet sind, seine Schlüsse zieht, dann wird man merken, dass es in einem *Mode* nur drei Akkorde geben kann, den Akkord der *tonique*, den der *seconde* und den *sensible*.«¹³

Mehreres ist hier bemerkenswert: Da ist zum einen Rameaus Aussage, dass jeder Akkord auf die *Note tonique* zu beziehen sei. Damit bricht Rameau radikal mit der Vorstellung einer gleichsam endlosen Kette autonomer Kadenzschritte, der er zwar im dritten Buch des *Traité* mit der Lehre von der *regle de l'octave* bereits eine Art »funktionaler« Organisation des Tonraums entgegen- beziehungsweise an die Seite gestellt hat, die dort aber ohne wirkliche praktische Verbindung zum basalen Konzept der Kadenzverknüpfungen steht. Hinter den Begriffen *tonique*, *seconde* und *sensible* verbergen sich genau jene Akkorde, die im *Traité* im Zentrum der Lehre von der *regle de l'octave* stehen. In der wenig später publizierten *Carte generale* fügt er diesen drei Akkorden mit dem Akkord der verminderten Septime (*accord de la septième diminuée*) noch einen vierten Klang hinzu: Zusammen bilden diese dann die *quatre accords fondamentaux du Mode*, die vier Grundakkorde einer Tonart.¹⁴

Das obige Zitat macht deutlich, was das wesentliche Problem einer funktionalen Bestimmung des musikalischen Diskurses ist: die häufige Unterbrechung (*interruption fréquente*) innerhalb einer festgelegten Folge von Dissonanzen (*progrès obligé*). Die eigentliche Schwierigkeit ist aber nicht der Ausstieg aus dem *enchaînement des dominantes*, sondern vielmehr der Wiedereinstieg in seinen unendlichen Fluss.

- 13 »Après le *progrès obligé* des Accords, ce qui reste à examiner, est l'*interruption fréquente* de ce *progrès*, par les differens points de conclusion que l'Accord consonant y apporte; & c'est à quoi l'oreille doit principalement se rendre sensible; mais ce ne peut être qu'avec beaucoup de tems & de peine, sans les lumieres de l'esprit; c'est pourquoi l'on s'attache à faire rapporter tous les Accords à la Note tonique, & l'on fait observer que consequemment à la dissonance appliquée à la premiere Note de chacune des deux *cadences*, il n'y a dans un *Mode* que trois Accords, celui de la *tonique*, celui de sa 2^e & le *sensible*.« Ebd., S. 496 f.
- 14 [Jean-Philippe Rameau]: Lettre de M. à M. sur la musique [*Carte generale de la basse fondamentale*], in: *Mercure de France* (September 1731), S. 2126–2145.

In der Dissertation formuliert Rameau eine regelrechte »Dynamisierungstheorie« für die Wiederaufnahme des harmonischen Flusses nach einem Repos: Jeder Dreiklang ist eine *tonique* und von Natur aus ein statischer Klang, ein Ruheklang. Jeder Vierklang hingegen ist eine Dissonanz und von Natur aus ein dynamischer Klang. Um einen statischen Klang wieder in Bewegung zu bringen, ihn zu dynamisieren, muss er schlicht dissonant gemacht werden. Die Dynamisierung der *tonique* durch einen dissonanten Klang ist aber nur möglich, wenn es zwischen beiden Klängen eine *Liaison* gibt, eine *communauté des notes*, also mindestens einen gemeinsamen Ton. Da es nun andererseits nur eine wirkliche Dissonanz gibt, nämlich die Septime, macht Rameau in der Dissertation eine einfache Rechnung auf: Um alle Möglichkeiten zu erhalten, eine *tonique* zu dynamisieren, muss man jeden Akkordton einer *tonique* als oberen und unteren Ton einer Septime betrachten:

The image contains two musical diagrams. The top diagram shows seven chords labeled a) through g) on a single staff. Chords a, b, and c are triads; d, e, and f are dyads; and g) is a triad. The bottom diagram shows three chords on a two-staff system. Above the chords are labels: '1.) seconde', '2.) l'ajouté', and '3.) Tierce-Quarte'. Below the chords are labels: 'sous-tonique', 'sous-dominante', and 'sous-dominante comme simple dominante'. Arrows indicate the relationship between the chords.

BEISPIEL 1 Rameaus
»Dynamisierungsklänge«

Daraus entstehen sechs Septimen und eben auch sechs mögliche Septakkorde, die einer *tonique* folgen könnten. Die erste Septime unter d) ist bereits als Septime der *dominante tonique* (*le sensible*) in das bestehende System integriert und fällt somit heraus. Ebenso werden die Septimen b) und c) und ihre Akkorde ausgesondert, da diese Dissonanzen nur mittels eines diatonischen Schrittes einer anderen Stimme erreicht werden können, den Rameau zwar nicht vollständig verwirft, aber doch als Sonderfall betrachtet.¹⁵ Als ideale Septimen bleiben also nur diejenigen übrig, deren obere Note ein Akkordton der *tonique* ist, deren Dissonanzen man also ganz regelrecht vorbereiten und auflösen kann. Wenn man diese Klänge wirklich auf die *tonique* bezieht, dann ergeben sich die drei Dynamisierungsklänge der *tonique*: die *seconde*, der *ajouté* und die *Tierce-Quarte*.

Schon in der Dissertation macht Rameau deutlich, dass die *seconde* und der *ajouté* die beiden wesentlichen dissonanten Klänge sind, die einer *tonique* folgen, um den Akkord-

15 Hier spielt auch der Rhythmus eine entscheidende Rolle: Wenn die Septime hinzutritt, muss die Bassstimme liegen bleiben; wenn sie bereits im vorhergehenden Akkord liegt, ändert sich hingegen die Bassstimme, die dann auf schwerer Zeit mit der synkopierten Note eine Dissonanz bildet. Geht die Oberstimme aber in diatonischer Bewegung in die Septime, bildet sie idealtypischerweise eine Dissonanz auf leichter Zeit.

fluss (*courant des accords*) wieder in Gang zu setzen.¹⁶ Der *accord de la Tierce-Quarte* hingegen ist eher ein Sonderfall, eine *simple dominante*, die auf der Stufe der *soudominante* steht. Sowohl im *Guide* als auch im *Code de musique*¹⁷ spielt die *Tierce-Quarte* kaum noch eine Rolle.¹⁸

Mit der Einführung der drei Dynamisierungsklänge in der Dissertation hat Rameau alle Bausteine seiner Theorie harmonischer Funktionen schließlich zusammen: Es geht jetzt nur noch darum, die verschiedenen Elemente in einer konsistenten Form zusammenzubringen.

Die Formulierung, die er dafür in der Dissertation gefunden hat, hat schon zu seinen Lebzeiten für große Verwirrung gesorgt und heftige Diskussionen nach sich gezogen. Bis auf den heutigen Tag beschäftigt sie die Rameau-Forschung.

»Wenn wir keinen anderen konsonanten Akkord kennen als den vollkommenen *accord parfait*, und wenn dieser Klang nur der *tonique* allein zukommt, dann liefert uns eine Aufeinanderfolge (*succession*) konsonanter Akkorde genauso viele aufeinanderfolgende *toniques* (*Toniques successives*), wie es Akkorde gibt, und konsequenterweise auch genauso viele unterschiedliche Tonarten (*Tons*)«.¹⁹

Schon zu Lebzeiten Rameaus hat man an dieser sehr allgemeinen Verwendung des Begriffs der *tonique* Anstoß genommen, und ebenso an dem Begriff der *Modulation*, der damit einherging. In der Praxis der *basse fondamentale* fällt jene *modulation*, die Rameau anzudeuten scheint, nicht wirklich ins Gewicht, denn auf dieser »Vordergrund«-Ebene der Akkordverbindungen wird keine *Modulation* im Sinne eines *changement du ton* vollzogen. Jedes wirkliche *changement du ton* setzt einen tatsächlichen *Repos*, also einen wirklich hörbaren Kadenzvorgang voraus. Später hat Rameau solche »lokalen«, funktionalen *toniques* mit Beiwörtern versehen, von denen sich eines bereits auch in diesem Zitat befindet: *toniques successives*. Rameau spricht im *Guide* und im *Code* dann auch von *toniques étrangères* oder *toniques passageres*.

Wenn Rameau im Zusammenhang mit der Verbindung konsonanter Akkorde durch *marches fondamentales* in Terzen und Quinten (sowohl aufwärts als auch abwärts) – und

- 16 Natürlich kann einer *tonique* immer die eigene *dominante-tonique*, die *soudominante* oder eine beliebige andere *tonique*, die mittels einer *progression consonante* der *mache fondamentale* erreicht wird, folgen. Es geht hier aber darum, den »dissonanten« *courant des accords* wieder in Gang zu bringen.
- 17 Jean-Philippe Rameau: *Code de musique pratique, ou méthodes pour apprendre la Musique, même à des aveugles, pour former la voix & l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le Clavecin & l'Orgue, pour l'Accompagnement sur tout les Instrumens qui en sont susceptibles, & pour le Prélude: Avec des Nouvelles Réflexions sur le Principe sonore*, Paris 1760 [1761].
- 18 Es ist auffallend, dass Rameau im *Code de musique* durchgehend den Septakkord, der sich auf der *soudominante* als *simple dominante* aufbaut, als *accord par supposition* der *sous-dominante* beschreibt.
- 19 »Si nous ne connoissons plus d'autres Accords Consonans que le Parfait, & si cet Accord ne convient qu'à la seule Tonique, Donc la succession des Accords Consonans entr'eux fournira autant de Toniques successives, que d'Accords; & par conséquent autant de Tons différens«. Rameau: *Dissertation*, S. 21.

darum geht es hier – von *toniques* redet, dann bezeichnet dieser Begriff allein die Fortschreibungsmöglichkeiten dieses Akkordes, seine »lokalen« Bewegungseigenschaften: Dieses Verständnis von *tonique* stammt aus der Praxis des *accompagnement* und des *prélude*, also der Improvisation, und man muss sich hüten, es mit Vorstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts wie jener von der *tonalité* oder der eines tonalen »large-scale«-Zusammenhangs in voreilige Verbindung zu bringen.²⁰

Die Klänge in Rameaus Theorie harmonischer Funktionalität sind gleichsam immer ganz bei sich. Sie haben scheinbar nur eine Vergangenheit und eine Gegenwart: Ihre Zukunft ist nicht vorgegeben, sondern offen und liegt unmittelbar vor ihnen. Das ist eine Art von funktionaler Beschreibung, die ganz und gar im zeitlichen Vollzug des Spielens und Musik-Machens aufgehoben ist. Zugespitzt formuliert ist der Rameau'sche harmonische Diskurs ein Springen von Akkord zu Akkord: *tonique* wird auch ein Klang genannt, der in dem Moment, in dem er erreicht wird, eine *tonique* werden könnte, und nicht nur der, der durch seine Vorgeschichte schon eine echte und wirkliche *Tonique* ist. In dem Augenblick, in dem ein *accord parfait* durch eine der *marches fondamentales* erreicht wird, hat er alle Bewegungsfreiheiten einer echten *Tonique*, und deshalb trägt er ihren Namen, sollte er ihre Möglichkeiten in der Folge auch nicht nutzen. Denn Rameaus Akkordfunktionalität ist nur bedingt eine der diatonischen Stufen: Natürlich sind bestimmte Klänge auch bestimmten Stufen der Skala zugeordnet beziehungsweise »stehen« für bestimmte Stufen, aber *dominante*, *soudominante* und *tonique* bezeichnen vor allem Bewegungstendenzen und -gesetzmäßigkeiten der Klänge: *tonique* meint in erster Linie einen beliebigen *accord parfait*, dem eine Vielzahl von Fortschreibungsmöglichkeiten offen steht (*la route arbitraire*),²¹ während demgegenüber die Fortschreitungen von *seconde* und *sensible* determiniert sind (*la route déterminée*). Jede *seconde* oder *dominante* kann die Funktion einer *tonique* und damit auch deren Bewegungsfreiheit annehmen (*censée tonique*), wie umgekehrt jede *tonique* zu einer *soudominante* oder *dominante* werden und dadurch ihren weiteren »Weg« festlegen kann. *Tonique*, *seconde* und *sensible* bezeichnen erst in zweiter Hinsicht bestimmte Orte innerhalb der Skala: Das ist das Erbe, das sie aus ihrem Ursprung in den Kadenzverknüpfungen des *Traité* mitgenommen haben. Das Wechselspiel von Wahlfreiheit und Determination in den Akkordbeziehungen macht das Wesen der Rameau'schen Funktionalität aus. In ein Raster harmonischer Stufen lässt es sich nicht zwingen.

Was Rameaus Funktionstheorie mit späteren Funktionstheorien insbesondere jenen Riemann'scher Provenienz gemein hat, ist jene Idee harmonischer Progression als

20 Vgl. etwa Thomas Christensen: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge 1993, S. 177, Anm. 29.

21 Jean-Philippe Rameau: *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique*, Paris 1737, S. 204.

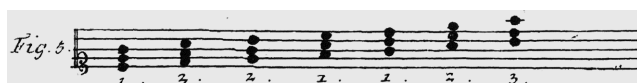
ein Springen von Akkord zu Akkord. Was Rameau der modernen Funktionstheorie ebenfalls mitgibt, ist die Idee einer Aufhebung der Funktionalität im Moment der Sequenz. Alle anderen Septakkorde jenseits der dynamisierenden Akkorde fallen unter einen einzigen funktionalen Sammelbegriff: den der *dominante de la dominante*.²² Klänge wie etwa der »große« Septakkord auf der ersten Stufe in Dur und auf der dritten Stufe in Moll, der Moll-Septakkord auf der dritten Stufe in Dur beziehungsweise auf der ersten Stufe in Moll, sowie der halbverminderte Septakkord auf der siebten Stufe in Dur und der Septakkord auf der siebten Stufe in Moll, aber auch die leitereigenen Septakkorde auf der vierten Stufe fallen darunter. Sie sind als *simple dominantes* eigentlich »ortlos«. Sie erhalten ihre »Funktion« nur als Bestandteil des *enchaînement des dominantes*, dem Quintfall der Septakkorde.²³ Was sie allerdings radikal unterscheidet ist jegliche Bindung an ein diatonisches Material, das so grundlegend für die sogenannte »Stufentheorie« gilt, die uns in völlig durchgebildeter Form erstmals in Georg Andreas Sorges *Vorgemach der musicalischen Composition* entgegentritt.

Trias harmonica Mit Sorges *Vorgemach der musicalischen Composition* tritt zum ersten Mal in der Geschichte die sogenannte »Stufentheorie« in ausgereifter Form in Erscheinung. Das *Vorgemach* ist der Ursprung jener harmonischen Theorie, die als die eigentlich erfolgreiche des 18. Jahrhunderts gelten muss. Denn im Gegensatz zur Theorie Rameaus hat sie sich im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts fast in der ganzen Welt verbreiten können, und sie bestimmt unser »modernes« Verständnis von Tonalität bis auf den heutigen Tag: Sorge ist die zentrale Figur der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. Alle anderen wirkungsmächtigen Entwürfe der deutschsprachigen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts nehmen in irgendeiner Form von Sorge'schen Grundsätzen ihren Ausgang.²⁴

- 22 Unter dem lastenden Überbau des *corps sonore* und der an ihn gebundenen neuen Terminologie werden terminologische Differenzierungen, die Rameau mit der *Dissertation* erreicht hatte, in seinen späten Schriften scheinbar wieder aufgeweicht: *dominante* ist in der *Génération* ein Überbegriff unter den alle Arten der Dominanten fallen: Erst im 18. Kapitel, also in der Kompositionslehre, wird dann explizit zwischen *dominante-tonique*, *dominante de la dominante-tonique* und *dominante de la dominante* (beziehungsweise *simple dominante de la simple dominante*) unterschieden. Man muss gerade in der *Génération* sehr auf diese feinen, aber wichtigen terminologischen Unterschiede achten, um den Sinn der Rameau'schen Ausführungen richtig zu verstehen.
- 23 Das ist ein nicht ganz unproblematischer Punkt der Rameau'schen Theorie und hier liegt auch das tiefere Recht der fast zeitgleich in Deutschland und Italien entwickelten Stufentheorie. Denn auch der halbverminderte Septakkord ist ja ein »charakteristischer« Akkord, der die Tonart nicht weniger unmissverständlich deutlich macht als andere Akkorde auch.
- 24 Ich habe diesen Gedanken in meiner Studie *Rameaus langer Schatten* ausgeführt.

Ein Zusammenhang zwischen der Entstehung der »Stufentheorie« und Sorges Schriften ist bislang kaum hergestellt worden.²⁵ Dabei liegt genau darin das eigentliche »Ereignis« der Sorge'schen Musiktheorie: Tatsächlich bilden »unsere sieben diatonische Klänge«,²⁶ also die aus der Schichtung leitereigener Terzen bestehenden Drei- und Vierklänge, die Grundlage von Sorges gesamter Akkordtheorie und seiner Lehre harmonischer Prozessualität:

»Wenn wir nun zusehen, wie die Triades in der diatonischen Octav auf einander folgen, so finden wir im Modo maj. zu erst Triadem perfectam, hernach 2. Triades minus perfectas, so dann wieder zwei perfectas, und letztlich, welches die siebende, NB. eine so Trias deficiens genennet wird [...]. Siehe Tab. I. Fig. 5. allwo die perfectae mit 1. die minus perfectae mit 2. und die Trias deficiens mit 3. bezeichnet sind.«²⁷



BEISPIEL 2 Georg Andreas Sorges »sieben diatonische Klänge«, in: *Vorgemach der musicalischen Composition*. Erster Theil, Notenbeispiele, Tab. I (P. 1), Fig. 5

Eine solche »mechanische« Schichtung leitereigener, »diatonischer« Klänge widerspricht grundsätzlichen Vorstellungen der Rameau'schen Musiktheorie. Das entscheidend Neue hierbei ist, dass bei dieser Art von Generierung Klänge, denen nach einem tradierten Akkordverständnis keine Eigenständigkeit zukommt, plötzlich wie autonome Akkorde behandelt werden. Dies gilt in erster Linie für den Dreiklang mit der falschen Quinte, den verminderten Dreiklang. Das folgende Beispiel zeigt eine Generalbassübung aus dem ersten Band des *Vorgemachs*, in der die leitereigenen Dreiklänge der Dur-Skala miteinander verbunden werden. Der verminderte Dreiklang erscheint hier wie selbstverständlich gleichberechtigt unter den perfekten Dur- und Moll-Dreiklängen:



BEISPIEL 3 Georg Andreas Sorges autonome diatonische Dreiklänge, in: *Vorgemach der musicalischen Composition*. Erster Theil, Notenbeispiele, Tab. VIII, Fig. 1

- 25 Erst in neueren Arbeiten wird diesem Zusammenhang nachgegangen, vgl. hier insbesondere Nathalie Meidhof: *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung*, Hildesheim 2016 (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg, Bd. 4).
- 26 Georg Andreas Sorge: *Vorgemach der musicalischen Composition*. Erster Theil, Lobenstein 1745, S. 36.
- 27 Ebd., S. 17.

Es gibt einige inhaltliche Überschneidungen in den Theorien Georg Andreas Sorges und Jean-Philippe Rameaus, aber die Kategorie des leitereigenen Klangs, also der Gedanke, dass die Diatonik nach ihrer Zeugung auf jene Klänge, aus denen sie selbst hervorgegangen ist, wieder zurückgreift, ist der Rameau'schen Musiktheorie wesensfremd. Für Rameau repräsentiert die diatonische Ordnung gerade nicht die »natürliche« Ordnung, sondern im Gegenteil ihre Denaturierung: In der *Démonstration* macht Rameau deutlich,²⁸ dass die vermeintlich »natürliche« diatonische Skala mit dem *corps sonore* eigentlich unvereinbar ist. Erst Rameaus berüchtigter *double emploi* kann die »natürliche« Differenz zwischen Diatonik und Harmonik, wenn nicht aufheben, so doch vermitteln: Die »unnatürliche« diatonische Oktave wird »natürlich« erst als Mischung zweier Tonarten, zweier distinkter diatonischer Oktaven. In der praktischen Musiktheorie Rameaus hat das zu einem merkwürdigen Neben- und Gegeneinander geführt von einer Akkordklassifikation auf der einen Seite, die die leitereigenen, sequenziellen Klänge der *modulation* nur als Entstellung ihres natürlichen Zustandes beschreiben kann, und einer aus dem *accompagnement* kommenden Progressionslehre auf der anderen Seite, die die diatonische Fortschreitung, das *enchaînement des dominantes* zum Grundprinzip der Musik überhaupt erhebt.

Bei Sorge hingegen zeigt sich hier ein für die deutsche Musiktheorie des 18. Jahrhunderts charakteristischer Zug: die starke Bindung an beziehungsweise Fixierung auf die »Monade«, den Grundton einer Tonart. Seine Theorie fußt auf der Tradition der deutschen Zarlino-Nachfolge. In ihrem Zentrum steht die Lehre von der *Trias harmonica*. Dissonanz ist in dieser Tradition eigentlich nur ein »Akzidens«, ein Zusatz zum Dreiklang. Deswegen erhalten auch das Fundament eines Klanges und der Grundton einer Tonart, die »Monade«, wie Sorge sie nennt, ein solches Gewicht: Am Grunde ausnahmslos jedes Klanges befindet sich eine Trias, die den eigentlichen Charakter des Klanges bestimmt. Die Macht der »Monade« hingegen zeigt sich darin, dass sich alle *Fundamental-Triades* der übergeordneten Struktur der diatonischen Ordnung unterwerfen müssen: Das ist das Grundprinzip der Stufentheorie, die in Sorges Lehre von den leitereigenen Drei- und Vierklängen fertig vor uns steht.

Obwohl Rameau nicht müde wird zu betonen, dass sich alle Beziehungen direkt aus dem *corps sonore* herleiten, ist seine Progressionstheorie demgegenüber in erstaunlichem Maße auf den einzelnen Klang selbst und seine jeweilige harmonische »Funktion« fixiert, das Konzept des *censée tonique* zeigt das überdeutlich. Seine Tonika, auf die sich jeder Folgeklang zu beziehen habe, ist immer eine lokale Tonika. Die leitereigenen Stufen der Sorge'schen »Stufentheorie« hingegen sind gleichsam in jedem Moment an

28 Jean-Philippe Rameau: *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'Art Musicale théorique et pratique*, Paris 1750.

das Material der »diatonischen Octave« zurückgebunden: Alle Klänge sind so durch die Skala vermittelt. Nie kann ihnen selbst und ihrer Verbindung jene Autonomie des Klanges zukommen, die sie in der reifen Rameau'schen Theorie gewonnen haben. In dieser Fixierung auf die Skala liegt, so glaube ich, das italienische Erbe der deutschen »Harmonielehre« des 18. und 19. Jahrhunderts verborgen.

Die »*mécanique des doigts*« Rameau demonstriert seine Theorie harmonischer Funktionalität und Prozessualität am Beispiel der Sonate op. 5/3 von Arcangelo Corelli, das in der Rameau-Forschung so oft missverstanden wurde.²⁹

SONATA III. DE CORELLI.
Adagio.

C C A C | 2 4 x C x | C x C a/x |
1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 . |

G G E G | 2 4 x G x | G x G a/x |
1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 . |

D G a/x : x G 2 G 4 x | G C 3 : : : : : |
1 2 3 4 | 1 2 3 4 . | 1 2 3 4 . | 1 2 3 4 |

: x A 2 4 x | A C a/x : x G a/x A a/x | x F. 4 x F. C |
1 2 3 4 . | 1 2 3 4 . | 1 2 3 4 . | 1 2 3 4 |

a/x : C a/x : C | 2 C x C 4 x C | a/x : x 4 C 2 | x C 4 x C G |
1 2 3 4 . | 1 2 3 4 . | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 |

2 1/2 x C a/x : C 2 | x C 4 x C a/x : x C 4 x C ||
1 2 3 4 . | 1 2 3 4 . | 1 2 3 4 ||

BEISPIEL 4 Rameaus »*mécanique des doigts*« am Beispiel von Corellis op. 5/3 (Rameau: Dissertation, S. 64)

Es ist hier nicht der Ort, dieses Beispiel und die dahinter stehende »*mécanique des doigts*« im Detail zu erklären. Rameau demonstriert daran, wie die Finger der rechten Hand gleichsam von selbst den richtigen Weg finden: Rameaus Umschrift versucht diese bewusst-unbewusste Bewegung der Hand darzustellen. Besonders greifbar wird das in Takt 10 ff., wo die harmonische Progression nur von einer Folge von Doppelpunkten

29 Etwa Deborah Hayes: Rameau's »Nouvelle Méthode«, in: *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), H. 1, S. 61-74.

wiedergegeben wird. Es handelt sich hier um das *enchaînement des dominantes*, die *regle des septièmes*, die in der Griffpraxis des *accompagnement* als regelmäßige, »mechanische« Folge des Zusammenziehens und Spreizens der Hand erscheint. Dabei treffen zwei Finger der Hand aufeinander, stoßen sich gleichsam voneinander ab und »resolvieren« sich in der entspannten Haltung der Hand, die der Terzschichtung des Septakkordes entspricht, die sich dann wieder, der eignen »dissonanten« Bewegungsdynamik des dissonanten Rahmenintervalls folgend, »zusammenzieht«, dadurch einen weiteren Zusammenstoß der »deux doigts« herbeiführt und so eine gleichsam unendliche Bewegungsfolge in Gang setzt. Rameau übersetzt hier die kontrapunktische Dissonanzlehre ins Haptische: Die »*mécanique des doigts*« folgt der Logik von »Vorbereitung« (ein Finger bleibt liegen, während sich der andere bewegt), »Anschlag« (der obere Finger berührt den unteren) und »Auflösung« (der untere Finger reagiert auf die Berührung des oberen, indem er sich nach unten bewegt). Dieses haptische Akkordverständnis ist der Inbegriff des »Praktischen« selbst: Er steht gleichsam am Anfang und am Ende der Rameau'schen Musiktheorie. Dessen gesamte Musiktheorie geht auf in jenem haptischen Moment des Greifens der rechten Hand auf dem Tasteninstrument, jener »*mécanique des doigts*«, die dem Ohr und dem Geist durch ihre »natürliche« Körperlichkeit den Weg weist: Nicht die Hand folgt dem Ohr, sondern umgekehrt folgen Ohr und Geist dem natürlichen »*courant des accords*«. Vom *Traité* bis zum *Code* stellt das *accompagnement* für Rameau den Gipfelpunkt der Komposition, der Kompositionslehre und damit auch der Musiktheorie dar. Im Beispiel der Corelli'schen Sonate ist für Rameau mithin auch die ganze Theorie der *basse fondamentale* aufgehoben, die in der Praxis der »*mécanique des doigts*« als der untere der »deux doigts« in Erscheinung tritt.

»Disposition«, »face«, »Griff«: Der haptische Akkordbegriff Rameaus *basse fondamentale* ist von ihren Ursprüngen her eigentlich eine Melodielehre. Es gehört zu den spezifischen Eigenarten der Rezeptionsgeschichte der Rameau'schen Musiktheorie, dass dieser Sachverhalt förmlich ins Gegenteil verkehrt werden konnte. Rameau hat seine Theorie der *basse fondamentale* entwickelt, um die Musik von der Herrschaft der *basse continue* zu befreien: Der Bass sei nur ein *hors d'œuvre*,³⁰ überflüssig wie ein Kropf, ein fünftes Rad am Wagen, wie er im ersten Teil der *Dissertation* nicht müde wird zu betonen. In Rameaus Akkordbegriff verdichtet sich der Akkordbegriff der französischen Organistentradition: *harmonie* und *accord* befinden sich nur in der rechten Hand, diese rechte Hand allein und ihr *courant* bestimmen den harmonischen Verlauf einer Komposition, sie alleine ist der wahre Träger des harmonischen Diskurses, sie alleine, sagt Rameau, sei völlig hinrei-

chend, um ein *accompagnement* »complet et regulier« auszuführen. Die Bewegung der rechten Hand ist es, die der Begriff der *basse fondamentale* eigentlich festhält:

»Und wenn man nur eine Hand hätte, müsste man deshalb auf die Befriedigung zu begleiten (*accompagner*) verzichten, da es sich doch nun einmal mit nur einer Hand bewerkstelligen lässt?«³¹

Es sei ein allbekanntes Wissen und eine altbekannte Praxis, dass man die Töne eines Akkordes in der rechten Hand unterschiedlich disponieren könne, »was die Organisten die Gesichter/Seiten (*Faces*) [eines Akkordes] nennen.«³² Und das, was dazu in der linken Hand gespielt würde, »ändere nichts an der Konstruktion des Akkordes für die Hand, die ihn ausführt.«³³ Rameau greift hier ein älteres Akkordverständnis und auch einen älteren, praktischen Umkehrungsbegriff auf, den er im Sinne seiner Musiktheorie neu zu deuten, zu integrieren und produktiv weiterzudenken sucht.

Dass die rechte Hand der eigentlichen Träger des harmonischen Diskurses sei und dass der Begriff *accord* nur die Klänge – in der deutschsprachigen Musiktheorie ist in diesem Zusammenhang oft von Griff die Rede³⁴ – meint, die die rechte Hand spielt, ist ein tief in der Tradition des *accompagnement* verwurzelt Verständnis.

Ich kann in diesem Zusammenhang nur einige wenige Beispiele anführen und habe zwei Quellen aus jener Tradition gewählt, der Rameau entstammt, obwohl dieses haptische Akkordverständnis in vielen deutschen, italienischen und englischen Quellen des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts zu finden ist.

In seinem *Nouveau traité* formuliert Michel de Saint-Lambert diesen haptischen, »rechtshändischen« Akkordbegriff folgendermaßen:

»Man spielt mit der linken Hand den Bass, und jeder Note, die man anschlägt, fügt man drei weitere mit der rechten Hand hinzu und macht so einen Akkord auf jeder Note. [...] Eine einfache [unbezifferte] Note begleitet man mit einem vollkommenen oder natürlichen Akkord, der aus der Terz, Quinte und Oktave dieser Note zusammengesetzt ist.«³⁵

Dass Saint-Lambert unter *accord* wirklich den Griff der rechten Hand meint, zeigt sich in folgendem Beispiel des *Nouveau traité*, welches Saint-Lambert folgendermaßen kom-

31 »[...] & si l'on n'avoit qu'une Main, faudroit-il, pour cela, se priver de la satisfaction d'Accompagner, dès qu'on le peut faire d'une seule Main?« Ebd.

32 »[...] ce que les Organistes appellent Faces«. Ebd., S. 13.

33 »[...] ne changent rien dans la construction de l'Accord pour la Main qui l'exécute«. Ebd., S. 12.

34 Vgl. hierzu bes. Georg Muffat: *Regulae concertuum Partiturae* [1699], Facsimile, hg. von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti, Bologna 1998.

35 »On jouë la Basse de la main gauche, & à chaque note de Basse que l'on touche, on en ajoute trois autres de la main droite, faisant ainsi un accord sur chaque note. [...] Sur une note simple on fait pour accompagnement l'accord qu'on appelle parfait, ou naturel, lequel est composé de la Tierce, de la Quinte & de l'Oktave de cette note«. Michel de Saint-Lambert: *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments*, Paris 1707, S. 10.

BEISPIEL 5 Saint-Lamberts
haptischer Akkordbegriff aus
dem *Nouveau traité* (1707), S. 43

E X E M P L E.

mentiert: »Wenn ein und derselbe Akkord mehreren aufeinanderfolgenden Bassnoten dienen kann, sollte man ihn nicht ändern.«³⁶

Dieser Akkordbegriff findet aber nicht, wie man vermuten könnte, bei simplen Akkord- und Umkehrungsformen seine methodischen Grenzen, sondern er dient auch dazu, die komplexeren, dissonanten Akkordformen zu erklären:

»Diejenigen, die das *accompagnement* erlernen, haben im Allgemeinen größere Schwierigkeiten die bezifferten Akkorde zu begreifen und zu memorieren, als die Akkorde, die man vollkommen (*parfaits*) nennt. Aber es ist leicht, ihnen diese Schwierigkeiten zu nehmen, indem man ihnen klar macht, dass wenn die Ziffern einer Note einen *accord extraordinaire* zuweisen, dieser Akkord sehr oft der vollkommene Akkord (*accord parfait*) einer anderen Note ist. Wenn über einem Ut etwa eine 6 steht, dann ist der Akkord, den diese 6 für Ut bezeichnet der vollkommene Akkord von La, wenn er mit 64 beziffert ist, dann ist es der vollkommene Akkord von Fa. Wenn er mit 7, 75, 753, beziffert ist, dann ist es der vollkommene Akkord von Mi usw.«³⁷

Diese »Reduktion von bezifferten Akkorden auf vollkommene Akkorde« (»*Reduction des accords chiffrés aux accords parfaits*«) ist eine zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch sehr verbreitete Form von Akkordsystematik, die stark von den praktischen, pädagogischen Fragestellungen des *accompagnement* beeinflusst ist. Es geht vor allem darum, einen schnellen und sicheren Griff der Akkorde zu erlernen, auch wenn man nicht übersehen sollte, dass in dieser haptischen Akkordsystematik auch das moderne Umkehrungsdenken und ein sehr eigentümlicher Dissonanz- und Konsonanzbegriff, der hier nicht weiter behandelt werden kann, aufgehoben ist. Wie sehr dieser haptische Akkordbegriff systematisiert wurde, lässt sich besonders gut bei Denis Delair beobachten, der in der Erstausgabe

36 »Quand un même accord peut servir a plusieurs notes de Basse tout de suite, il ne faut pas le changer.« Ebd., S. 42.

37 »Ceux qui apprennent l'Accompagnement ont ordinairement plus de peine à concevoir & à retenir par cœur les accords chiffrés, que les accords qu'on appelle parfaits. Mais il est aisé de les soulager de cette peine, en leur faisant remarquer, que lorsqu'une note porte quelques chiffres, qui lui assignent un accord extraordinaire, cet accord, extraordinaire pour elle, est souvent l'accord parfait d'une autre note. Lorsqu'un Ut par exemple est chiffré d'un 6, l'accord que dénote ce 6 pour l'Ut, est l'accord parfait du La; S'il est chiffré de quatre & six 64 c'est l'accord parfait du Fa; S'il est chiffré d'un 7, ou de 75 ou de 753 c'est l'accord parfait du Mi, &c.« Ebd., S. 23.

seines *Traité d'Accompagnement* eine ausgearbeitete Klassifikation der Griffakkorde anbietet.

»Man hätte sich vielleicht gewünscht, dass ich die [vorausgehenden] Beispiele ausgesetzt [in *tablature de clavessin* gesetzt] hätte. Aber ich fand das umso weniger nützlich, als sich alle Akkorde aufgrund der Disposition der Noten, aus denen sie sich zusammensetzen, auf vier verschiedene reduzieren lassen, wie man in den folgenden Beispielen wird sehen können, nachdem [zuvor] aufgezeigt wurde, dass es in Hinsicht auf die schlichten (einfachen) Akkorde (*en nature*) und in Hinsicht auf ihre Begleitstimmen (*accompagnemens*) dreiundzwanzig unterschiedliche Akkorde gibt.«³⁸

In dieser kurzen Passage ist die verwirrende Komplexität des Akkordbegriffs des 18. Jahrhunderts auf engstem Raum greifbar. Delair verwendet hier den Begriff *accord* völlig ungeschieden in mehrfacher Bedeutung: *accord* bezeichnet bei Delair in seiner Grundbedeutung das zweistimmige Intervall. In diesem Sinne eröffnet er seinen Traktat mit den Worten: »Il y à huit accords dans l'accompagnement«, womit er die Zahlen-/Intervallfolge 2–9 meint, von der Sekunde bis zur None. Er bleibt damit im Kern dem klassischen kontrapunktischen Akkordbegriff des 17. Jahrhunderts verpflichtet: Ein Akkord entsteht durch einen zweistimmigen Gerüstsatz, zu welchem Begleit- beziehungsweise Füllstimmen treten.³⁹ Zum anderen aber sagt er auch, es gebe dreiundzwanzig unterschiedliche Akkorde – in Hinsicht auf jene acht Grundintervalle (*en nature*) und ihre unterschiedlichen Füllstimmen (*en leurs acompagnemens*). Damit werden also auch die mehrstimmigen Zusammenklänge als Ganzes, also die zweistimmigen *accords* und ihre *accompagnemens*, selbst wieder als *accords* bezeichnet. Und er sagt weiterhin, diese dreiundzwanzig *accords* ließen sich wiederum aufgrund der *disposition des notes* auf vier *accords* zurückführen. Dass diese vier »Dispositionsakkorde« nichts anderes als jene hier zu Rede stehenden haptischen Griffakkorde der »main droite« sind, macht die wenig später folgende Grafik (Beispiel 7) unmissverständlich deutlich.

Das sich unmittelbar an diese Textpassage anschließende Beispiel hebt die »Unterscheidung der Akkorde und ihrer Begleitstimmen« explizit hervor und ordnet die dreiundzwanzig unterschiedlichen Akkorde »numerisch« im Sinne der steigenden Intervallklassen, der die Ordnung der Generalbassziffern entsprechen – eine Systematik, die in der Generalbasslehre bis ins 19. Jahrhundert hinein fortlebt. Somit bezeichnet *accord* hier

38 »On souhaiteroit peut estre, que j'eusse mis les exemples en tablature de Clavessin, mais j'ay jugé que cela seroit d'autant moins util, que tous les accords se reduisent à quatre diferens par la disposition des notes qui les composent comme l'on verra dans les exemples suivans, apres avoir remarqué qu'il y à [sic] vingt trois accords diferens tant en nature, qu'en leurs acompagnemens.« Denis Delair: *Traité d'Accompagnement pour le Theorbe, et le clavessin*, Paris 1690, S. 29.

39 Vgl. hierzu Ludwig Holtmeier: Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave, in: *Journal of Music Theory* 51 (2007), H. 1, S. 5–49.

schließlich auch die Zusammenklänge im Sinne einer semiotischen Konvention beziehungsweise einer usuellen Bezeichnungspraxis.

Difference des accords et de leurs accompagnemens.

<i>Acompagnemens des accords</i>	6	8	8	8	6	8	6	3	6	8	8	4	5	8	4	5			
<i>marquez sur les basses.</i>	5	6	4*	5	5	6	5	2	0	6	3	3	3	3	3	3	3		
<i>accords marquez sur les basses.</i>	4	4	2*	3	4	4	7	4*	4*	4*	0	3	7	9	7	7*	9	9	
	2	2					4	3	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5

BEISPIEL 6 Denis Delairs dreiundzwanzig Akkordformen, *Traité*, S. 29

Das dann folgende Beispiel wird wie folgt eingeleitet:

»Die folgende tablature macht deutlich, dass zwölf dieser Akkorde sich in Bezug auf die Position der rechten Hand auf den natürlichen Akkord (*accord naturel*) beziehen. Die anderen beziehen sich [in Bezug auf die Position der rechten Hand] auf die None oder die falsche Quinte mit ihren gewöhnlichen Begleitstimmen, einzig die von der Quinte begleitete Quarte hat [in Bezug auf die Position der rechten Hand] keine Beziehung zu den anderen Akkorden.«⁴⁰

BEISPIEL 7 Denis Delairs Klassifikation der »Dispositionsakkorde« beziehungsweise der »Griffakkorde«, *Traité*, S. 30

Accord naturel meint in diesem Zusammenhang nicht den *accord parfait*, also die *Trias harmonica* aus Grundton, großer (oder kleiner) Terz und perfekter Quinte, obwohl Delair ihn genau in diesem Sinne in seinem Traktat zuerst einführt.⁴¹ Hier ist vielmehr der Griff aus Terz, Quint und Oktave gemeint beziehungsweise noch genauer: die »situation de la main droite«, die »disposition des notes«, die Fingerstellung der rechten Hand. Die Akkordtypologie, die hier entwickelt ist, ist eine, die die Akkorde nach der Griffposition, der »Disposition der Noten« der rechten Hand klassifiziert – auch wenn Delair sichtlich bemüht ist, die Bezeichnung *accord* für diese Griffe zu vermeiden. Delair präsentiert seine vier Dispositionsakkorde der rechten Hand in der jeweils komprimiertesten Form: den

⁴⁰ »On remarquera par la tablature suivante, que douze de ses [sic] accords se rapportent par la situation de la main droite à l'accord [sic] naturel, les autres se rapportent ou à la neuvième ou à la fausse quinte, ayant leurs accompagnemens ordinaires, il n'y a [sic] que la 4.^{te} accompagnée de la 5.^{te} qui n'a aucun rapport avec les autres.« Ebd., S. 30.

⁴¹ Ebd., S. [C].

accord naturel als Inbegriff aller Klänge, die aus zwei geschichteten Terzen bestehen (in »Fingerterminologie«: grand-grand), den accord mit rapport à la 9.^{me} als Sekunde + Terz (petit-grand), den accord mit rapport à la fausse quinte als Terz + Sekunde (grand-petit). Es sind jene Griffen, die als simple, petit (petite sixte) und grand (grande sixte) in die Generalbasslehre eingegangen sind und vielen Akkorden Bezeichnungen verliehen haben, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein fortleben. Dass diese vier Akkorde selbst wieder unterschiedliche Faces – Lagen beziehungsweise Umkehrungsformen – haben, führt Delair dann im Anschluss aus: Jeder dieser accords »könne sich auf drei Arten diversifizieren [...] ohne dabei den Bass zu beachten«.42

Rameau greift Delairs Klassifikation produktiv auf: Er reduziert dessen vier Akkorde auf zwei, auf le consonant und le dissonant, auf jene beiden Stammakkorde der Rameau'schen Musiktheorie, indem er die dreistimmigen Griffakkorde der rechten Hand zur Vierstimmigkeit ergänzt, sie zum eigentlichen Träger der basse fondamentale macht und zu jenem accompagnement complet et regulier befähigt, das so zentral für seine Musiktheorie ist. Der »Griffklassifikation« Delairs treten zu Beginn der 18. Jahrhunderts mit der Oktavregel und der aus der Trias-harmonica-Tradition stammenden Stufentheorie konkurrierende Erklärungsmodelle entgegen, die den praktischen, haptischen Akkordbegriff merkwürdig archaisch erscheinen lassen mussten. Die Klassifikation der Griffakkorde jedenfalls ist bereits zur Jahrhundertmitte aus den musiktheoretischen Schriften weitgehend verschwunden.

Rameaus basse fondamentale hat viele historische Wurzeln. Ich habe hier jene aufzeigen wollen, die im Allgemeinen weniger bekannt sind. Der haptische Akkordbegriff des accompagnement hat das Rameau'sche Umkehrungsdenken und die Konzeption der basse fondamentale entscheidend geprägt. Eine für Rameau grundlegende Überzeugung ist, dass die rechte Hand alleiniger Träger der Harmonie und der harmonischen Progression ist. Auf diesem Gedanken, auf dieser haptischen Erfahrung gründet seine gesamte Musiktheorie. Dass diese zugleich auch den Akkordbegriff der Trias-harmonica-Tradition, der Tradition des vollstimmigen Komponierens mit ihrem ganz anderen Dissonanzbegriff, sowie die »moderne« Oktavregelfunktionalität und den klassischen kontrapunktischen Akkordbegriff des »polyphonen Akkords« in sich aufgenommen hat, wie ich an anderem Ort versucht habe darzulegen,43 macht die besondere Komplexität, die besondere Bedeutung und den besonderen Reiz der Rameau'schen Musiktheorie aus. Wie bei keinem anderen Musiktheoretiker der Zeit verbinden sich in seinen Schriften die unterschiedlichen Akkordbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre spezifischen Kontexte zu einem neuen Ganzen.

42 »[...] ce [sic] peut diversifier en trois manieres [...] sans conter la basse«. Ebd., S. 30.

43 Holtmeier: Rameaus langer Schatten.

Rameaus Musiktheorie entschlüsseln aber kann man nur, wenn man versucht, sie im Sinne des 18. Jahrhunderts zu lesen. Indem man also nicht nach jener logischen Stringenz sucht, die Rameau selbst in seinen auf die Anerkennung der philosophes zielenden Schriften so zwanghaft herzustellen bemüht war und die das 19. Jahrhundert vor allem interessierte, sondern indem man vielmehr versucht, jene Traditionsstränge wieder zu entwirren, die Rameau so kunstvoll ineinander verwoben hat. Dann erst zeigt sich, wie sehr seine Theorie in der Tradition, vor allem aber in der musikalischen Praxis verankert ist.

Zu den Lehrsituationen des 16. und 17. Jahrhunderts gehörte die imitatorisch organisierte Improvisation, entweder im Duo oder in größerer Besetzung mit oder ohne Cantus firmus.¹ Es ist bekannt, dass die meisten der in dieser Tradition verwendeten Kanon- und Sequenzmodelle, ohne die eine solche Improvisationspraxis nicht zu realisieren gewesen wäre, mit ihren Konturen das Repertoire der Partimento- und Generalbass-Schulen geprägt haben.² Da die Methoden des in der Grundausbildung praktizierten Unterrichts konservativ ausgerichtet waren,³ das heißt, einerseits Lehrstrukturen aus der Zeit Zarlinos mit nur wenigen Änderungen übernahmen, andererseits in den meist anhängenden exempla teilweise auf noch ältere Vorbilder zurückgingen,⁴ bestand in der Spätzeit, also ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beides nebeneinander.

I. Kanon und Sequenz in der Lehrsituation Wenn auch die Kanons, Konsekutiven und Kolorierungen in der vokalen und instrumentalen Improvisation in ihrem Kern gleich sein mögen, so ist doch die im musikalischen Erlebnis realisierte Situation eine völlig andere. Der als Dux, Comes⁵ oder Cantus firmus in einer gemeinsamen Improvisation singende Musiker hat eine grundsätzlich andere Perspektive auf das möglicherweise identische Sequenzmaterial als der an einem Tasteninstrument improvisierende. Beide Ausbildungssituationen spiegeln die Realität historischer Kompositionslehre wider.

Während Topoi und Stilmittel solistischer Improvisation längst etablierte Werkzeuge der satztechnischen Analyse sind, so haben erst in jüngerer Zeit Arbeiten zum

- 1 Folker Froebe: Satzmodelle des »Contrapunto alla mente« und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600, in: ZGMTH 4 (2007), H. 1–2, S. 13–55; Johannes Menke: Kontrapunkt im 17. Jahrhundert – ein Lehrgang, in: ZGMTH 3 (2006), H. 3, S. 341–353; Olivier Trachier: Contrepoint du XVI^e siècle, Paris 1999 und ders.: Harmonia fugata extemporanea. Fugenimprovisation nach Calvisius und den Italienern, in: *Tempus Musicae Tempus Mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius*, hg. von Gesine Schröder, Hildesheim 2008, S. 77–102; Gesine Schröder: Milder Kontrapunkt. Ein Epilog zu Seth Calvisius' Biciniensbüchern, in: *Tempus Musicae Tempus Mundi*, S. 235–248.
- 2 Froebe: Satzmodelle, S. 51–52.
- 3 Vgl. John Butt: *Music education and the art of performance in the German Baroque*, Cambridge 1994.
- 4 Andrea Bornstein: *Two-Part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744)*, Bologna 2004, S. 16.
- 5 Die zeitlich leicht unscharfen Termini »Dux« und »Comes« werden hier immer zur Bezeichnung der vorsingenden und der folgenden Stimme verwendet, auch wenn diese erst 1592 in der *Melopoia* des Calvisius von Zarlino übernommen und in dieser Bedeutung geprägt wurden. Seth Calvisius: *Melopoia sive Melodiae condendae ratio quam vulga Musicam poeticam vocant*, Erfurt 1592.

extemporierten Kontrapunkt des 16. und 17. Jahrhunderts sowie kraftvolle künstlerische Impulse⁶ zu seiner Wiederbelebung die Existenz und Breitenwirksamkeit von Topoi der mehrstimmigen Vokalimprovisation greifbar, lehrbar und überhaupt bewusst gemacht. Allerdings erfordert es immer noch ein Umdenken bei der Ermittlung des ästhetischen Wirkungsspektrums einer Sequenz, eines Kanons oder einer anderen Situation, die aus Strukturen des Contrapunto alla mente herrühren könnte, vokale Improvisation als Hintergrund zu denken, wenn die zu analysierende Musik deutlich jünger ist, also zum Beispiel aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt. Selbst wenn Anlass besteht, auf die vokale Praxis zurückzugehen, ist der Sog der instrumentalen Parallelwelt doch meistens so stark, dass er einer Hypothese vom Fortleben vokaler Improvisation in Werken des 18. Jahrhunderts einen großen Teil ihrer Relevanz nimmt.

Beispiele aus der Musik Johann Sebastian Bachs, in denen eine an einer Sequenz oder an einem Kanon beteiligte Stimme eine anthropomorphe Rolle anzunehmen scheint, die direkt auf ihre Aufgabe im Sequenz- oder Kanonprozess zurückzuführen ist, sind uns bis zur Selbstverständlichkeit geläufig und bleiben nicht auf Vokalmusik beschränkt. Auch das Kontrasubjekt der Fuge g-Moll aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers gehört dazu:



ABBILDUNG 1 Johann Sebastian Bach: BWV 885, Takt 13–17

Die Lebendigkeit im Gestus dieses Motivs mit dem größten Wiedererkennungswert der gesamten Fuge scheint darauf zurückzuführen zu sein, dass die Stimme eben als einzige nicht substantiell an der Dissonanzmechanik der Sequenz beteiligt ist und ihre buchstäbliche Ungebundenheit jetzt zu feiern scheint.

6 Barnabé Janin: *Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance*, Langres 2012.

Aber ist das wirklich so? Geht ein solches Verhalten von Stimmen tatsächlich auf bewusste Rückgriffe oder auf Reste von erlernten Sozialstrukturen in der Geschichte der Mehrstimmigkeit zurück? War das für Bach überhaupt eine Kategorie?

Mein Beitrag versucht nun, anhand der Nummern 7 und 9 der Johannes-Passion, deren gemeinsames Thema, das Verhältnis von Gebundenheit und Ungebundenheit, den Bezug zum spontan in der Improvisation erlebten Regelwerk zumindest nicht ausschließt, Auffälligkeiten zu zeigen, deren Wirkung und figurativer Gehalt vor dem Hintergrund des Contrapunto alla mente bestimmbarer und damit auch vertieft erfahrbar wird.

II. »Folgen« als Metapher Joachim Burmeister benennt bereits 1606 die »fuga« als Figur⁷ und ebenso unzählig sind schon zu seiner Zeit und früher die Beispiele für die Verwendung von Fugae als abbildende Figuren des Themenbereichs »folgen, verfolgen«, aber auch »gehorschen« im Text. Auf demselben Selbstverständnis beruht das Verhältnis von Sopran und Flöten in der Arie Nr. 9 »Ich folge dir gleichfalls« aus der Johannes-Passion.

Flauto Traverso I, II

Soprano

Continuo

Ich fol - ge dir gleich - falls mit freu - di - gen Schrit-ten.

p

6 6/5 6 6 5/4 3

ABBILDUNG 2 Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion BWV 245, Aria Nr. 9 »Ich folge dir gleichfalls«, Takt 16–20

Auffällig ist der ausgesprochen enge Einsatz des Einklangskanons, der die vom Sopran vorgesungenen Motive im deutlich akzentuierten 3/8-Takt einer stilisierten Courante irritierend um eine Achtel verschiebt. Für die Flötisten dürfte die Passage trotz der Erleichterung durch die fehlenden Auftakte nicht angenehm zu spielen sein, und ein Rollentausch zwischen Instrument und Singstimme ist in dieser Situation nicht vorstellbar, zumal eine augmentierte Version dieses für Oktav- und Einklangskanons günstigen Eröffnungsmotivs – wie sie zum Beispiel auf ganztaktiger Ebene hier auch stattfindet oder wie in der Kantate BWV 159 zum fast identischen Text – viel normaler wäre.

⁷ Joachim Burmeister: *Musica poetica* (1606), hg. von Rainer Bayreuther, übers. von Philipp Kallenberger, Laaber 2007, S. 55f. und deutsch S. 140f.

ABBILDUNG 3 Aria mit Choral aus der Kantate BWV 159, »Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem« von Johann Sebastian Bach, Takt 8–12

Die Auffälligkeit scheint sich selbst zu übersetzen in der Vorstellung eines »Folgens auf dem Fuße«, das heißt, der Umweg über Traditionen des Contrapunto alla mente scheint nicht notwendig zu sein. Ich will diesen Umweg hier dennoch gehen, um zu zeigen, dass daraus möglicherweise ein Gewinn für das Verständnis der gesamten Arie entsteht.

Viele der im 16. und 17. Jahrhundert publizierten Lehrbicinien sind textlos.⁸ Diese meist direkt für den Unterricht geschriebenen Sätze dienten zu einem nicht geringen Teil der Verinnerlichung der Solmisationsregeln und wurden auf Solmisationssilben gesungen.

In Lassos ausnahmsweise textierter Sammlung *Aliquae novae cantiones*, die für ebensolche didaktischen Zwecke herausgegeben wurde, kommentieren die Texte auffällig oft das imitatorische Geschehen.

Wie figürlich nun dieses *sequi* gemeint ist, dürfte nur annähernd zu rekonstruieren sein. Adriano Banchieri schwört in seiner *Cartella*⁹ von 1609 den Schüler zu Beginn und zum Abschluss des Lehrgangs auf vier Niveaus von Gehorsam ein: gegenüber Gott, gegenüber dem Fürsten, gegenüber dem Lehrer und dann erst gegenüber dem eigenen *Ingenium*. Es steht fest, dass die internen Schüler der *Scholae* wie auch noch die *Alumni* und *Currendensänger* der Thomas-Schule tatsächlich in existenzieller Form die Bedeutung von *sequi* erfahren haben, so dass der Transfer vom Schüler auf den fiktiven Jünger der Passion gar nicht so weit hergeholt ist.¹⁰ Auch das Maßstäbe setzende *Compendiolum* von Heinrich Faber betont die didaktische Funktion des engen zweistimmigen Kanons gerade für Anfänger.¹¹

8 Bornstein: *Two-Part Italian Didactic Music*, S. 47.

9 Adriano Banchieri: *Cartella ovvero Regole utilissime à quelli che desiderano imparare il Canto Figurato*, Venedig 1601, S. 9, S. 68.

10 Siehe als zwei Beispiele unter vielen die analoge Rollenverteilung zwischen *Dux* und *Comes* und Lehrer und Schüler bei Heinrich Faber: *Compendiolum musicae pro incipientibus* (1548), hg. von Olivier Trachier, Baden-Baden/Bouxwiller 2005, S. 66 f. und im »Christlichen Vor-Bericht« von Erasmus Gruber: *Synopsis musica oder kurze Anweisung, wie die Jugend kürzlich und mit geringer Mühe in der Singekunst abzurichten*, Regensburg 1673.

11 Faber: *Compendiolum*, ebd.

Der enge Einsatzabstand hat allerdings ein ganz konkretes Vorbild in der Anfangslehre vom Kanon über einem vorgegebenen Bass:

Die Übung der Kanonimprovisation zu einem gegebenen Bass beginnt in fast allen überlieferten Schulen mit dem Einklangskanon *per arsin et thesin*, im Verhältnis 2 gegen 1 zum Cantus firmus. Der didaktische Vorteil liegt für den Dux darin, dass er nur für eine der beiden zum Cantus firmus geplanten *Minimae* den Wechsel des Basstons beim Einsatz des Comes berücksichtigen muss, die Erleichterung für den Comes liegt in der Entlastung des rekonstruierenden Gedächtnisses. Er gibt seinen Willen ab.

ABBILDUNG 4 Ludovico Zacconi: *Prattica di Musica*,
Seconda Parte, Libro Terzo, Venedig 1596, S. 187

ABBILDUNG 5 Elway Bevin: *A Briefe and Short Instruction of the Art of Musicke*, 1631, S. 78

Der hier von Bach gewählte Tonleiterausschnitt mit dem problematischen eröffnenden Halbtonschritt wird in den Traktaten so nicht verwendet¹² und geht zudem vom Durch-

12 Charakteristisch für eine gewisse didaktische »Gelassenheit« ist allerdings auch, dass – wie in dem hier aufgeführten Beispiel von Zacconi – die melodische Konsequenz aus dem FA – MI im cantus firmus, nämlich das verbotene Intervall der verminderten Quinte zwischen der Oktave zum FA und der Quinte zum MI, einfach stehengelassen wird (siehe eckige Klammer); siehe Ludovico Zacconi: *Prattica di Musica*. Seconda Parte, Venedig 1622, S. 187. Bevin hingegen verzichtet auf die problematische Intervallkonstellation von Quinte und Oktave; siehe Elway Bevin: *A Briefe and Short Instruction of the Art of Musicke* (1631), hg. von Dennis Collins, Aldershot 2007, S. 78.

ABBILDUNG 6 Gerüstsatz des Kanons bei Bach

gangssekundakkord über dem Basston *a* aus, eine Lösung, die stilistisch aus der Partimento-Tradition und nicht aus der Singschule stammt.

Die Vorstellung des reaktiv singenden Anfangsschülers gibt aber der hier in der Arie durch den Kanon der Takte 16–19 dargestellten Persönlichkeit eine dynamische Grundidee, die sich im Laufe der Arie ändern wird.

Das Eröffnungsmotiv des Arienritornells basiert ebenfalls auf einer Kanonstruktur, welche im Kontrastteil der Arie zum selbstreflexiven Text »Höre nicht auf« in einer überlangen Sequenz durchgeführt wird.

ABBILDUNG 7 Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion, Aria Nr. 9 »Ich folge dir gleichfalls«, Takt 78–89

Das über der absteigenden Tonleiter sequenzierte Modell lässt sich ebenso als Pattern eines Einklangs- oder Oktavkanons zu einer gegebenen Tonleiter darstellen. Das reduzierte Notenbeispiel verdeutlicht zudem die unfassbare Länge der Sequenz.

The image displays two musical staves. The upper staff is a full score for three voices: Sopran 1, Sopran 2, and Bass. Sopran 1 and Sopran 2 have a melodic line with a descending scale, while the Bass has a simple harmonic accompaniment. The lower staff is a reduced notation for the same three voices, highlighting the structure of the canon.

ABBILDUNG 8 Gerüst des Kanons der Takte 80–89

Der Kanonabstand und die Optionen, dieses Motiv einzusetzen, sind denkbar großzügig, da die zugrundeliegende Intervallprogression 1 – 6 sowohl den doppelten Kontrapunkt der Dezime als auch der Duodezime erlaubt, das heißt auf der absteigenden Tonleiter zweimal wiederholt werden kann. Ein gut eingespieltes Trio hat hier Möglichkeiten der Variantenbildung sowohl des Kanoneinsatzes, des Kanonintervalls als auch der zu singenden Motive. Zudem bietet sich die Möglichkeit für weitere Stimmen, neues Material zu singen, wie zum Beispiel lange Haltetöne, wie sie im Sopransolo von Bachs Arie auch onomatopoetisch zum Text »Höre nicht auf!« eingesetzt werden. Im Vergleich zur Fuga *ad minimam* der Takte 16–19 hat demnach auch eine Emanzipation des Comes stattgefunden: Er muss sich ganze Motive merken, hat aber eigene Entscheidungsmöglichkeiten, in welcher Phase des Kanons und auf welchem Ton er einsetzt. Das Verständnis von »Folgen« ist aufgrund der hohen Wahrscheinlichkeit, auf konsonante Situationen zu treffen, auswahlfähig und damit bewusster geworden. Im Schussteil der Arie, wenn der Text »Ich folge dir gleichfalls« wieder aufgegriffen wird, wird nicht nur dieser selbstbestimmte Einsatzabstand beibehalten, sondern die Situation scheint jetzt auch eher wirklich als abbildend zu sein, da durch den nun möglichen Rollentausch die Sängerin der Flötenstimme tatsächlich folgt.

III. »Gebundenheit« als Metapher In der Aria Nr. 7 »Von den Stricken meiner Sünden« aus Bachs Johannes-Passion geht es um Gebundenheit.

Das Ritornell präsentiert mehrere Koordinaten kontrapunktischer Gebundenheit, die an der motivischen Oberfläche als Kanon und Dissonanzvorhalte zu hören sind. War das Vorbild der Arie Nr. 9 die Courante, so dürfte es hier ein Typus der Passacaglia sein.

Die Schulsituation des Obersekundkanons über einem ebenfalls sekundweise aufsteigenden Bass hilft, schon in der Grundaufstellung des Ritornells die Abhängigkeits-

The musical score is presented in a system of staves. The instruments and parts are:

- Oboe 1
- Oboe 2
- Alt
- Continuo
- Ob. 1
- Ob. 2
- A. (Voice)
- Cont. (Continuo)
- Ob. 1
- Ob. 2
- A. (Voice)
- Cont. (Continuo)

The Continuo part includes figured bass notation: 7 6# 9 8 9 8 6 7 6 7 6 6# 6 4.

The lyrics are: Von den Strik - - - ken mei - ner Sün - den
mich zu ent-bin - den, mich zu ent-bin - den wird mein Heil ge - bun - - - den;

ABBILDUNG 9 Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion,
Aria Nr. 7 »Von den Stricken meiner Sünden«, Takt 1–17

verhältnisse der Stimmen und die Wahl einer bestimmten Satztechnik präziser nachzuerleben:

Im Satz Note gegen Note besteht für den Dux zunächst eine Erleichterung darin, wenn das Kanonintervall mit den Melodieintervallen des Cantus firmus identisch ist. Die kürzlich von Olivier Trachier bekannt gemachte und noch in der Tradition der Gradus-Lehre stehende Tabelle von William Bathe zeigt,¹³ dass der Dux nicht über die veränderte Situation des Comes nachdenken muss, da die Konsonanzverhältnisse gleichbleiben.

Places vp.	I	7	6	5	4	3	2		
Countes downe	1356	6	135	16	35	136	5		
Countes up	2	7	6	135	16	35	136	5	1356
3	6	135	16	35	136	5	1356	6	
4	5	16	35	136	5	1356	6	135	
5	4	35	136	5	1356	6	135	36	
6	3	136	5	1356	6	135	16	35	
7	2	5	1356	6	135	16	35	136	
8 vt fu: I	1356	6	135	16	35	136	5		
Places downe	I	2	3	4	5	6	7		

ABBILDUNG 10 William Bathe: A Briefe Introduction to the Skill of Song, 1596, »generall Table« (Ausschnitt)

In Thomas Morleys Plain and Easy Introduction wird dieser Vorteil in der Intervallauswahl zum System gemacht, wenn der didaktische Bass des Oberquartkanons selbst als Kanon in der Oberquarte geführt werden könnte, so dass für die Einsätze des Comes eine konsonante Spur freigehalten wird.¹⁴

Thus plaine.

This way some terme a Fuge in epidiatesaron, that is in the fourth above. But if the leading part were highest, then would they call it in hypodiatesaron, which is the fourth beneath. And so likewise in the other distances, diapente, which is the fifth, and diapason, which is the eighth.

ABBILDUNG 11 Thomas Morley: A Plain and Easy Introduction to Practical Music, London 1597, S. 111

- 13 William Bathe: A Briefe Introduction to the Skill of Song (1596), hg. von Kevin C. Karnes, Aldershot 2005, S. 36 und 78.
- 14 Thomas Morley: A Plain and Easy Introduction to Practical Music, London 1771 (1597), S. 111.

Der Nachteil der Identität zwischen Bassmelodie und Kanonintervall wirkt sich gerade beim Sekundkanon besonders aus, da ein konsonanter Satz wegen der Gefahr von Parallelen perfekter Konsonanzen sehr eingeschränkt ist. Eine daraus resultierende Handlungsanweisung für den Dux ist Gegenbewegung zum Bass und zwar zumeist quasi als »Flucht« nach vorn unter Einbezug der Vorhaltsdissonanz, wobei das Verletzen einer Grundregel, im Sekundkanon keine Töne auszuhalten, zu wiederholen oder zu oktavierem scheinbar zur Methode gemacht wird. Ein Beispiel dafür findet sich bei Rocco Rodio:¹⁵

ABBILDUNG 12 Rocco Rodio: *Regole di Musica*, Neapel 1609, *Canone alla seconda di sopra*, S. 8 (Anfang)

Der markierte Ausschnitt des zu Beginn des 17. Jahrhunderts im spanisch-italienischen Kulturkreis überaus beliebten Basses *La Spagna* weist eine algorithmische Struktur auf, da der doppelte Vorhalt an drei Stellen $13/11$, $11/9$ und $9/7$ zu regelkonformen Ergebnissen führt, wenn der Bass regelmäßig sekundweise steigt. Danach muss allerdings ein Sprung kommen, wie es auch im didaktisch günstigen *La Spagna* der Fall ist.

Dieselbe Situation liegt in Bachs Arie vor, wenngleich er gerade aus der verbotenen Situation, also dem Ablauf der drei Tonleiterschritte im Bass, das Potential für die musikalische Figur gewinnt.

ABBILDUNG 13 Gerüst des Kanons in der Aria Nr. 7, Takt 9–16

15 Rocco Rodio: *Regole di Musica*, Nachdruck der Ausgabe Neapel 1609, Bologna 1981, S. 8.

Das bei Rodio, aber auch in vielen Generalbass- und Partimentoschulen vorgestellte Vorhaltsmodell¹⁶ ist deutlich erkennbar, wenn auch nicht sehr plakativ komponiert, da Bach beim Entwurf des Kanonmotivs der Oboen, das mit einem Quintfall beginnt, den doppelten Kontrapunkt der Quinte der Vorhaltssequenz ausnutzt – etwas anderes bedeutet es ja nicht, wenn sich ein 11/9-Vorhalt regelkonform als 7/5-Vorhalt wiederholen kann. Demnach gehört der deutlich komponierte Vorhalt in Takt 11 nicht zur »Originalspur«, sondern zur Unterquintprojektion. Auch ist der 7/5-Vorhalt nur im Continuo und in der Gesangsstimme deutlich zu hören, in den Oboen nicht. Besonders auffällig ist allerdings, dass ausgerechnet der darauffolgende Vorhalt, der überhaupt nicht mehr regelkonform ist, da die Konsonanz vorbereitet wird und die Auflösung dissonant ist, so deutlich wie kein anderer Vorhalt von den Oboen präsentiert wird und letztlich irritiert. Die Stelle ist schwerelos. Ein Schein von Ordnung entsteht nur durch das Eingreifen der Altstimme, die sich mit dem Textwort »entbinden« in die Vorhaltsseptime wirft und damit auf der betonten Zeit für eine Dissonanz sorgt. Durch die Wortbetonung auf Zählzeit 3 sind aber auch hier die Verhältnisse von leichter Vorbereitung und schwerer Dissonanz auf den Kopf gestellt. Der außerordentlich komplizierte Textgehalt der Worte »Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden« fordert in einem ultimativen Anspruch von Authentizität offenbar eine Figur, die nicht nur abbildet, sondern sich erst in einer Struktur von wechselseitigen Abhängigkeiten und Lösungen lebendig verwirklicht und für die es der polyphonen Gruppe und der damit verbundenen Erfahrungsmuster bedarf.¹⁷

- 16 Ein paar Stichproben in der einschlägigen Generalbass-Literatur des 18. Jahrhunderts zeigen das Fortleben des Modells: In den teilweise unbezifferten Partimenti Paisiellos wäre das Stimmführungsmodell an den zahlreichen aufwärts geführten Tonleiterausschnitten im Bass anzubringen (Partimenti 3, 5, 7, 10, 11, 15, 16, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 32 und 34), in der umfangreichen Sammlung Durantes eher vereinzelt, besonders in den Bassi Diminuti ab der Nr. 21, Heinichen führt eine ähnliche Passage mit doppelten Vorhalten in einem seiner Übungs-Bässe auf, Niedt verwendet diese Vorhaltskombination im 9. Kapitel des Einführungsteils und als Teil seiner Improvisationsvorlage für Tanzsuiten. Auch die reduzierte und in die Regola dell'Ottava komprimierte Version bei Carl Philipp Emanuel Bach kann auf den Kanon in der Obersekunde zurückgeführt werden. Siehe Giovanni Paisiello: *Regole per bene accompagnare il partimento*, Neuedition und Transkription hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven 2008; Francesco Durante: *Bassi e Fughe*, hg. von Giuseppe A. Pastore, Padua 2003; Friedrich Erhard Niedt: *Musikalische Handleitung*, Nachdruck der Auflage Hamburg 21710, Hildesheim 2003, Kapitel 9 der Einführung und S. 69, 70 ff.; Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Composition*, Nachdruck der Ausgabe Dresden 1728, Hildesheim 1969, S. 196–199 und 223–224; Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753/62, Teil 2, Kapitel 41 §7a, S. 328.
- 17 Andreas Dorschel: Der »Kunstregelbau«. Kontrapunkt in Max Webers Fragment »Zur Musiksoziologie«, in: *Philosophie des Kontrapunkts*, hg. von Ulrich Tadday, München 2010 (Musik-Konzepte Sonderband, Neue Folge, Bd. 11/2010), S. 135–142, hier: S. 140–142.

Es passt in dieselbe Vorstellungswelt, dass die folgende, nach dem Verrat vorgetragene Arie »Ach mein Sinn« zwar sehr deutlich auf einem Improvisationsmodell aufgebaut ist, aber keineswegs im Anklang an einen vokalen Schulstil komponiert ist. Nach dem Verrat bietet die Schule auch stilistisch keinen Halt mehr.

Die Kontrapunktausbildung nach dem Muster der Kantoren des 16. Jahrhunderts ging im 18. Jahrhundert, wenn auch in Bachs Wirkungskreis äußerlich eher langsam, entschieden zurück, und gehörte für Bach erwiesenermaßen zu den Aufgaben, die er an andere delegierte. Allerdings zeigen spätere Lehrbücher, dass die Vorstellungswelt dieser Lehrtradition noch lebendig war, wenn auch die Curricula ausgehöhlt und durch neue Inhalte ersetzt waren. Folgen und Gebundenheit sind in ihrer musikalischen Umsetzung als Metaphern sinnlicher und wirklichkeitsnäher als es eine vom 19. und 20. Jahrhundert geprägte Idee von Kontrapunkt als reine Schreibkunst verstehen ließe. Die Vergegenwärtigung der Lehrsituation trägt dazu bei, auch in die Analyse wieder etwas Welt und Wirklichkeit hineinzulassen.

Martin Kapeller

Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann

Eine merkwürdige Begleiterscheinung meiner musikalischen Ausbildung war das wiederholte despektierliche Reden von Lehrern über bedeutende, einstmals gefeierte Interpreten: Ignacy Jan Paderewski, Ignacy Friedman, Artur Schnabel, Benno Moiseiwitsch, Moriz Rosenthal, Emil Sauer, Wilhelm Backhaus und Elly Ney, aber auch Fritz Kreisler, Bronisław Huberman und Richard Tauber waren fallweise Objekt süffisanten Spotts. Der Gestus, mit dem das geschah, war der einer naiv ideologischen und gleichzeitig verbissenen Fortschrittsgläubigkeit: »Das haben wir doch schon längst hinter uns!«

Als ganz besonders verachtenswert, ja sogar als Inbegriff des »Falschen«, des lächerlich Dilettantischen, galt das – bei vielen Pianisten aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts deutlich wahrnehmbare – ungleichzeitige Anschlagen von Tönen verschiedener Schichten eines musikalischen Zusammenhanges: Was in den Noten untereinander steht, das sollte auch zusammen erklingen, davon war man zutiefst überzeugt; jede Ungleichzeitigkeit galt als Beweis mangelnder Fähigkeit, das eigene Spiel zu kontrollieren. Das, was als Rubato gelehrt und als höchste Kunst insbesondere des Chopin-Spiels verstanden wurde, war ein elegantes und diskretes Schwanken des Grundtempos eines Stückes.

Fast jeder Mensch hört. Hören ist für die meisten von uns so selbstverständlich wie Gehen, Sprechen oder Atmen. Hören passiert in uns, rasch und unwillkürlich, wie automatisch; es ist privat und intim, der Prozess des Hörens und der Apperzeption findet im Verborgenen statt. Wir hören fein, aufmerksam, genau, beiläufig, unaufmerksam, schlecht: Wir gehen mit unserer Perzeption so um, als wäre sie auf natürliche Weise präzise und unbestechlich, als wäre ihre inwendige Mechanik uns vollständig vertraut und auch bewusst. Dennoch lehrt die tägliche Erfahrung, dass das, was einer hört, nicht immer das ist, was gesagt wird, oder das, was erklingt.

Hören ist auch uneindeutig und vielschichtig – Vorlieben und Abneigungen, mehr oder weniger bewusste Wünsche und Werturteile individueller wie auch kollektiver Art, verbunden mit einer Neigung zum Verfassen von zweifelhaften Ranglisten bilden ein nahezu undurchdringliches Dickicht, das wie eine zweite Natur mit unserer Perzeption so gründlich verwachsen ist, dass es für uns selbst kaum mehr wahrnehmbar ist. Um Gewinn aus der Beschäftigung mit alten Aufnahmen zu ziehen, um sie als historisch relevante Dokumente entschlüsseln zu können, ist es nicht allein notwendig zu lernen, durch den materiellen Filter von Knacksen, Rauschen, verminderter Tonqualität und

möglicherweise entstellender Aufbereitung hindurchzuhören, sondern ebenso in erhöhtem Maß wachsam zu werden gegenüber den eigenen, untrennbar mit dem Hören verbundenen Filtermechanismen; wir sollten Tondokumenten einer verlorenen Zeit mit äußerster Großzügigkeit, mit Freundlichkeit und mit Respekt begegnen. Es lohnte, das rüde, von Georg Christoph Lichtenberg auf das Lesen gemünzte Wort: »Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen und es klingt hohl, ist das allemal im Buch?«¹ von der Literatur auf die Musik zu übertragen und als wertvolle Warnung für den Vorgang des eigenen Hörens zu nutzen: Ich halte es für angemessen und von zentraler Bedeutung für den Umgang mit historischen Aufnahmen, alle automatischen Vorstellungen von richtig und falsch sowie alles wertende Vergleichen wahrzunehmen und beiseite zu lassen und einzig danach zu fragen, was wir aus der Begegnung mit diesen primären Quellen lernen könnten.

☆

Ignacy Jan Paderewski (1860–1941) hat im Januar 1937, am Ende einer langen und aufsehenerregenden Karriere, die *Sonate op. 27/2* in cis-Moll von Ludwig van Beethoven eingespielt. Seine Interpretation des *Adagio sostenuto* ist aus heutiger Sicht in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich. Die Differenzierung der Lautstärke ist durchgehend flach und fahl, Paderewski hebt zwar einzelne Töne und Phrasen expressiv hervor, der dynamische Unterschied zwischen den einzelnen Schichten ist jedoch erstaunlich gering. Ähnlich gestaltet sich auch der Zeitverlauf: Die Agogik – eher in Form eines fallweisen Zurückhaltens als eines Drängens – ist wenig ausgeprägt; dennoch ist das Tempo bis in das kleinste Detail hinein flexibel, selbst die fortlaufenden Achteltriolen sind auf eine seltsame Weise tastend, ihre Länge ist unvorhersehbar variabel. Besonders auffällig ist jedoch der durchweg ungleichzeitige Anschlag – so gut wie nie erklingt das, was untereinander geschrieben steht, simultan. Die Brechungen sind dabei höchst unterschiedlich, sowohl was ihre zeitliche Dauer, als auch was die Art der Brechung anbelangt. Meistens erfolgen sie deutlich von unten nach oben, ob jedoch die Oberstimme nachschlägt oder der Bass vorausgenommen wird, ist kaum zweifelsfrei zu unterscheiden. Man hört eine musikalische Textur, in der es zwar ein deutlich wahrnehmbares Metrum gibt – wo genau allerdings der Schlag, die Zählzeit ist, bleibt seltsam ungewiss: Dort, wo wir nach unseren heutigen Maßstäben erwarten, einen präzisen, eindeutigen Moment, einen Zeitpunkt wahrzunehmen, hört man stattdessen einen Bereich, eine unbestimmt und variabel aufgefächerte Tonfolge. Seltene Augenblicke von Gleichzeitigkeit ereignen sich an unbetonten Zählzeiten, vor allem auf dem jeweils letzten Viertel der Takte. Auch der letzte

1 Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, Bd. 1: *Sudelbücher, Fragmente, Fabeln, Verse*, hg. von Franz H. Mautner, Frankfurt a. M./Leipzig 1992, S. 220.

Akkord des Stückes wird von Paderewski zwar schwach, wie aus der Ferne, jedoch nicht gebrochen gespielt. Die Schichten der Musik sind stets deutlich voneinander geschieden wahrnehmbar, ihre Trennung erfolgt vorrangig durch das zeitliche Auseinandertreffen der Anschläge und wird nur geringfügig durch dynamische Differenzierung unterstützt.

Das *Prélude* in h-Moll op. 28/6 von Frédéric Chopin wurde von Moriz Rosenthal (1862–1942) mehrfach eingespielt, zuletzt am 21. November 1935. Rosenthal setzt deutlich dynamische Mittel ein, um die musikalischen Ebenen voneinander unterscheidbar zu machen, doch spielt ein äußerst fein gewobenes Netzwerk von Ungleichzeitigkeiten in dieser Hinsicht die Hauptrolle: Die klagend tropfenden Tonwiederholungen der Oberstimme und der weit ausgreifende Gesang der linken Hand treten einander sich jeweils selbst behauptend in eigenständig freier Zeitlichkeit gegenüber.

In diesem kurzen *Prélude* ist der Klang auf dem letzten Viertel in Takt 22 ein bedeutender Moment – Chopin bezeichnet ihn mit einer zusätzlichen Gabel: Zum ersten Mal im Stück erklingt im Diskant ein *a*, das nun als Sept über der Tonika zur Quinte *fis* hinunterführt – davor war die Tonqualität *a* nur zweimal in Form eines betonten, doch flüchtig kurzen Durchganges im Bass zu hören. Das auf diese Weise hervorleuchtende *a'* weist als Zeichen über das *Prélude* hinaus und kündigt das folgende – in A-Dur – an. Auch harmonisch betrachtet ist dieser Akkord merkwürdig; die realklangliche, farbliche Wirkung des symmetrischen Klanges tritt in den Vordergrund. Moriz Rosenthal begegnet diesem Augenblick mit höchster Aufmerksamkeit: Er hebt den Akkord nicht allein mittels Agogik und Betonung, durch ein besonders klares, glockenartiges Hervortreten des *a'* gegenüber den anderen Tönen dieses Klanges sowie durch eine überaus zart abgelöste und verzögerte Tonwiederholung (am letzten Achtel) in den Vordergrund, sondern vor allem dadurch, dass er ihn in einem Kontext, in dem Dissynchronizität die Norm ist, unvermittelt absolut gleichzeitig anschlägt.

Als *Tempo rubato* beziehungsweise *Rubato* werden zwei verwandte, doch in ihrer konkreten Erscheinungsform grundsätzlich verschiedenartige Phänomene bezeichnet: Gewöhnlich wird mit diesem Begriff das gleichzeitige Verzögern oder Beschleunigen aller Stimmen eines Satzes benannt, ein informelles Schwanken des Grundtempos im Ganzen – Hans Heinrich Eggebrecht und Helmut Haack bezeichnen diese Form in ihrem Artikel »Tempo rubato« in *Riemanns Musiklexikon* als »freies Tempo rubato«.² Darüber hinaus

² Riemann Musik-Lexikon, 12. völlig neu bearb. Aufl., Sachteil, hg. von Wilibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, S. 945f. In Helmut Haaks Nachlass findet sich zu seiner Tätigkeit als Autor und Redakteur des *Riemann Musik-Lexikons* folgende Erklärung: »Für den 3. Band (Sachteil) des *Riemann Musiklexikons*, hrsg. von H. H. Eggebrecht, Mainz 1967 (Schott), habe ich die folgenden Artikel verfaßt«. Es folgt eine Liste von 44 Artikeln – unter ihnen der Eintrag Phrasierung, der

wird mit diesem Begriff – zumeist auf wissenschaftlicher Ebene – eine Manier benannt, bei der die Notenwerte (vorwiegend) von melodischen Stimmen bei gleichbleibender Grundbewegung des Satzes modifiziert werden: Das bewirkt, dass einzelne Schichten einer musikalischen Struktur tendenziell zeitlich voneinander gelöst werden. Diese Ausprägung, um die es mir hier vor allem geht, bezeichnet Helmut Haack als »gebundenes Tempo rubato«. Das Bewusstsein für diese Spielweise ist heute völlig verloren: Sie existiert in der musikalischen Praxis so gut wie gar nicht mehr.

Diese Form des Tempo rubato wurde seit etwa 1600 gelehrt und erstmals 1723 von Pier Francesco Tosi (1653–1732) mit dem Begriff benannt: »rubamento di tempo ... sul movimento equale d'un Basso«.³

Leopold Mozart (1719–1787) beschreibt das gebundene Tempo rubato am Ende seiner Gründlichen Violinschule von 1756, als wäre es das Selbstverständlichste auf der Welt:

»Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Titels würdig ist, accompagnieret; dann muß man sich durch das Verziehen oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist auf bauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreißen.« Dazu ergänzt er in einer Fußnote: »Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeigt als beschrieben werden.«⁴

Noch für Chopins Spielweise dürfte das gebundene Tempo rubato von zentraler Bedeutung gewesen sein. Chopins Schüler Carl Mikuli schreibt 1879 im Vorwort zu seiner Ausgabe der Chopin'schen Pianoforte-Werke:

thematisch dem Artikel »Tempo rubato« nahe steht; der Beitrag »Tempo rubato« ist nicht angegeben. Die 1964/65 entstandenen Texte sind mit HHa signiert, die von 1966 beziehungsweise 1967 nicht. »Insgesamt schrieb ich über 7% (ca. 77 Seiten mit Beispielen) des Bandes von 1087 Seiten, ungerechnet die redaktionellen Arbeiten an fremden Artikeln. Alle Artikel, die ich als Redaktionsmitglied bzw. Assistent des Herausgebers 1966–67 verfaßte, mußten gemäß einer bestehenden Vereinbarung ohne Signatur erscheinen.« Gezeichnet: »Helmut Haack«. Zit. nach dem Nachlassbestand SM 51, Gruppe Lebensläufe und Bewerbungsunterlagen, Helmut Haack, im Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (SIMPK). – Die im Artikel »Tempo rubato« getroffene begriffliche Unterscheidung zwischen gebundenem und freiem Tempo rubato war von substanzieller Bedeutung für Helmut Haacks Denken und bildete das Zentrum seiner späteren Forschungstätigkeit. In einer unveröffentlichten Neufassung seines Schallplatten-Begleittextes zu Zemlinskys Schallplattenaufnahmen unter dem Arbeitstitel »Alexander von Zemlinsky zugehört. Seine Schallplattenaufnahmen als Lehrstücke für Dirigieren [sic]« gibt Helmut Haack Auskunft über die Entstehung des Beitrags »Tempo rubato«: »Dieser Artikel wurde 1966 von Hans Heinrich Eggebrecht und Helmut Haack in gemeinsamer Diskussion über Fakten und Formulierungen verfaßt.« Helmut Haack: Alexander von Zemlinsky zugehört. Seine Schallplattenaufnahmen als Lehrstücke für Dirigieren, S. [7], Fußnote 15, aufbewahrt im Nachlassbestand von Haack, SM 51, SIMPK.

3 Riemann Musik-Lexikon, S. 945.

4 Leopold Mozart: Gründliche Violinschule, 3. Aufl., Augsburg 1787, Nachdruck Leipzig 21968, S. 267.

»Im Tempohalten war Chopin unerbittlich, und es wird Manchen überraschen zu erfahren, dass das Metronom bei ihm nicht vom Claviere kam. Selbst bei seinem so viel verleumdeten *Tempo rubato* spielte immer eine, die begleitende Hand streng gemessen fort, während die andere, singende, entweder unentschlossen zögernd, oder aber wie in leidenschaftlicher Rede mit einer gewissen ungeduligen Heftigkeit früher einfallend und bewegter, die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks von allen rhythmischen Fesseln frei machte.«⁵

Gewiss ist die hoch differenzierte Ungleichzeitigkeit, wie sie an den Tondokumenten Paderewskis und Rosenthals wahrzunehmen ist, eine späte Form des gebundenen *Tempo rubato*, wie es Leopold Mozart und Carl Mikuli, aber auch Johann Joachim Quantz, Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach und Daniel Gottlob Türk erwähnen oder beschreiben. Bei Tondokumenten vieler Pianisten, die vor dem Zweiten Weltkrieg aufgenommen worden sind, kann man diese Art des Spiels deutlich hören: Für Carl Reinecke, Vladimir de Pachmann, Moriz Rosenthal, Emil Sauer, Frédéric Lamond, Raoul Koczalski, Theodor Leschetizky, Ignacy Paderewski, Ignacy Friedman, Mark Hambourg, Benno Moiseiwitsch, Wilhelm Backhaus war Gleichzeitigkeit des Anschlags – seit den 50er-Jahren *conditio sine qua non* »professionellen« Klavierspiels – nur eine Option; zur selben Zeit gab es allerdings immer auch Pianisten, die dissynchrones Spiel fast vollständig vermieden, so etwa Josef Hofmann und Elly Ney.

Kunstvoll gestaltete Ungleichzeitigkeit als in der Hauptsache mündlich überlieferte und variable, jedoch spezifische und bewusst eingesetzte Kategorie von Interpretation ist keineswegs auf Klavierspiel beschränkt: Sie findet sich bei Sängern oder Instrumentalisten und deren Klavierpartnern, in Kammermusik (so beim Rosé-Quartett), wie auch im Orchesterspiel – bei Oskar Fried, Alexander Zemlinsky, Franz Schreker, Anton Webern und Bruno Walter.

Oskar Frieds (1871–1941) Aufnahme von Gustav Mahlers 2. Sinfonie (1923²) mit Gertrud Bindernagel, Emmi Leisner und dem Berliner Staatsopernorchester ist aus vielfältigen Gründen bemerkenswert: Die Wahl der Tempi, der sparsame Gebrauch von Vibrato, die exzessiv angewandten Portamenti der Streicher klingen für uns heute ungewöhnlich und fremd. In dieser Aufnahme finden sich auch die meines Wissens außergewöhnlichsten akustisch festgehaltenen Beispiele von gebundenem *Tempo-rubato*-Spiel im Orchester. Die Manier wird von Fried konsequent in der ganzen Sinfonie genutzt, signifikant häufig bei von Mahler mit *espressivo* bezeichneten Melodiezügen – deutlich zu hören etwa in den triolischen Teilen des 2. Satzes *Andante moderato*.

Der verlockenden Vorstellung, man könne aus den überlieferten Tondokumenten erschließen, wie Mozart, Chopin oder Mahler wirklich ihre eigene Musik aufgeführt hätten, muss allerdings mit großer Skepsis begegnet werden. Oskar Fried, Bruno Walter,

5 Fr. Chopin's Pianoforte-Werke revidiert und mit Fingersatz versehen (zum größten Theil nach des Autors Notierungen) von Carl Mikuli, Bd. 1: Mazurkas, Leipzig 1879, S. III.

Willem Mengelberg, Otto Klemperer und Charles Adler hatten unmittelbaren Kontakt zu Gustav Mahler – die Unterschiede ihrer Interpretationen sind dennoch enorm; selbst die Differenz zwischen Bruno Walters Aufnahmen der 30er-Jahre und seinen letzten Studioaufnahmen von 1960/61 ist erheblich.

Nach dem Ersten Weltkrieg geriet das gebundene Tempo rubato mehr und mehr in Verruf und damit allmählich so gründlich aus dem kollektiven Bewusstsein, dass es nach dem Zweiten Weltkrieg als Inbegriff des Veralteten, des schlechten Geschmacks, ja des Falschen galt. Darüber, was zu dem fundamentalen Mentalitätswechsel geführt hat, der sich unter anderem in der unbedingten und ausnahmslosen Forderung nach Gleichzeitigkeit auswirkt, kann ich hier nur spekulieren: Gewiss haben ästhetische und ideologische Vorstellungen von einer »Neuen Sachlichkeit«, die damit einhergehenden technologischen Mythologeme sowie ein zunehmend erbittert und niederträchtig geführter Generationenkonflikt entschieden dazu beigetragen.

Als Moriz Rosenthal im Jahr 1934 nach London kam und Konzerte spielte, schrieb ein freundlicher Kritiker »McN.« in der *Musical Times*: »Moriz Rosenthal stepped out of the Middle Ages to play Chopin's E minor Pianoforte Concerto«. Derweil schrieb der viel weniger freundlich gesinnte Kritiker »G. C.« in der selben Zeitschrift über ein anderes Konzert:

»Moriz Rosenthal's second recital at Wigmore Hall was unhappy. [...] The Schumann ›Fantasie‹ [...] was played without fervour or imagination, and with an almost grotesque exaggeration of every vulgarity pianists are likely to commit. Were Rosenthal writing a book instead of playing the pianoforte the critics would say to him, ›Begin again – and concentrate.‹ For it is difficult to believe that Rosenthal understands the music he is playing. [...] For long stretches in the Schumann ›Fantasie‹ Rosenthal indulged in whimsical disorder«. ⁶

In seiner späten Abhandlung *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (2. Fassung von circa 1938) hat Walter Benjamin einen Text aus einem Roman Luigi Pirandellos aufgegriffen, weitergedacht und vom Befremden des Darstellers vor der Apparatur gesprochen, dieses mit dem »Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel« verglichen.⁷ Derselbe Vergleich kann auch für den Interpreten, den Sänger, den Dirigenten in Bezug auf die Tonaufzeichnung gelten: diese entspricht einem »akustischen Spiegelbild«. Die klangliche Reproduktion ist wie das Foto oder der Film

6 McN.: Royal Philharmonic Society, in: *The Musical Times* 75 (1934), S. 263, sowie G. C.: *Pianists of the Month*, in: ebd., S. 264 f., hier S. 264; vgl. auch Robert Philip: *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven/London 2004, S. 237 f.

7 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1.2, Frankfurt a. M. 1980 (Werkausgabe, Bd. 2), S. 471–508, hier S. 491.

vom Darsteller ablösbar und transportabel: vor das »Publikum der Abnehmer, die den Markt bilden«⁸ –, und sie ist für eine imaginäre Nachwelt konservierbar.

Bestimmt haben Foto, Film und Tonaufnahmen sowie die zunehmend einfacheren Möglichkeiten ihrer Verbreitung nicht allein menschliches Aussehen, Körper, Kleidung, Bewegung, Gehaben und Sprechweisen festgehalten und einer immer größer werdenden Zahl von Menschen zugänglich gemacht, sondern auch auf diese empfindlich verändernd zurückgewirkt – man mag dabei an die devastierende Wirkung denken, wie sie vom Bewundern des eigenen Spiegelbildes in Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* (1810) ausgeht. Die Veränderungen, die die Fazilitäten der Wiedergabe und der Verbreitung von Musik in der musikalischen Praxis hervorgerufen haben, dürften kaum weniger einschneidend gewesen sein. »Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks führt zu seinem Verschleiß«, schreibt Walter Benjamin in den »Vorläufigen Thesen« zur ersten Fassung des oben genannten Aufsatzes.⁹

Freilich haben nicht nur Interpreten, sondern auch Komponisten – die damals mitunter selbst hoch angesehene Instrumentalisten oder Dirigenten waren – den Prozess aufmerksam miterlebt und mehr oder weniger deutlich darauf reagiert. Alexander Skrjabin (1872–1915), der als Pianist zuletzt nur noch eigene Werke aufführte, hat im Januar 1910 sein *Poème in Fis-Dur op. 32/1* (1903) als Tonrolle für die Firma M. Welte & Söhne eingespielt. Die mechanische, 1904 patentierte Reproduktionstechnik der Firma Welte ermöglichte zwar nur eine vergleichsweise grobe und holzschnittartige Wiedergabe von dynamischen Verhältnissen, bildete jedoch zeitliche Strukturierungen (insbesondere im Mikrobereich) auf eindrucksvolle Weise ab. An der Einspielung, die die souveräne Eigenwilligkeit des Komponisten verrät (sogar das materielle Gefüge der Tonhöhen ist gegenüber dem gedruckten Text geringfügig verändert), besticht das fein gewobene Netzwerk von Voraussetzungen und Verzögerungen einzelner Stimmen sowie das großzügige Beschleunigen und Zurückhalten des Grundtempos: Es ist kaum vorstellbar, das von Skrjabin Geschriebene als Ergebnis zu erhalten, wollte man das Gehörte wie ein Ethnograf transkribieren.¹⁰

Mehrfach ist überliefert, dass Interpreten erstaunt und verwundert reagierten, wenn sie zum ersten Mal ihr eigenes Spiel reproduziert hören konnten. Hier bei Skrjabin dürfte das Wahrnehmen der eigenen Aufnahmen einen produktiven Reflexionsprozess

8 Ebd., S. 492.

9 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1.3, Frankfurt a. M. 1980 (Werkausgabe, Bd. 3), S. 1039.

10 Es ist lehrreich, Skrjabins Interpretation des *Poème op. 32/1* mit denen zweier jüngerer Pianisten zu vergleichen, Vladimir Sofronickij (1901–1961) und Vladimir Horowitz (1903–1989); beide Pianisten nutzen sowohl das gebundene wie auch das freie Tempo *rubato*, dennoch wäre es relativ leicht möglich, den geschriebenen Notentext aus ihrem Spiel zu dechiffrieren.

in Gang gesetzt haben, der dazu führte, dass sich seine Notationsweise und mit ihr sein Komponieren grundlegend wandelten. Zwar gibt es schon in früheren Stücken eine Tendenz, rhythmisch fragile und komplexe Strukturen genau auszunotieren, doch 1910, nach Skrjabins Aufnahmesitzung, kommt es zu einem Entwicklungsschub: Skrjabin versucht nun, in seiner letzten Periode, all die »informellen« rhythmischen und zeitlichen Verästelungen, die man an seinem Spiel des *Poèmes* wahrnehmen kann, möglichst präzise im schriftlichen Notenbild zu fixieren – seine 6. Sonate op. 62 von 1911/12 bietet eine Fülle signifikanten Anschauungsmaterials.

Franz Schreker (1878–1934) orchestrierte seine Fünf Gesänge von 1909 (nach Texten aus *Tausendundeiner Nacht* und von Edith Ronsperger) für Gesang und Klavier nach seiner Arbeit an der Oper *Irrelohe* und vollendete diese Fassung im April 1923. Am Höhepunkt des letzten Liedes *Einst gibt ein Tag mir alles Glück zu eigen*, nach Ziffer 28, wo es im Text heißt »[...] Weiten, wie Säulen Rauch aus Opferschalen steigen« greift Schreker zu einem ungewöhnlichen Mittel: Er notiert in den begleitenden Schichten der Stelle akribisch genau irrationale, variable Brechungen – in der Hauptsache geht es um ein minimales Nachschlagen des Basses – sodass der Puls der Viertel an dieser Stelle im langsamen Tempo des Stückes nicht eindeutig als »Schlag« wahrgenommen werden kann. Schrekers Komponieren war wie das keines anderen Komponisten seiner Zeit an der Physis orientiert, vom Wahrnehmen und reflektierten Abbilden innerer wie äußerer organischer Prozesse geleitet: Absichtslos schweifendes und zugleich überaus wachsame Hören war gewiss einer von Schrekers wichtigsten Inspirationskanälen. Als Sohn eines Fotografen und als leidenschaftlichem Kinobesucher war ihm darüber hinaus die technische Reproduktion, das unbestechliche Messen mittels einer Apparatur wohl vertraut. Hier, in diesen Takten, versucht Schreker das, was in der zeitgenössischen Musizierpraxis Usus war, mittels der ihm zur Verfügung stehenden Notenschrift seismografisch genau abzubilden.

In Aufnahmen, die vor dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, kann man des Öfteren rhythmische Verhältnisse wahrnehmen, die den von Schreker hier minutiös festgehaltenen stark ähneln. In einem Live-Mittschnitt des *Adagietto* aus Mahlers 5. Sinfonie vom Januar 1938 mit den Wiener Philharmonikern unter Bruno Walter sind nahezu völlig identische zeitliche Konstellationen zu hören, wenn auch dort viel häufiger (aber nicht durchgehend) die Melodiestimme gegenüber der Begleitung verzögert ist. Gustav Mahlers Klavierrollen vom 9. November 1905 und Schrekers eigene, zwischen Herbst 1923 und 1932 entstandene Schallplattenaufnahmen bieten gleichfalls wertvolle Vergleichsmöglichkeiten.

Artur Schnabel (1882–1951) gehört zu jenen Interpreten seiner Generation, die für ihr sachliches und »modernes« Spiel hoch geschätzt werden. In seinen Schallplattenaufnah-

men, die ab 1932 entstanden, ist das gebundene Tempo rubato bis auf wenige diskrete Ausnahmen (etwa im *Largo e mesto* aus Beethovens *Sonate in D-Dur op. 10/3*) kaum wahrnehmbar. Hört man jedoch seine Einspielungen für *Welte-Mignon* von 1905, die ein zwar gezügeltes, aber durchgängiges und vielgestaltiges Rubato-Spiel erkennen lassen, so wird deutlich, dass Schnabels spätere Spielweise das Ergebnis eines Entwicklungsprozesses und eine bewusste Entscheidung ist.

Artur Schnabel hat als Komponist ein umfangreiches und gewichtiges Gesamtwerk hinterlassen; die Stücke sind groß dimensioniert, das von Schnabel verwendete Material ist klanglich geschärft, nicht an einer Tonika oder an einem Zentralton orientiert; der Sprachcharakter ist eigenwillig und steht quer zu dem, was seine Zeitgenossen unter musikalischer Logik verstanden. Im zweiten Satz *Larghetto* seines einzigen Klaviertrios von August/September 1945 imitiert Schnabel innerhalb des avancierten Materials und der komplexen Syntax den Gestus des gebundenen Tempo rubato. In einem kaum thematisch gedachten Kontext schreibt Schnabel in Takt 48–51 eine durch Rhythmus, Oktavierung und Tonwiederholung deutlich wahrnehmbare Reprise des Beginns des Klavierparts (Takt 15–17) – dass die Töne hier im Krebs und in veränderten Oktavlagen erscheinen, spielt für die Wiedererkennbarkeit keine Rolle. In Takt 49 folgt das Klavier verspätet den Streichern, am Ende des Taktes 50 setzt es synkopisch vorweggenommen ein: Schnabel, der als Pianist das gebundene Tempo rubato nahezu vollständig eliminiert hatte, greift zu einem Zeitpunkt, da dieses bereits völlig aus der Mode gekommen war, als veraltet und verbraucht galt, in seiner »Neuen Musik« zitierend auf den alten, ihm bestens vertrauten Gestus zurück.



»Also ist Geschichte so etwas wie alle wahren Geschichten zusammengenommen?« Diese Frage eines Kindes gibt genau die naive Vorstellung wieder, die wir uns gewöhnlich von Geschichte machen: ganz so, als könnten wir erfahren, »wie es eigentlich gewesen« ist, als gäbe es kein Vergessen, Verdrängen, Vernichten, keinen unwiederbringlichen Verlust – und auch keine Ignoranz, keine Projektionen und kein verfälschendes Zurechtwünschen des Vergangenen.

Neben einer Geschichte der komponierten, schriftlich fixierten Musik (von der wir gemeinhin annehmen, dass sie eindeutig ist und uns auch einigermaßen bewusst) existiert wie im Halbschatten und in inniger wechselseitiger Auseinandersetzung mit dem Geschriebenen eine Geschichte der Praxis, der Spielweisen. Während das Komponierte und der schriftlich festgehaltene Teil der Musik (zumindest in den letzten Jahrhunderten) wesentlich identisch sind, bewegt sich Interpretation als physische Realisierung des Geschriebenen beständig in einem Spannungsfeld zwischen Literalität und mündlicher Überlieferung. Dennoch gehen wir auf eine merkwürdig selbstverständliche Art davon

aus, dass der Notentext etwas ist, das in einer idealen, eindeutigen und unveränderlichen schriftlichen Form vorhanden sei. Eine solche Fixierung auf den literalen Teil der Überlieferung ist – betrachtet man sie von einem ethnografischen Standpunkt aus – absurd. »There is no reason to suppose that our modern ideas of ›a clean and finished execution‹, as Stravinsky put it, have ever existed previously in the history of music«, schreibt Robert Philip in seinem kenntnisreichen und einsichtigen Buch *Performing Music in the Age of Recording*.¹¹

Es gehört zu den signifikanten Merkmalen von oralen Kulturen, dass das, was keinen ganz unmittelbaren Bezug zur jeweils gegenwärtigen Praxis hat, aufgezehrt wird: Die Überlieferung wird unmerklich den sich verändernden Umständen angepasst; die Transformationen im mündlich überlieferten Wissen sind durch nichts wieder rückgängig zu machen, das Verwischte lässt sich nicht wieder herstellen.

»Wer also glaubt, seine Kunst in Buchstaben zu hinterlassen, und wer sie wieder aufnimmt, als ob etwas Klares und Festes aus Buchstaben zu gewinnen sei, der strotzte von Einfalt«, und bildete sich ein, »die geschriebenen Reden bedeuteten noch irgend etwas mehr, als den schon Wissenden an das zu erinnern, wovon das Geschriebene handelt. [...] Denn dies Bedenkliche [...] haftet doch an der Schrift, und darin gleicht sie in Wahrheit der Malerei. Auch deren Werke stehen doch da wie lebendige, wenn du sie aber etwas fragst, so schweigen sie stolz. Ebenso auch die geschriebenen Reden. Du könntest glauben, sie sprächen, als ob sie etwas verstünden, wenn du sie aber fragst, um das Gesagte zu begreifen, so zeigen sie immer nur ein und dasselbe an. Jede Rede aber, wenn sie nur einmal geschrieben, treibt sich allerorts umher, gleicherweise bei denen, die sie verstehen, wie auch bei denen, für die sie nicht paßt, und sie selber weiß nicht, zu wem sie reden soll, zu wem nicht. Gekränkt aber und unrecht getadelt, bedarf sie immer der Hilfe des Vaters, denn selbst vermag sie sich weder zu wehren noch zu helfen«,

sagt Sokrates im *Phaidros* von Platon.¹²

★

Hier ist der Ort, meinen Dank auszusprechen: Er gilt zum einen dem Musikwissenschaftler Helmut Haack (1931–2002), den ich Anfang der 90er-Jahre in seinem »Laden für historische Aufnahmen« in Heidelberg als Kunde aufgesucht habe. In einem Gespräch, das von seiner Seite vorsichtig aufgenommen wurde und etwa zwei Stunden dauerte, erlaubte er mir wesentliche Einblicke in seine Gedanken zur Interpretationskultur zwischen 1890 und 1933; er empfahl mir damals eindringlich, mich mit den Aufnahmen Oskar Frieds auseinanderzusetzen. Diese Begegnung habe ich nicht vergessen: Es waren wohl die Intensität und Klarheit seiner Argumente wie auch die bedingungslose Hingabe der Person an die Sache, die schließlich viel dazu beigetragen haben, dass ich

11 Philip: *Performing Music*, S. 234f.

12 Platon: *Phaidros oder Vom Schönen*, übertr. und eingel. von Kurt Hildebrandt, Stuttgart 1979, S. 86–88.

mich heute den historischen Aufnahmen auch auf einer wissenschaftlichen Basis zu nähern versuche. Viel später erst las ich die vielen verstreuten Aufsätze, die Helmut Haack hinterlassen hat und die immer noch zum Gründlichsten und Einsichtigsten gehören, das zu diesem Thema verfasst wurde.

Zum anderen sei hier meinem Lehrer Gösta Neuwirth gedankt: Seine Vorlesungen und Seminare zu Mahler, Skrjabin und Schreker weckten mein Interesse insbesondere für die Kultur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und vermittelten unzählige Fähigkeiten und Kenntnisse auf höchster Ebene. Heute ist Gösta Neuwirth mein wichtigster Gesprächspartner in Bezug auf Musik, Literatur, Kultur und Geschichte und ein überaus verantwortungsvoller und freundlicher »Korrekturleser« meiner Texte.

Stephan Lewandowski

Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität

Wie stark der Spätstil Liszts bis in die Gegenwart hinein wirkt, spiegelt der ausgeprägte und kontroverse musiktheoretische respektive ästhetische Diskurs um ihn wider. Die Beurteilung Liszt'scher Spätwerke reicht vom einen Extrem, der Ignoranz von vermeintlich nicht beachtenswerten kompositorischen Resultaten eines Greises oder zumindest ihrer Einstufung als nicht vollwertige Erzeugnisse eines einstmalig großen Meisters, bis hin zu ihrer Anerkennung, bisweilen regelrechten Verehrung als früheste post-tonale Kompositionen, die in ihrer Fortschrittlichkeit den expressionistischen Kompositionen des frühen 20. Jahrhunderts in nichts nachstehen.

Die us-amerikanischen Musiktheoretiker James Michael Baker und Allen Forte waren in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren die ersten, die Liszts späte experimentelle Musik als »transitional«, partiell sogar als »atonal« einstuften.¹ In ihre Analysen finden neben den grafischen Methoden der Schenker-Analyse auch set-theoretische Aspekte Eingang. Auf diesen, meines Erachtens längst nicht zu Ende gedachten Teil der Analyse, möchte ich nachfolgend eingehen und versuchen, Liszts Musik an der Grenze der Tonalität am Beispiel zweier Klavierstücke zu beschreiben.

Beginnen möchte ich dabei mit der 1881 in Weimar entstandenen Komposition *Nuages gris*. Das Stück gelangte erst im Jahre 1927 in der Liszt-Gesamtausgabe der Breitkopf-Edition zu seiner Veröffentlichung.² Daraus geht hervor, dass ein direkter Einfluss auf avantgardistische Komponisten der Klassischen Moderne, wie etwa Schönberg, Stravinsky oder Bartók, de facto nicht stattgefunden haben kann. Diese Komponisten entwickelten ihre Techniken also unabhängig von Liszt, erfanden zum Teil bereits Erfundenes neu beziehungsweise betteten es in neue Kontexte.³ Es imponiert weiterhin, wie konsequent und ungeachtet allem Unverständnis ihm gegenüber Liszt seinen visionären

- 1 James Michael Baker: *The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt*, in: *JMTH* 34 (1990), S. 145–173, Allen Forte: *Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century*, in: *19th-Century Music* 10 (1987), S. 209–228; siehe auch Zdenek Skoumal: *Liszt's Androgynous Harmony*, in: *Music Analysis* 13 (1994), S. 51–72, in jüngerer Zeit ferner Matthew Pritchard: *Übergangsharmonien. Die »Kunst des Übergangs« als Erkundung des tonalen Raums im Spätwerk Liszts und Wagners*, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, hg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken 2009, S. 169–187.
- 2 *Franz Liszt: Werke für Klavier zu 2 Händen*, Bd. 12: *Einzelne Charakterstücke II*, hg. von Imre Sulyok und Imre Mezö, Kassel u. a. 1978, Vorwort, S. XIII.
- 3 Auf die Verbindung zwischen dem Liszt-Schüler Alexander Siloti, der immerhin einen entscheidenden Einfluss auf Skrjabin gehabt haben könnte, verweist Baker: *The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt*, S. 171.

Eingebungen im Alter folgte – vielleicht sollte man sagen: zu folgen vermochte auf der Basis, die er sich in seinem Leben als Komponist, Pianist, Lehrer, Hochschulgründer, Förderer und Dirigent zuvor erarbeitet hatte. Liszt konnte sich im letzten Abschnitt seines Lebens ganz und gar dem Progressiven widmen, der Weiterentwicklung der Musiksprache, im Rahmen derer die Überwindung der Tonalität an vorderster Stelle stand.

Dass post-tonale strukturelle Techniken in *Nuages gris* zur Anwendung gelangen, steht für die anglo-amerikanische Forschung außer Frage. Allerdings stehen der set-theoretischen Perspektive die generellen Vorzeichen der Tonart g-Moll entgegen. Es ergibt sich somit eine Janusköpfigkeit, die sich schon anhand der Unisono-Eröffnungsfigur darstellen lässt.

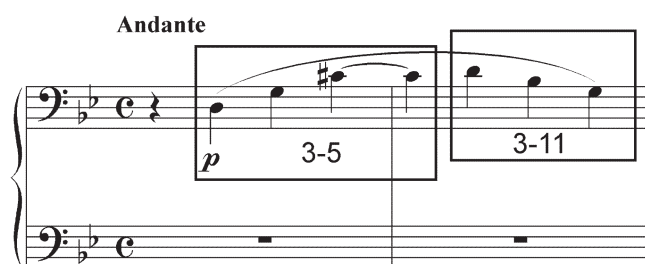


ABBILDUNG 1 Unisono-Figur der Eröffnungstakte in Franz Liszts *Nuages gris* mit set-theoretischer Deutung

Aus tonaler Perspektive ist das Tonmaterial dieser Figur leicht erklärbar. Mit Ausnahme der Note cis gehören alle Töne einem aufgebrochenen g-Moll-Dreiklang an. Durch die Pause zu Beginn auf der Zählzeit 1 sowie durch die Synkope verklären sich allerdings die rhythmisch-metrischen Verhältnisse. Die Note cis erhält durch ihre Überbindung beziehungsweise Verlängerung ein ungewöhnlich hohes strukturelles Gewicht als chromatische Nebennote. Das Stück wirkt zunächst volltaktig. Erst mit dem Terzbass im Takt 5 wird die wahre metrische Ordnung klar. Set-theoretisch gedeutet enthalten die Eröffnungstakte eine Juxtaposition zweier konträrer Materialstrukturen. Der eröffnenden set-class 3-5, charakterisiert durch klanglich »harte« Intervalle wie Quarte und Tritonus beziehungsweise große Septime als Rahmenintervall, folgt das tonale Pendant 3-11.⁴

Insgesamt besteht die Komposition aus nur sehr wenigen Elementen.⁵ Neben der bereits beschriebenen Eröffnungsfigur, die sich durch das gesamte Stück zieht, sind die

- 4 Die set-class 3-5, welche mit ihrer oben beschriebenen Intervallik dem durchweg konsonanten intervallischen Aufbau der set-class 3-11 entgegensteht, wird im anglo-amerikanischen Sprachraum auch bisweilen als »Viennese trichord« bezeichnet. Es handelt sich bei der set-class 3-5 tatsächlich um ein Idiom, das in der Klangsprache der Zweiten Wiener Schule häufig auffindbar ist. Die Deutung von set-classes als musikalische Topoi im Bereich post-tonaler Musik stellt meines Erachtens ein noch wenig bearbeitetes Gebiet dar.
- 5 Für die nachfolgende Analyse empfiehlt es sich, die Notenvorlage des Stücks *Nuages gris* zu konsultieren, Franz Liszt: *Werke für Klavier zu 2 Händen*, Bd. 12, S. 69 f.

Tremoli im Bass zu nennen, welche verschiedene Funktionen besitzen: Bilden sie zu Beginn einen Orgelpunkt b , so geht dieser ab Takt 9 in eine Pendelbewegung $b - a$ über; die Tremolo-Passage endet mit dem Hinzutreten des Tons f_{is} zum b (Takt 19/20), die Töne des übermäßigen Dreiklangs in der rechten Hand doppelnd. Der übermäßige Dreiklang ist in der Komposition derart klanglich emanzipiert, dass er passagenweise einer Tonika in ihrem strukturellen Gewicht in nichts nachsteht. Dies zeigt Liszts Notation in den Takten 9/10 in der rechten Hand. Es handelt sich hier nicht um eine mediantische Beziehung zwischen den Harmonien g -Moll und einem vermeintlichen »es-Moll« (obwohl der Höreindruck entstehen könnte), sondern um einen übermäßigen Dreiklang $f_{is} - b - d'$ mit der Nebentoneinstellung $es' - d'$. Durch die anschließende taktweise chromatische Abwärtsbewegung des übermäßigen Dreiklangs entstehen im Zusammenhang mit dem beharrlichen Tremolo-Element im Bassregister impressionistisch wirkende Farbwechsel.

33

3-11 5-16 5-13 4-19 5-13 5-13

39

5-26 6-Z17 4-19 5-30

ABBILDUNG 2 Materialzusammenhänge in Franz Liszts *Nuages gris*

In den Takten 21–24 folgt erneut eine Unisono-Passage – ein häufig auftretendes Element in späten Klavierkompositionen Liszts.⁶ Ab Takt 25 wird die ostinate Figur der Anfangstakte zur Begleitung in der linken Hand. Mit dieser Stelle beschäftigt sich der post-tonale, speziell der set-theoretische Diskurs intensiver. Die Aussagekraft der Pitch-class set theory nimmt hier zu, denn gleichsam in einer Art »Altersstarre« führt Liszt das satztechnische Geschehen zu einer spektakulären Kontrapunktik, die aus tonaler Sicht völlig inadäquat erklärbar bleiben muss. Besonders ab Takt 33 entstehen klangliche Reibungen,

6 So zum Beispiel in der Trauergondel Nr. 2 (S. 200–202), in Unstern! – Sinistre (S. 208; R 80), im Ave Maria (R. 194; G. 545) und anderen.

die aus der stringenten Überlagerung dreier Elemente, dem Basspendel, chromatisch abwärts geführten übermäßigen Dreiklängen im Tenorregister sowie einer gegenläufigen chromatischen Aufwärtsbewegung in Oktaven besteht. Die Abbildung 2 zeigt auf, welche set-theoretischen Materialzusammenhänge in den untersuchten Takten bestehen. Dabei wurden jeweils alle Töne eines Taktes unter einem set zusammengefasst. Es bleibt festzuhalten, dass in der Regel fünf unterschiedliche Tonqualitäten in einem Takt vorkommen, was überwiegend zu set-classes der Kardinalität 5 führt. Ferner wird eine geradezu frappierende Materialidentität offengelegt: Mit Ausnahme der set-classes in den Takten 34, 39 und 42 gehören sämtliche set-classes zu einer »Familie« von pitch-class sets, deren »Mutter-set« 6-Z₁₇ im Takt 40 ist. Von ihm ausgehend lassen sich alle übrigen sets in Beziehung setzen; sie bilden Teilmengen, von denen das fünfelementige set 5-13 mit seinem dreimaligen Auftreten in den Takten 35, 37 und 38 am bedeutsamsten ist. Zu erwähnen ist außerdem, dass eine erstaunliche Nähe zur Klangwelt der Zweiten Wiener Schule besteht. Die set-classes 4-19 sowie 6-Z₁₇ werden etwa von Allen Forte als klangliche Vorlieben Schönbergs beschrieben.⁷

Am Ende verliert sich das Stück im Nichts. Dabei gibt insbesondere der Schlussklang Rätsel auf. Der Ton fis im drittletzten Takt ist erneut chromatischer Nebenton zu g, ein Ton, der neuerlich Bestandteil eines übermäßigen Dreiklangs g – es – h ist. Das Basspendel endet mit dem nicht im g-Moll-Dreiklang enthaltenen Ton a. Mit ihm als tiefstem Ton entsteht im Schlusstakt das pitch-class set 4-24 (12), ein subset von 6-35 (2), der Ganztonleiter. So gesehen stellt sich das Stück als ein Aufeinandertreffen von Dur-Moll-Tonalität und post-tonalen klanglichen Anordnungen dar, wobei der übermäßige Dreiklang als ein Tonika-Ersatz für Liszt zu fungieren scheint, der sich am Ende in die Zukunft gerichtet durchsetzt. Die Relevanz des Moll-Dreiklangs wird dabei deutlich reduziert. Die generellen Vorzeichen verblassen zu einer – bald überflüssig werdenden – Notationstradition.

Das zeigt sich ebenfalls im Stück R. W. – Venezia, das Liszt zwei Jahre später (im März 1883) komponierte, nachdem er die Nachricht vom Tod Richard Wagners erhielt.⁸ Im Notenbild fällt auf, dass hier nur eine kurze Passage mit generellen Vorzeichen existiert – eine Passage, die an den (nun vergangenen) Pathos Wagner'scher Werke erinnert und die umgeben wird von Liszt'scher »Zukunftsmusik«.

- 7 Siehe hierzu Allen Forte: Schoenberg's Creative Evolution. The Path to Atonality, in: *The Musical Quarterly* 64 (1978), S. 133–176. Forte stellt in dieser Arbeit mit den sogenannten Signatur-sets eine ganze Gruppe von sets heraus, die – transponiert oder invertiert und transponiert – die vertonbaren Buchstaben aus Schönbergs Namen (in ungeordneter Reihenfolge) ergeben.
- 8 Wiederum ist die Zuhilfenahme des Notentextes im Folgenden empfehlenswert, Franz Liszt: *Werke für Klavier zu 2 Händen*, Bd. 12, S. 74f.

Konzentrieren möchte ich mich nachfolgend auf die vorzeichenlosen Takte der Komposition. Abermals erweisen sich diese als satztechnisch schlicht.⁹ Neben einer Wellenbewegung, die im Wesentlichen übermäßige Dreiklänge beschreibt, und einer chromatischen Melodielinie, welche zum Teil mit zusätzlichen Füllstimmen angereichert ist, ist der Orgelpunkt cis von Beginn an bis zum Takt 23 stets präsent. Das Satzbild weist viele Parallelen zum Klavierstück *Nuages gris* auf. Insbesondere sind die Taktart, der Beginn im tiefen Register sowie die Unisono-Passagen zu nennen.

Ähnlich erweist sich auch hier die Verwendung des vermeintlichen »Moll-Dreiklangs«, der set-class 3-11, als Resultat kontrapunktischer Prozeduren: Die Stimmen in der rechten Hand verschieben sich versetzt chromatisch aufwärts. Geht zunächst die Oberstimme vom *a* ins *b* (Takt 4 zu 5), so werden die beiden Unterstimmen erst in Takt 9 verändert und ergeben die nächste Transposition des übermäßigen Dreiklangs. Zusammen mit dem Orgelpunkt entstehen klangliche Resultate von teils erheblichem Dissonanzcharakter.¹⁰

ABBILDUNG 3 Franz Liszt: *R. W. – Venezia*,
satztechnische Reduktion bis zum Takt 24

Sämtliche Töne der Takte 1–5 sowie der Takte 9–14, die in der Reduktion zu sehen sind, führen jeweils zur set-class 4-19, ein schon aus der vorangehend betrachteten Komposition bekannter Klang. Ab Takt 15 entsteht weiterhin das set 4-14 und ab Takt 19 das set 4-24 (12). 4-24 (12) ist neuerlich eine Teilmenge der Ganztonleiter sowie ein Vertreter der set classes mit reduziertem set complex. In diese Klanglichkeit eingebettet ist die Neben-

- 9 Zur schlichten Komponierweise Liszts siehe Dorothea Redepenning: *Das Spätwerk Franz Liszts*. Bearbeitungen eigener Kompositionen, Hamburg 1984 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 27), insbes. das Kapitel »Bemerkungen zur Simplizität bei Liszt«, S. 151–157.
- 10 Betrachtet man das Satzbild der Abbildung 3 aus Perspektive der Dur-Moll-Tonalität, so ist die Nähe zu einer 5-6-Konsequente in den Oberstimmen erkennbar. Hierzu sind die übermäßigen Dreiklänge in den Takten 1, 9 und 15 mit enharmonischen Verwechslungen zu versehen (Takt 1: *des* statt *cis*, Takt 9: *ais* statt *b*, Takt 15: *es* statt *dis*).

einanderstellung von 3-12 (4), dem übermäßigen Dreiklang, und 3-11. Beide Klänge wechseln sich als Auszug des Satzbildes der Anfangstakte ab im Aufgang der Takte 24–30.

Der anschließende Teil mit den Vorzeichen *b* und *es* wirkt nicht nur wie ein Zitat der Wagner-Stilistik, sondern zugleich wie ein Zitat der Tonalität. In zahlreichen weiteren späten Klavierstücken Liszts prallen diese Klangwelten aufeinander, so zum Beispiel in den beiden Trauergondeln oder in der *Bagatelle sans tonalité*, die insofern einen Sonderfall darstellt, als die Abkehr von einem überkommenem Tonsystem bereits in ihrem Titel enthalten ist.

In Trauervorspiel und Trauermarsch. Zu dem Repertoire der Trauer an August Göllerich¹¹ gibt Liszt die Spielanweisung: »Die Grund-Intonation ›fis, g, b, cis‹ immer hervorgehoben.«¹² Aus dieser Anweisung geht keine klare Tonhierarchie hervor, sie ist, wenn überhaupt, dann lediglich anhand der notierten generellen Vorzeichen *b* und *es* erkennbar. Liszt bezieht sich hierbei auf Tonqualitäten – und mehr noch: Er lässt eine ungeordnete Gruppe von Tönen, in der alle Mitglieder (Töne) gleichrangig sind, entstehen.¹³ Hiermit sei nicht behauptet, Liszt seien das Komponieren mit ungeordneten Tongruppen oder gar set-theoretische Überlegungen geläufig respektive bewusst gewesen. Dennoch: Wenn Willi Reich Arnold Schönberg einen »konservativen Revolutionär« nennt,¹⁴ so könnte Liszt in Anlehnung daran als »revolutionärer Konservativer« bezeichnet werden.

- 11 Bei Göllerich handelt es sich um einen späten Schüler Liszts. Er ist außerdem Autor einer Liszt-Biografie: August Göllerich: *Franz Liszt*, Berlin 1908. Des Weiteren liefern Göllerichs Tagebucheinträge wichtige Informationen zu Liszts Klavierunterricht; Wilhelm Jerger: *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Regensburg 1975. Liszts Göllerich zugesandte Stücke, das Trauervorspiel und der Trauermarsch, basieren auf einem Ostinato-Bass, der dem Klavierstück *Trauerklänge zum Tode István Széchenyis* von Mihály Mosonyi entnommen ist; siehe Franz Liszt: *Werke für Klavier zu 2 Händen*, Bd. 12, Vorwort, S. xv. Széchenyi, ungarischer Staatsreformer und Unternehmer, starb bereits 1860 und damit 25 Jahre vor der Entstehung von Liszts Kompositionen.
- 12 Franz Liszt: *Werke für Klavier zu 2 Händen*, Bd. 12, S. 95.
- 13 Als ungeordnete Gruppe von Tönen wird nach der Pitch-class set theory ein pitch-class set bezeichnet; siehe hierzu Ulrich Scheideler: *Analyse von Tonhöhenordnungen. Allen Fortes pitch-class-set-System*, in: *Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2005 (*Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2), S. 391–408, sowie Stephan Lewandowski: *Art. »Pitch-class set«*, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*, hg. von Helga de la Motte-Haber u. a., Laaber 2010 (*Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 6), S. 362–364.
- 14 Willi Reich: *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, München 1974.

Nathalie Meidhof

Tradition und Revolution.

Zur Beurteilung von Charles-Simon Catels *Traité d'harmonie*

Bekannter Unbekannter – versucht man die Rezeptionsgeschichte Charles-Simon Catels (1773–1830) knapp zusammenzufassen, lässt sie sich so wohl am treffendsten beschreiben. Sein Name ist im modernen musiktheoretischen Diskurs zwar durchaus bekannt, aber meist verbindet man nicht mehr mit ihm als die Autorschaft eines Harmonielehrbuchs, des *Traité d'harmonie* aus dem Jahre 1802.¹ Unerwähnt bleiben seine Kompositionen für Oper, Kammer- und Blasmusik sowie seine kulturpolitische Stellung im turbulenten Paris um 1800. Bekannter Unbekannter – so lässt sich auch die Rezeptionsgeschichte des *Traité d'harmonie* im Speziellen zusammenfassen; insbesondere dann, wenn man den Fokus darauf legt, wie der *Traité* in den Kontext zeitgenössischer musiktheoretischer Literatur eingeordnet wird und welche Beziehungen zu den Werken seiner Vorgänger und Zeitgenossen hergestellt werden, oder – kurz gesagt – wenn man sich fragt, worin Catels Leistung gesehen werden kann.² Es fällt auf, dass der *Traité* hauptsächlich auf zwei Arten beschrieben wird, die beide zu einer ähnlichen abschließenden Beurteilung führen: Zum einen wird die Ausrichtung des *Traité* als praktisch, simpel, handwerklich und wenig informativ dargestellt, zum andern haftet ihm der Stempel einer gleichsam opportunistischen Kompilation an. Die Beurteilung wird meist an der grundsätzlichen Konzeption und dem Umfang des *Traité* festgemacht. Der *Traité* hat in seinem Erstdruck einen wahrlich überschaubaren Umfang von 70 Seiten. Dort werden die verschiedenen Akkordtypen, die Erweiterungsmöglichkeiten von Klängen und ihre Verbindung behandelt. Diese Ausführungen beschränken sich allerdings darauf, vor allem allgemeine, weitgehend stilunabhängige Regeln zu formulieren. Einen metaphysischen Überbau oder

- 1 Charles-Simon Catel: *Traité d'harmonie*, Paris 1802. Thesen dieses Vortrags zu den Quellen und zur Rezeption von Catels Akkordlehre sind weiter ausgeführt in: Nathalie Meidhof: *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung*, Hildesheim 2016 (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg, Bd. 4). Ausführlich aufgearbeitet wurde der *Traité* von David N. George: *The »Traité d'harmonie« of Charles-Simon Catel*, Diss. North Texas State University Denton 1982, sowie in Beiträgen, etwa von Gérard Geay: *Le »Traité d'harmonie« de Catel*, in: *Le Conservatoire de Paris, 1795–1995. Deux cents ans de pédagogie*, hg. von Anne Bongrain und Alain Poirier, Paris 1999 (Le Conservatoire de Paris, Bd. 2), S. 227–257.
- 2 Hierbei soll weniger seine Bewertung als Schlüsselfigur für die französischsprachige Harmonielehreliteratur und -didaktik des folgenden 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt stehen. Exemplarisch seien hierfür Renate Groth: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983, und Nicolas Meeùs: *Théories françaises de l'harmonie et de la tonalité au XIX^e siècle*, in: *Le Conservatoire de Paris, 1795–1995*, S. 259–268, genannt.

ein spekulatives Fundament, auf das sich alle anderen Regeln zurückführen lassen, sucht man vergebens. Zwar begründet Catel die Eigenschaft seiner Grundakkorde, der »harmonie simple ou naturelle«, mithilfe der Naturtonreihe, für die weitere Vorgehensweise des *Traité* ist dieser Punkt allerdings nicht von übergeordneter Bedeutung.

Diese Charakteristika legen nahe, den *Traité* in der wissenschaftlichen Rückschau, wie von Carl Dahlhaus beispielsweise, als eines der Paradebeispiele für die »praktische Handwerkslehre« des 19. Jahrhunderts zu wählen. Das Motto »simplifier [...] les éléments de l'harmonie«, wie Catel im Vorwort schreibt, lässt sich so beinahe als Leitspruch einer simplen und uninspirierten Theorie interpretieren – haftet dem Etikett »Handwerkslehre« doch auch das Signum des »didaktisch motiviert[en]« an, dem leicht der »Theorie- und Wissenschaftsanspruch« abgesprochen werden könne.³ In der Beschreibung einer Wissenschaftsgeschichte, die auf Letzteres fokussiert ist, lässt sich dem *Traité* folglich nur schwer eine hochstehende Stellung zusprechen. Auch im produktionsästhetisch orientierten Forschungsdiskurs zur historisch informierten Musiktheorie, zu Satzmodellen, zur Partimento-Tradition oder Formenlehre findet der *Traité* kaum Erwähnung. Wenn Beispiele aus dem Umfeld der französischen Musiktheorie des Jahrhundertbeginns genannt werden, wird weitaus häufiger auf Schriften Luigi Cherubinis, Alexandre Étienne Chorons oder François-Joseph Fétis' zurückgegriffen. Die Gründe werden klar, wenn man diese Lehrbücher mit dem *Traité* vergleicht: Der vermeintlich praktische Geist im *Traité* äußert sich vor allem in starker Konzentration und Kürze. Die Darstellung erfolgt im Großen und Ganzen durch kurze, schematische Notenbeispiele, Erläuterungen sind äußerst knapp gehalten. Längere Darstellungen von »suites d'accords« und »mouvements de la basse«, von Sequenz- und Generalbassmodellen im engeren Sinne, finden sich nur an wenigen Stellen. Aber auch dort werden weitgehend unkommentiert Folgen von Drei- und Vierklängen vorgestellt – eine Darstellungsweise, die den Informationsgehalt für den heutigen Leser im Vergleich mit dem anderer Werke der Zeit deutlich mindert.

Aber es ist nicht nur dieser praktische, beinahe reduktionistische Impetus, der die heutigen Leser nicht zu befriedigen scheint. Hinzu kommen die soziokulturellen Umstände und mit ihnen die theoriegeschichtliche Verortung der vorgestellten Konzepte. Es ist allgemeiner Konsens, dass der Erfolg des *Traité* auch der Erfolg einer Institution

3 Catel: *Traité*, S. III; Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Erster Teil, *Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 10), S. 116 ff. Als »im ›Nahkampf mit der Praxis‹ erprobt« stellt beispielsweise auch Manfred Wagner den *Traité* vor: *Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1974, S. 69 f. Cynthia M. Gesele betont ebenfalls den Aspekt der »simplicity« und »practicality«: *The Conservatoire de Musique and national music education in France, 1795–1801*, in: *Music and the French Revolution*, hg. von Malcolm Boyd, Cambridge 1992, S. 191–210, hier S. 206 ff.

ist: Als offizielles Lehrbuch des Pariser Conservatoire war sein Ansehen unmittelbar mit dem Namen dieser Schule verbunden. Die Umstände, unter denen ihm das Prädikat »méthode officielle« verliehen wurde, lassen sich leicht zusammenfassen, sie sind in den pädagogischen Leitlinien des Conservatoire begründet.⁴ Nach der Neugründung des Conservatoire Ende des 18. Jahrhunderts wurde es zum Ziel erklärt, für jedes Lehrfach ein offizielles Lehrbuch auszuwählen. Eine Kommission bestehend aus Lehrern und Musikern trat zusammen und beriet über die eingereichten Vorschläge. Für das Fach »Harmonie« war dies im Jahre 1802 der Fall. Man entschied sich nach mehreren Sitzungsterminen dafür, Catel und seinem Vorschlag den Zuschlag zu erteilen und sein Lehrwerk in hoher Auflagenzahl in Druck zu geben. Mehrere Autoren berichten über die Gründe, die die Kommission bewogen haben sollen, für den *Traité* Catels zu stimmen.⁵ Ein Bericht wird dem Kommissionsmitglied Luigi Cherubini zugeschrieben. Es wird dort anekdotenhaft ein Punkt angemerkt, der in Bezug auf den *Traité* auch in anderen Quellen oft zur Sprache kommt: Eine wichtige Rolle bei der Auswahl des Harmonielehrbuchs sollen die darin vereinten nationalen Traditionen gespielt haben. So soll es vor der Abstimmung eine heftige Auseinandersetzung zwischen Anhängern der italienischen, der deutschen und der französischen Schule gegeben haben. Die Entscheidung fiel letztlich gegen eine rein französische Lehre, personifiziert in Rameau, und für ein Lehrbuch, das nationale Traditionen zusammengeführt haben soll. Diese häufig zitierte Anekdote ist auf den ersten Blick für die heutige Beurteilung kaum von Interesse. Sie gewinnt an Bedeutung, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der angesprochene Traditionszusammenhang, in den der *Traité* zu stellen ist, auch von späteren Autoren explizit diskutiert wird. Man hat leicht den Eindruck, dass Catel die Ansätze nicht neu entwickelt habe, sondern er vielmehr verschiedene fremde Konzepte in einem Lehrbuch kompilatorisch zusammengesetzt und zu einem günstigen Zeitpunkt präsentiert habe.

Was alle diese Beurteilungen eint, ist die Suche nach dem Eigenständigen, dem Individuellen, dem Ingeniösen in Catels *Traité* – Kategorien, die vor allem in Bezug auf das 20. Jahrhundert häufig angewendet werden und interessante Erkenntnisse liefern können. Hinsichtlich des *Traité* ist dieser Blickwinkel nicht unbedingt befriedigend. Mithin muss man sich sogar fragen, ob diesen Kriterien eine angemessene Grundannahme zugrunde liegt. Anhand von zwei zusätzlichen Dokumenten soll dieser Frage-

- 4 Ich beziehe mich im Folgenden auf die Darstellungen von George: The »*Traité d'harmonie*« of Charles-Simon Catel, S. 32 ff., Gessle: The Conservatoire de Musique and national music education in France, S. 205 ff., Wagner: Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, S. 65–87 und Emmanuel Hondré: Les méthodes officielles du Conservatoire, in: *Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, hg. von Emmanuel Hondré, Paris 1995, S. 73–107.
- 5 Zum Beispiel Jules Carlez: Catel. *Étude biographique et critique*, in: *Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen*, Caen 1894, S. 199–235.

stellung am Beispiel der »harmonie simple ou naturelle« und »harmonie composée« Catels in Bezug auf die beiden genannten Kriterien, die praktisch-simple Ausrichtung einerseits und die kompulatorische Konzeption andererseits, nachgegangen werden. Zum besseren Verständnis sei eine kurze Zusammenfassung der Akkordklassifikation Catels vorangestellt.

Grundlage für das gesamte Lehrbuch ist die konsequente Einteilung aller möglichen Klänge in zwei Klassen, in »harmonie simple ou naturelle« und »harmonie composée«.⁶ Diese Unterscheidung basiert auf einer genuin satztechnischen Differenzierung von Akkorden. Catel unterteilt Klänge nämlich zunächst nur nach der Art der Vorbereitung: Er unterscheidet diejenigen, die unvorbereitet eintreten können (»harmonie simple ou naturelle«), von denen, die einer Vorbereitung bedürfen (»harmonie composée«). Alle Klänge der »harmonie simple ou naturelle« sind in Abbildung 1 dargestellt.

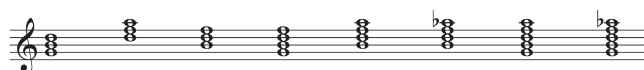


ABBILDUNG 1 Klänge der »harmonie simple ou naturelle« in Charles-Simon Catels *Traité d'harmonie*, Paris 1802

Ob Dreiklang oder Vierklang, ob dissonant oder konsonant, Catel ordnet alle Klänge zunächst nach diesem einen praktischen Gesichtspunkt der Klangvorbereitung. In Abbildung 2 wird der Bezug von Klängen dieser beiden Kategorien untereinander beispielhaft verdeutlicht.

harmonie simple – harmonie composée

1) 2) 3)

accord – renversement

ABBILDUNG 2 Beispiele für den Bezug zwischen »harmonie simple« und »harmonie composée«; nach Catel: *Traité d'harmonie*, S. 26

Das Notenbeispiel 1 in Abbildung 2 zeigt den Wechsel zwischen zwei Klängen, dem C-Dur-Dreiklang und dem G⁷-Akkord, beide jeweils in ihrer Form als terzgeschichtete

6 Catel: *Traité*, S. 6.

Klänge. Beide zählen gleichberechtigt zur »harmonie simple«. Diese Zuordnung wird auch durch das Umstellen der Akkordtöne zu Umkehrungsformen, den »renversements«, wie in 2 dargestellt, nicht verändert. Anders verhält es sich in Bezug auf den Klang im zweiten Takt von Beispiel 3, einen Terzquartakkord, in dem die Sexte durch die Septim vorgehalten wird. Er unterscheidet sich von den Klängen des zweiten Taktes in 1 und 2 fundamental, denn er enthält einen Ton, der vorbereitet werden muss (in diesem Fall die Septime zum Basston). Er zählt somit zur »harmonie composée«, während Beispiel 1 und 2 der »harmonie simple« angehören. In einem Punkt sind diese drei Klänge des jeweils zweiten Takts jedoch identisch: Alle enthalten »dissonances«. Während die Konsonanzen in ihrer Fortsetzung frei sind, beinhaltet der Begriff der »dissonance« immer die »marche déterminée«, den vorbestimmten Fortgang mindestens einer Stimme.⁷

Die Einteilung in »harmonie simple« und »harmonie composée« dient jedoch nicht nur der Bestimmung von satztechnischen Modalitäten eines Klanges. Mit ihrer Hilfe werden Klänge miteinander in Beziehung gesetzt. Jeder Akkord der »harmonie composée« lässt sich auf eine »harmonie simple« zurückführen und somit auf seine vorhaltsfreie Matrix rückbeziehen (dem entspräche die Beziehung von 3 zu 2 in Abbildung 2). Aber auch der umgekehrte Fall ist intendiert: Jeder Klang, der frei eintreten kann, lässt sich zur »harmonie composée« erweitern. Dies geschieht beispielsweise durch das Überbinden von dissonanten Vorhalten im heutigen Sinne. Oder, in der Begrifflichkeit Catels ausgedrückt, aus »harmonie simple« wird »harmonie composée« (dies wäre der Übergang von 2 zu 3 in Abbildung 2). Darüber hinaus unterliegen die Grundklänge der »harmonie simple« selbst auch noch einer Untergliederung, die Grundlage hierfür ist die Rückführung der Umkehrungsakkorde, »dérivés« oder »renversements«, auf einen terzgeschichteten Ausgangsklang (dies entspräche der Beziehung von 1 zu 2 in Abbildung 2).

Die Darstellung der Akkordklassifikation, wie sie im *Traité* geschieht, vermittelt leicht den Eindruck einer rein abstrakten Einteilung von Klängen, die für weiterführende musiktheoretische und analytische Fragen kaum hilfreich scheint. Es fehlt scheinbar eine Harmonielehre im engeren Sinne, eine Lehre von der Verbindung von Klängen im tonalen Raum. Die Unterscheidung der Klänge nach »harmonie simple« und »harmonie composée«, wie sie im *Traité* dargestellt wird, ist in der Tat zunächst einmal ein Werkzeug, um Klänge mit ähnlichen satztechnischen Eigenschaften zusammenzufassen. Trotzdem ist die Anordnung von Tonverbindungen innerhalb der Tonart, die Konstitution des diatonischen Tonraums, wenn auch nicht explizit beschrieben, sehr wohl ein Anliegen, das diese Unterteilung motiviert. »Catel, der das Gesetz der tonalité nicht kannte« – wie François-Joseph Fétis, den Begriff »tonalité« vermeintlich neu vorstellend, in

7 Ebd., S. 9.

einer Fußnote polemisch erwähnt – legt ein Lehrbuch vor, das mehr ist als eine simplifizierte Klangkategorisierung.⁸

Wie diese Einbindung ausgesehen haben könnte, illustriert eine handschriftliche Kopie des *Traité*, die unter anderem den Autorennamen Alphonse Butignot trägt.⁹ Zusätzlich zur Abschrift des fast kompletten *Traité* ist dort ein über 400-seitiger Anhang mit begleitenden Übungen überliefert. Es könnte sich um das Werk handeln, das Fétis als »ein im Manuskript überlieferter Harmonielehrekurs für das Pariser Conservatoire« beschreibt.¹⁰ Die dort dargestellten Übungen sind jeweils mit dem zu behandelnden Thema überschrieben, der Verweis auf das jeweilige Kapitel des *Traité* erfolgt in einer Anmerkung am Rand. Der Großteil der Übungen dient dazu, einen bestimmten Klangtyp der »harmonie simple« (zum Beispiel »accord parfait« oder »7^e dominante«) in der Anwendung zu erlernen. Dieser wird dann mit verschiedenen Mechanismen der »harmonie composée« (beispielsweise »prolongations«, »retardements«, »suspensions«) erweitert. Das Spektrum an möglichen Aufgabentypen ist weit gestreut und deckt verschiedenste satztechnische Disziplinen ab: Es reicht von der Aussetzung bezifferter Generalbässe über das Harmonisieren von Oberstimmen (»chant donné«) bis hin zum Aussetzen von unbezifferten Bässen (»leçon à chiffrer«). Die Reihenfolge des Vorgehens sieht vor, einfache Gerüstsätze sukzessive zu kontrapunktisch ausgearbeiteten Stücken zu erweitern. Die Aussetzungen erfolgen mit drei bis hin zu zehn Stimmen.

Interessant für die Frage nach dem Bezug zur »tonalité« ist beispielsweise, wie Butignot den Übungsteil einleitet. Er stellt ihm ein Notenbeispiel voran, in dem die Harmonisierung der aufsteigenden Durtonleiter mit Durdreiklängen vorgestellt ist. Er erläutert das nötige Vorgehen folgendermaßen: »Wenn man nur den Durdreiklang und seine Umkehrungen auf den notes de la gamme (Tonleiterstufen) verwenden will, muss man sie [die Tonleiter] wie folgt beziffern«.¹¹ Die Verwendung der vorgestellten Klang-

8 »Catel, qui n'a pas connu la loi de la tonalité«. François-Joseph Fétis: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 1844, S. 27.

9 Alphonse Butignot u. a.: *Traité d'Harmonie par Catel dans lequel on a placé à la Suite de chaque Article les Leçons du Cours d'Harmonie de cet auteur*, ms. B-Br Ms II 4166 Mus. (Fétis 6519).

10 »Il a laissé en manuscrit un cours d'harmonie, à l'usage du conservatoire de Paris.« François Joseph Fétis: Art. »Butignot (Alphonse)«, in: *Biographie universelle des Musiciens*, Bd. 2, Paris 1867, S. 131. Eventuell handelt es sich um das Catel-Manuskript, von dem auch Carlez spricht (Carlez: *Catel. Étude biographique et critique*, S. 213, bezweifelt von Frédéric Hellouin/Joseph Picard: *Catel. Un musicien oublié*, Paris 1910, S. 22 f.). Die hier diskutierte Handschrift wird im Zusammenhang mit dem *Traité Catels* mehrfach erwähnt (zum Beispiel von Groth: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, S. 34 f.). Die Entstehung ist meines Wissens nicht geklärt. Wenn ich im folgenden Butignot als Autor nenne, steht dies stellvertretend für den oder die Verfasser.

11 »Si l'on ne veut employer que l'accord parfait majeur et ses dérivés sur les notes de la gamme on la chiffrera comme il suit« (Butignot u. a.: *Traité d'Harmonie par Catel*, S. 103).

typen, hier des »accord parfait«, wird an die jeweilige »note de la gamme«, die innerhalb der Tonart funktional bestimmte Tonleiterstufe, gebunden. Im Sinne einer Oktavregelharmonisierung werden die vorgestellten Klangtypen also explizit mit ihrem Sitz in der Tonart verortet. Hinzu tritt, bei Butignot angedeutet, eine Unterscheidung, die einen weiteren entscheidenden Hinweis liefern könnte. So wird für eine Übung verlangt, Akkorde »auf allen notes de l'échelle (Tonleiterstufen) diatonisch oder im Sprung, sowohl auf- als auch absteigend« gebrauchen zu können.¹² Diese Anmerkung ließe sich als Hinweis darauf lesen, dass er die Klänge auch danach aussucht, je nachdem, ob der Bass schrittweise fortschreitet oder in einem Intervall größer als die Sekund auf- oder absteigt. Wie gezeigt werden konnte, ist diese Unterscheidung nach »Schrittbedeutung und Sprungbedeutung« eine Differenzierung, die gerade in der Partimentotradition von immenser Bedeutung für die Wahl des Klangs auf einer bestimmten Tonleiterstufe ist.¹³ Wie Ludwig Holtmeier zusammenfasst, sind beispielsweise in der Nachfolge Heinichens bestimmte Klangtypen, vereinfacht gesagt vor allem diejenigen, deren Außenstimmengerüst in imperfekten Konsonanzen zueinander stehen, an eine schrittweise auf- und/oder absteigende, gleichsam »dynamische« Fortschreitung der Bassstimme gebunden, während andere Klänge als Ruhepunkte oder mit danach abspringendem Basston gebraucht werden.

Die in dieser Übung angedeuteten Unterscheidungen Butignots nach Sprung- und Schrittfunktion, die die praktische Anwendung im Sinne der Partimentolehre des 18. Jahrhunderts implizieren, lassen sich auf die im *Traité* vorgestellten Modelle beziehen. Als ein Beispiel hierfür soll das Notenbeispiel Catels dienen, in dem der Dominantseptakkord mitsamt seiner Umkehrungen in Kombination mit anderen Klängen auf der auf- und absteigenden Durtonleiter vorgestellt wird. Um den »accord« und seine »renversements« darzulegen, hätte eine simple Aufzählung dieser verschiedenen Akkordformen genügt. Vielmehr wird hier die Verwendung des Dominantseptakkordes und seiner Umkehrungen im harmonischen Kontext vorgeführt und dabei auch beinahe exemplarisch die bei Butignot angesprochene Differenzierung nach Sprung- und Schrittfunktion der Reihe nach eingeführt. Hiervon ist vor allem die 4. Bassstufe betroffen, die keinen Sekundakkord tragen könnte, würde der Bass nicht schrittweise absteigen, sondern zur 5. Stufe aufsteigen oder abspringen. Um dies explizit zu machen, wäre im Beispiel Catels lediglich eine zusätzliche Zeile mit Angabe der Skalenstufen vonnöten. Sie ist in Abbildung 3 unterhalb der gestrichelten Linie ergänzt.

12 »[...] sur toutes les notes de l'échelle diatoniquement ou par saut tout en montant qu'en descendant« (ebd., S. 118).

13 Vgl. Ludwig Holtmeier: Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave, in: *Journal of Music Theory* 51 (2007), H. 1, S. 5–49.

7 6 4 + 4 6 7

5 + 5 5 5 3 6 2 6 3 5 5 5 + 5

① ⑤ ① ⑦ ① ② ③ ④ ③ ② ① ⑦ ① ③ ⑤ ⑤ ①

Sprung Schritt Sprung

ABBILDUNG 3 »Verwendung des Dominantseptakkords in der Durtonart«
 (»Emploi de la septième dominante dans le mode majeur«, Catel: *Traité
 d'Harmonie*, S. 12) mit ergänzten Bassstufenziffern

Dieser Rückbezug der Inhalte von Catels *Traité* zur musikalisch-satztechnischen Praxis zeigt sich nicht nur singular in der Abschrift Butignots, sie ist auch im gesamten Arbeitsumfeld des Conservatoire angelegt. Die Musiktheorieausbildung von Conservatoire-Studierenden geht über das im *Traité* vorgeführte Feld der »Harmonie« hinaus. Der *Traité d'harmonie* deckt lediglich einen Teilaspekt dessen ab, was die Musiktheorieausbildung umfasst. Sie wird durch andere Fächer, nicht zuletzt durch die praktische Arbeit am Instrument mit ihrer vielseitigen Ausrichtung (Improvisation, Partimentospiel, Generalbass, um nur einige zu nennen) zu einer umfassenden Ausbildung ergänzt.¹⁴ Gerade ein Lehrbuch wie der *Traité*, das eine gleichsam reduktionistische Grundausrichtung verfolgt, ermöglicht diese Öffnung und gliedert sich in dieses Arbeitsumfeld ein. Er steht hierbei im Kontext einer langen Ausbildungstradition, die weit ins 19. Jahrhundert hinein fortbesteht. Einen praktischen Anspruch dieses Lehrbuchs heute nachzuvollziehen, bedeutet auch, diese offene Gestaltung mit einzubeziehen. Ein innovativer Wissenschafts- und Theorieanspruch oder Extravaganz in den dargestellten Themen wären in einem solchen Kontext dem Nutzen geradezu abträglich.

Genauso wenig wie die grundsätzliche Ausrichtung des Lehrbuchs sind die darin vorgestellten Konzepte an Leitlinien der Eigenständigkeit und Individualität orientiert:

14 Neben Groth: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, seien hier die Arbeiten zur (späteren) Pianistenausbildung erwähnt, wo die Vielseitigkeit des Unterrichts auch im Bezug auf den musiktheoretischen Bereich hervorgehoben wurde: Philipp Teriete: Frédéric Chopins »Méthode de Piano«: eine Rekonstruktion. Zur Ausbildung der »Pianistes Compositeurs« des 19. Jahrhunderts, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der 1x. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie 2009*, hg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz 2015; Felix Diergarten: *Handwerk und Weltengrund. Zum Generalbass der Romantik*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 34 (2010), S. 207–228.

Freieintretende Sept- und Nonenakkorde mitsamt aller Umkehrungen, übergebundene Noten, Vorhalte, vorbestimmtes Fortschreiten der Dissonanzen – all dies sind auch Konzepte, die integrale Bestandteile bekannter musiktheoretischer Lehrbücher des 18. Jahrhunderts sind. Nehmen wir als Beispiel die Dissonanz und die Unterscheidung nach den unterschiedlichen Arten der satztechnischen Verwendung, bei Catel die Unterscheidung nach »harmonie simple« und »harmonie composée«. Zu diesem Konzept lässt sich eine Reihe von Parallelen in Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts aufzählen. Wie bereits sehr früh von Zeitgenossen wie Fétis oder Choron in französischsprachigen Besprechungen oder etwas später in deutschsprachigen Einträgen in Enzyklopädien und Musikzeitschriften der Jahrhundertmitte angemerkt, werden diese Konzepte deutschen Autoren des 18. Jahrhunderts wie Georg Andreas Sorge, Christoph Gottlieb Schröter, Johann Philipp Kirnberger und Daniel Gottlob Türk zugeschrieben. Und in der Tat lässt sich eine auffällige Parallele zur Dissonanzklassifikation Georg Andreas Sorges ziehen, der die Einteilung nach Durchgangs-, Synkopen- und frei eintretender Dissonanz (»nicht gebunden«) als erster konsequent aufgezeigt hat. In seiner Nachfolge erläutern hauptsächlich Autoren wie Friedrich Wilhelm Marpurg, Christoph Gottlieb Schröter und Johann Philipp Kirnberger dieses Prinzip.¹⁵ Mögliche Parallelen von Catels Lehre zu der anderer Autoren lassen sich über die von Catels Zeitgenossen Genannten hinaus vielfach aufzählen: Auch in französischsprachigen Traktaten des späten 18. Jahrhunderts lassen sich einige Anhaltspunkte finden. Ob »cadences«, »règle de l'octave« oder »marches«, alle diese Themen lassen sich in eine lange Tradition von *Traité*s beispielsweise von Abbé Roze oder Honoré François Langlé einreihen. Was »harmonie simple« und »harmonie composée« angeht, wurden die Begrifflichkeiten im Lehrbuch von Catels Lehrer Jean-Joseph Rodolphe nachgewiesen, sie entstanden Ende des 18. Jahrhunderts im Umfeld des Conservatoire.¹⁶

Es »wäre in meinen Augen eine große Ungerechtigkeit, diese Übereinstimmung von Meinungen und Prinzipien einem Plagiat zu zuschreiben«, so beurteilt Choron in einer Fußnote die Eigenständigkeit des *Traité*s seines Zeitgenossen Catels knapp drei Jahr-

- 15 Deutlich hervorgehoben wurde dies von Ludwig Holtmeier: *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Diss. TU Berlin 2010, Druckfassung i.V; Quellen: Georg Andreas Sorge: *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein 1745–1747; Friedrich Wilhelm Marpurg: *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin 1755–1757; Christoph Gottlieb Schröter: *Deutliche Anweisung zum General-Baß*, Halberstadt 1772; Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1771. Genaueres zu den (vermeintlichen) Parallelen zwischen Catel und Kirnberger in: Meidhof: *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre*, S. 167–179.
- 16 Vgl. zum Beispiel Charis Iordanou: *La théorie de la basse fondamentale en France. Étude de sa diffusion et de sa didactisation au XVIII^e siècle*, Diss. Sorbonne Paris 2011, S. 529f.; Quelle: Jean-Joseph Rodolphe: *Théorie d'accompagnement et de composition*, Paris [um 1775], Discours préliminaire.

zehnte später.¹⁷ Dass der Vorwurf des Plagiats (als bloße Kopie einer Quelle) nicht gerechtfertigt ist, ist mehr als evident, aber in einem Punkt sei auf ihn eingegangen: Man darf sich die Frage stellen, was an den theoretischen Ansätzen des *Traité* originär Catel ist. Die Arbeitsweise, verschiedene Ansätze in einem Lehrbuch zusammenzutragen, neue Impulse in bereits bekannte Konzepte zu bringen, ist von der Sache her allerdings nicht ungewöhnlich. Vergleicht man damit beispielsweise die in etwa zeitgleich entstandenen musiktheoretischen Schriften von Choron oder Siegfried Dehn, ist der Zugang dieser Autoren ein grundsätzlich ähnlicher und liegt noch offener zutage. Choron beispielsweise ist der Autor von mehreren musiktheoretischen Schriften in Paris nach 1800.¹⁸ Seine Werke sind bemerkenswerte Zeugnisse eines äußerst belesenen Autors. Er stellt musiktheoretische Ansätze vieler verschiedener Autoren zusammen, verortet sie in ihrem ideengeschichtlichen Kontext, prüft ihre Tauglichkeit in verschiedenen Anwendungsgebieten, bewertet sie, wählt aus. Er nennt ausdrücklich die Quellen, auf die er sich bezieht. Das Ergebnis ist eine vielschichtige Musiktheorie, die höchst differenziert auf verschiedene Blickpunkte eingehen kann. Ähnlich verhält es sich im *Traité* von Catel. Fragt man nach den Momenten, die originär Catel sind, so ist dies nicht die Erfindung einer neuen Theorie. »Simplifier [...] les éléments de l'harmonie«, wenn man dieses Zitat aus dem Vorwort Catels hier bemühen will, bedeutet eben nicht die »éléments de l'harmonie« ingeniös neu zu entwerfen, sondern sie vielmehr den Umständen entsprechend zielführend zusammenzustellen. Catel erfindet nicht, aber Catel bearbeitet, wählt aus, ergänzt und spezifiziert. Im Geiste eines gleichsam antitraditionellen Traditionalismus erstellt Catel ein grundsätzlich offenes Konzept, das Vorangegangenes aufgreift und Gewohntes neu einbezieht. Die Leistung Catels zu bewerten, hieße auch diese Kriterien mit einzu beziehen.

- 17 »[...] je déclarerai ici que ce serait, à mon avis, une extrême injustice d'attribuer à un plagiat cette coïncidence d'opinions et de principes.« Johann Georg Albrechtsberger: *Méthodes d'harmonie et de composition*, übers. und hg. von Alexandre Étienne Choron, Paris 1830, S. 173 f.
- 18 Vgl. hierzu auch Meidhof: »La règle de l'octave« und »Les Tierces Superposées«. Zum Akkordbegriff von Alexandre Étienne Choron, in: *Kreativität Struktur und Emotion*, hg. von Andreas Lehmann, Ariane Jeßulat und Christoph Wünsch, Würzburg 2013, S. 285–292.

Johannes Menke

Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt

I. Natur und Technik Die Spannung zwischen der Sehnsucht nach Natur einerseits und der Veränderung durch die Technik andererseits durchzieht das ganze 19. Jahrhundert. Dass diese Spannung die Musik und ihre Theorie genauso beeinflusst hat wie alle anderen Lebensbereiche, mag eine selbstverständliche Einsicht sein, tritt aber allzu schnell in den Hintergrund, weil die vermeintlich dominierende Entwicklung, nämlich die Etablierung der bürgerlichen Harmonielehre¹ mit ihrer Stufen- und später Funktionstheorie, das meiste Interesse absorbiert. Die vorwiegend von Juristen konzipierte bürgerliche Harmonielehre verfährt mit ihrer Materie eher administrativ denn prospektiv. Die harmonisch innovativen Projekte des 19. Jahrhunderts haben aber womöglich mit dem administrativen Stellenwert von Fundamentaltönen, Stufen und Funktionen gar nicht so viel zu tun.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein Zeitraum der Projekte: Projekte der Natur- und Geschichtsbetrachtung sowie Projekte der technischen Machbarkeit. 1835 fuhr die erste Eisenbahn auf deutschem Boden auf der Strecke zwischen Nürnberg und Fürth. Der Adler, die erste veritable Lokomotive, die in Deutschland zum Einsatz kam, mag uns heute putzig vorkommen, für die Zeitgenossen muss sie eher als futuristisches Monstrum erschienen sein, das eine neue Epoche einläuten sollte. Bereits wenige Jahre später, in den 1840er-Jahren, wurde die Strecke Nürnberg–München gebaut, und zwar unter Einsatz gewaltiger Viadukte, deren Monumentalität heute noch imponiert. Man kann nur erahnen, welche Aufbruchsstimmung, aber auch welch tiefgreifender Wandel der Lebensumwelt der Menschen damit einherging.

Die Darstellung einer in Berlin ansässigen Fabrik, in der Dampflokomotiven hergestellt wurden, von Karl Eduard Biermann (Abbildung 1) zeigt auf der einen Seite die Betriebsamkeit und die Monumentalität der Anlage. Auf der anderen Seite vermag die Fabrik, aus deren Schloten so viel Rauch entweicht, dass der eigentlich blaue Himmel von Rauchschwaden bedeckt wird, auch apokalyptisch anzumuten. Derselbe Maler Biermann schuf aber auch romantische Landschaftsgemälde, in denen er die erhabene Schönheit der Natur darstellte (Abbildung 2). Die Stadt Nürnberg war nicht nur Ausgangspunkt der ersten deutschen Eisenbahnlinie, sondern zugleich ein romantischer

1 Ich übernehme den Begriff der »bürgerlichen Harmonielehre« von Ludwig Holtmeier; vgl. dessen Beitrag: Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Saarbrücken*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken 2010, S. 81–100.

Sehnsuchtsort, deren mittelalterliches Stadtbild zum Inbegriff naturwüchsiger Urbanität wurde.

Vergewisserung der natürlichen Organizität und Naturbeherrschung durch technische Neuerungen scheinen zwei Seiten derselben Entwicklung zu sein. Die Suche nach dem organisch Gewachsenen, dem von der Natur oder der Geschichte Gegebenen auf der einen Seite und dem siegesicheren Beschreiten neuer Wege auf der anderen Seite



ABBILDUNG 1 Faszination und zugleich Beklemmung angesichts der Monumente der technisch-industriellen Revolution. Karl Eduard Biermann: Borsig's Maschinenbau-Anstalt zu Berlin, 1847 (Wikimedia Commons)



ABBILDUNG 2 Die Übermacht der Naturgewalten. Karl Friedrich Biermann: Der Finstermünz-Pass in Tirol, 1830 (Wikimedia Commons)

sind zwei Projekte des 19. Jahrhunderts, die sich nicht nur entgegenstehen, sondern vielmehr komplementär ergänzen.

Anhand des Beispiels der Eisenbahn, die nur stellvertretend für die industrielle Revolution steht, mag deutlich werden, wie sehr sich Europa zwischen 1820 und 1850 gewandelt hat. Der so skizzierte historische Kontext soll der Hintergrund sein, auf dem nun zwei ausgewählte musiktheoretische Schriften behandelt werden sollen: Johann Bernhard Logiers *Begründung des Akkordes, der Skala und der Akkordfortschreitung aus der Obertonreihe in seinem System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition*, Berlin 1827, und Carl Friedrich Weitzmanns Monografie über den übermäßigen Dreiklang mit dem eindeutigen Titel *Der übermäßige Dreiklang*, Berlin 1853. Die beiden theoretischen Absätze sollen abschließend mit Musikbeispielen von Richard Wagner und Franz Liszt konfrontiert werden. Damit soll beispielhaft der Zusammenhang von Kulturgeschichte, Geschichte der Musiktheorie und Kompositionsgeschichte skizziert werden.

II. Faszination Natur: Johann Bernhard Logier Logier wurde 1777 in Kassel geboren. 1805 ging der inzwischen verwaiste junge Mann mit einem Bekannten nach England und dann nach Dublin, wo er »Musikdirector und Componist am Theater des Henry John Stone war«.² In seinen Publikationen trat Logier als Pädagoge und Musiktheoretiker hervor, der auf ihn patentierte Chiroplast, ein Gerät zur Verbesserung der Klaviertechnik, ist ein Beispiel seines pädagogischen Sendungsbewusstseins. Der Titel von Logiers Schrift, die zeitgleich auf Englisch und Deutsch publiziert wurde, gibt bereits beredt Auskunft über die sich im Grunde widersprechenden Intentionen des Autors: Logier formuliert einen wissenschaftlichen Anspruch, er möchte ein System aufzeigen, möchte aber gleichzeitig einen praktischen Zugang verschaffen und dabei die herkömmliche Handwerkslehre (General-Bass) gleich mitliefern (Abbildung 3).

Die folgenden Zitate aus der Einleitung zeigen Logiers Spagat zwischen wissenschaftlicher Systembildung, kompositorischer Praxis und pädagogischem Ehrgeiz. Logier geht von einem Primat der Wissenschaft aus:

»Gegenwärtiges Werk muß, diesem zufolge, nur als auf Musik als Wissenschaft sich beziehend, angesehen werden, und als Anweisung, wie diese Wissenschaft auf praktische Composition anzuwenden.«³

- 2 Vgl. Robert Eitner: Art. »Logier, Johann Bernhard«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 19 (1884), S. 110–114, hier S. 110.
- 3 Johann Bernhard Logier: *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition* [...], Berlin 1827, S. IV.

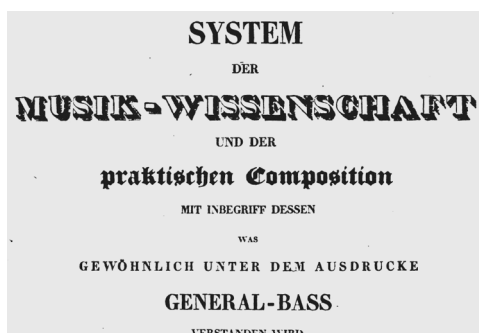


ABBILDUNG 3 Aus der Titelseite von Johann Bernhard Logiers *System der Musik-Wissenschaft*, Berlin 1827

Dies impliziert eine Systematik, die so folgerichtig ist, dass ihre Regeln für jedermann ohne Probleme evident werden:

»Alle Regeln entspringen von Anfang an so natürlich wie folgerecht eine aus der andern, daß sie der Fassungskraft des selbst geistesschwachen Kindes verständlich werden, und auch dieses wird bei ihrer Anwendung stets angenehme Effekte durch richtige Harmonie hervor bringen.«⁴

Dabei geht es dem Autor nicht etwa darum, neue Prinzipien der Harmonik zu finden oder gar einen neuen Stil zu propagieren, sondern die Darstellung und Erfassung der aktuellen Musiksprache zu optimieren:

»Indem der Autor dieses Werk dem Publikum übergibt, will er sich keineswegs die Erfindung neuer Grundsätze der Harmonie anmaßen, sein Bestreben war allein dahin gerichtet, eine einfache und gründliche Methode, zum leichteren Verstehen der bisher befolgten Grundsätze, und zur wirksameren Anwendung derselben, zu entwickeln.«⁵

Logiers spezifischer Beitrag zur Musiktheorie wird bereits von Robert Eitner folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

»Als der moderne Reformator in der Musiktheorie wird stets A. B. Marx angesehen und er verdient es auch, denn sein fortgesetztes Bestreben und sein logisch richtiges Denken und Fortentwickeln der Grundidee hat uns erst in den Besitz einer wirklichen Musiktheorie gebracht. Diese Grundidee aber – die Naturtöne des Horns als Grundlage der Accordlehre aufzufassen und darauf die weitere Entwicklung zu begründen – ist Eigenthum Logier's.«⁶

Es mag verwundern, dass Eitner so sehr auf den Aspekt der »natürlichen« Herleitung der Harmonik aus der Obertonreihe abhebt. Joseph Sauveur hatte das Klangspektrum zu Beginn des 18. Jahrhunderts naturwissenschaftlich erforscht und Jean-Philippe Rameau hat mit seiner Konzeption des *corps sonore* versucht, diese Erkenntnisse auf die Harmonielehre anzuwenden. Schon im *Traité de l'harmonie* (1722) wird durch eine Grafik veranschaulicht, wie die konsonanten Intervalle und der Durdreiklang dem Klangspektrum

4 Ebd., S. IV

5 Ebd., S. VIII.

6 Eitner: Art. »Logier, Johann Bernhard«, S. III.

folgen, wenngleich Rameau im Text des *Traité* noch nicht direkt mit der Obertonreihe argumentiert, sondern mit der Teilung der Saite.⁷ Auch Georg Andreas Sorge, der sich in der Nachfolge Rameaus sieht, begründet seine Behauptung, die Septime sei die erste Dissonanz, mit einem Hinweis auf die Naturseptime und verweist auf Trompete, Waldhorn, Monochord und Streichinstrumente.⁸ Georg Joseph (Abbé) Vogler entwickelte sein harmonisches System ganz auf der Basis einer Skala, die auf der Obertonreihe beruht.⁹ So konsequent Voglers systematisches Vorgehen ist, so sehr entfernt es sich doch vom klanglichen Eindruck des Teiltonspektrums. Vielleicht ist es das besondere Verdienst Logiers, nicht nur einzelne Klänge, sondern auch deren Fortschreitungen und Melodik anschaulich aus der »Natur« abzuleiten, ohne in einen systematischen Formalismus zu verfallen.

Logier definiert Musik zunächst als »Sprache«, deren Alphabet die sieben Töne der Durscala seien, aus denen dann der Dreiklang abgeleitet werden könne. In dieser ersten Begründung des Akkordes ist dieser analog zur Sprache ein Wort, welches aus passenden Buchstaben besteht: »Eine Verbindung von Buchstaben bildet ein Wort. Eine Verbindung von Tönen bildet einen Akkord.«¹⁰ Folgerichtig wird der Dreiklang als konsonante Verbindung von Skalentönen hergeleitet (Abbildung 4).

ABBILDUNG 4 Begründung des Dreiklangs aus der Skala bei Logier



Nachdem Logier Stimmführung, Akkordfortschreitungen, Skalenharmonisierung und Akkorddiminution gezeigt hat, liefert er im Kapitel über Modulation auf einmal eine ganz andere Begründung des Dreiklangs. In einem Kapitel mit der Überschrift »Ursprung der Melodie und Harmonie, Erklärung der diatonischen Tonleitern und Entdeckung der Grundbässe« wird auf die Obertonreihe als natürliches Phänomen aufmerksam gemacht, welches etwa beim Schwingen einer Saite immer zu beobachten sei.¹¹ Nachdem der Autor die ersten zehn Obertöne veranschaulicht hat, leitet er, geradezu in einem Geniestreich, daraus den Anfang der diatonischen Skala, den Dreiklang und die Akkordprogression I – V – I her (Abbildung 5).

- 7 Jean-Philippe Rameau: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722, S. 3 f., engl. Übers.: *Treatise on Harmony*, New York 1971, S. 7.
- 8 Georg Andreas Sorge: *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein 1745–1747, S. 341.
- 9 Vgl. David W. Bernstein: *Nineteenth-Century Harmonic Theory. The Austro-German Legacy*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 778–811, hier S. 779 ff.
- 10 Logier: *System der Musik-Wissenschaft*, S. 1 und 12.
- 11 Ebd., S. 53.

64.

Nachdem der Grundbass aufgefunden ist, setzen wir die Akkorde zu

65.

ABBILDUNG 5 Logiers Herleitung der Diatonik, des Dreiklangs und der elementaren Akkordfortschreitung aus der Obertonreihe; System der Musik-Wissenschaft, S. 55

Logiers Erklärung erfolgt grundsätzlich und umfassend, sie will auf den natürlichen Ursprung der Tonalität hinaus: Aus den mitschwingenden Teiltönen lassen sich, so Logier, Klangaufbau, Melodik und – wie später deutlich werden wird – Modulation herleiten. Die Teiltöne acht bis zehn bilden den Anfang der Durskala; man kann sie mit den unteren Teiltönen unterlegen, aus denen sie wiederum als Teiltöne hervorgehen können und erhält eine tonale Urformel, deren Krebsform man als Schenker'schen Ursatz kennt.

Wer muss hier nicht an Wagners Rheingold-Vorspiel denken, das geradezu als Illustration dessen anmutet, was Logier zeigen will: Aus dem »Erzeuger« (so nennt Logier den Grundton) Es erhebt sich die Quinte, der Dreiklang und schließlich die Skala. Bekanntlich ist dieser Prozess der Klanggenese eine Chiffre für die Naturhaftigkeit des Rheins und die darin befindlichen unschuldigen Rheintöchter.

Zwar verwendet Logier zunächst nicht das Schlagwort »Natur«, seine Rede vom »Ursprung« und die mehrmalige Referenz auf das Waldhorn oder Rohre und Saiten im Allgemeinen lassen die Natur als wahren Ursprung aller Harmonie zwischen den Zeilen jedoch deutlich hervortreten. Logier lässt die Katze aus dem Sack, wenn es um die vierte Skalenstufe geht: »Sind wir daher nun veranlaßt, die Tonleiter über die drei Töne, welche die Natur uns gegeben, hinaus auszudehnen: so ist der nächste uns angewiesene Ton natürlich F.«¹² Der Grund ist die notwendige Auflösung der Naturseptime b.¹³ Da mit dem f wieder eine Oktave in den Außenstimmen erreicht wird, liegt es nahe, nach demselben Prinzip die Skalenbildung fortzusetzen (Abbildung 6).

66.

ABBILDUNG 6 Logiers Begründung des vierten Skalentons aus der Obertonreihe

- 12 Ebd., S. 56, Hervorhebung im Original.
- 13 Bekanntlich ist die physikalische Naturseptime fast einen Viertelton tiefer als die der temperierten Stimmung. Darauf geht Logier aus Rücksicht auf das Tonsystem nicht ein. Erst der französische Spektralismus berücksichtigt die mikrotonalen Abweichungen der Spektraltöne.

Nach Logier hat eine Tonart somit einen natürlichen Drang zur Subdominante. Wenn der Es-Dur-Akkord aus dem Rheingold-Vorspiel schließlich in den As-Dur-Quartsextakkord kippt, so folgt er – gemäß Logier – seiner natürlichen Tendenz. In einem solchen Kontext ist es auch nicht verwunderlich, dass das Parsifal-Vorspiel mit einem Septakkord schließt: Man hört die Naturseptime mit, die dann förmlich in den ersten Aufzug hinüberleitet.

Die so gezeigte Logik liefert denn auch die nachträgliche Begründung für die schon zuvor präsentierte Skalenharmonisierung mit den Grundakkorden der drei Hauptstufen (Abbildung 7).

ABBILDUNG 7 »Natürliche«
Skalenharmonisierung
nach Logier



Schematisch betrachtet ergibt sich also folgende Zuordnung:

Skalenstufe Sopran:	I	2	3	4	5	6	7	I
Akkordstufe Bass:	I	V	I	IV	I	IV	V	I

Betrachtet man das Walhall-Motiv aus dem Ring des Nibelungen, glaubt man ein Paradebeispiel für die Anwendung dieser elementaren Theorie zu hören (Abbildung 8).

ABBILDUNG 8 Walhall-Motiv aus Wagners Ring des Nibelungen

Es wird somit deutlich, dass es hier nicht nur um die Organisation von Klangverbindungen geht, sondern auch und vor allem um ihre Ästhetik, mithin um die Art und Weise, in der ihr Erleben durch die Komposition provoziert wird. Wurden Dreiklänge zuvor meist fanfarenartig eingesetzt und konnten die Aura der barocken Battaglia nie ganz abstreifen, wird nun auf einmal das Hineinhören in den Klang als Naturereignis thematisiert. Wer in den Klang hineinlauscht, hört seine Obertöne: die Septime und None. Für Logier gehören Septime und None zum Dominantakkord, durch Überbindung in die

Tonika gelangt er zu Undezim- und Tredezimklängen.¹⁴ In der berühmten Passage aus dem zweiten Aufzug von *Tristan und Isolde* (Beginn der ersten Szene) fügt sich die Hörnerfanfare in einen Sept-Nonakkord ohne Terz, der gewissermaßen als größeres Ganzes das Resultat des intensiven Lauschens, von dem im Text an dieser Stelle ja die Rede ist, versinnbildlicht.

Wagners Logier-Lektüre erfolgte noch vor seiner ständischen Ausbildung beim Thomaskantor Christian Theodor Weinlig, der seinerseits bei Stanislao Mattei in Bologna studiert hatte. Mattei war einer der prominentesten Vertreter der italienischen Partimento-Tradition seiner Zeit. Wir können also davon ausgehen, dass der junge Wagner bei Weinlig eine gute Portion dieser Tradition mitgenommen hat. Bei seiner Logier-Lektüre aber lernte er gewiss kein Handwerk in diesem Sinne, sondern einen konzeptuellen und ästhetischen Umgang mit Harmonik, dessen Früchte sich vielleicht erst viel später zeigen sollten.¹⁵

III. Faszination Technik: Carl Friedrich Weitzmann Carl Friedrich Weitzmann (1808–1880), ein Apologet Richard Wagners und Verehrer Franz Liszts, veröffentlichte eine Reihe musiktheoretischer Schriften, in denen er die implizite Theorie insbesondere der Wagner'schen Werke aufzuzeigen versuchte. Es handelt sich um Monografien über Akkorde, die für Wagners Harmonik charakteristisch sind und für die Arnold Schönberg später den Terminus des »vagierenden Akkords« eingeführt hat.

Der übermässige Dreiklang (Berlin 1853)

Der verminderte Septimenakkord (Berlin 1854)

Geschichte des Septimen-Akkordes (Berlin 1854)

Geschichte der griechischen Musik (Berlin 1855)

- 14 Bernhard Logier: *A System Of The Science of Music And Practical Composition*, London 1827, S. 197 ff., 201 ff.
- 15 In seiner Autobiografie *Mein Leben* schreibt Wagner: »Wie es zu ermöglichen sei, schnell das nötige Komponieren mir anzueignen, sollte mich Logiers ›Methode des Generalbasses‹ lehren, welche man mir in einer musikalischen Leihanstalt als zweckmäßiges Lehrbuch zur schnellen Erlernung des Komponierens anempfohlen hatte. Ich entsinne mich, daß die finanziellen Wirren, die mir mein Leben zu jeder Zeit so sehr störten, von hier ihren Ausgang nahmen: ich entlieh Logiers Methode gegen ein wöchentliches Leihgeld in der angenehmen Hoffnung, mit einigen Wochen Leihgebühr, welche ich allenfalls von gesammeltem Taschengelde erübrigt hätte, davonzukommen. Die Wochen dehnten sich aber zu Monaten aus, und immer konnte ich noch nicht komponieren, wie ich wollte.« Richard Wagner: *Mein Leben*, München 1963, S. 38. Ich vermute, dass Wagner hier nicht Logiers wenig aufsehenerregenden Generalbasstraktat (Logier: *Thorough-Bass*, London 1818, Berlin 1819) meinte, sondern vielmehr sein *System der Musik-Wissenschaft*. Wie für alle Zeitgenossen waren auch für Wagner »Generalbass« und »Harmonielehre« synonyme Begriffe, was ja auch im Untertitel von Logiers Buch zum Ausdruck kommt.

Harmoniesystem (Leipzig [1860], 2. Aufl. 1895)
 Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten (Leipzig [1861])
 Geschichte des Clavierspiels und der Clavierlitteratur (Stuttgart 1863, erweiterte
 2. Aufl. 1879); umgearb. und hg. von Max Seiffert als Geschichte der Klaviermusik
 (Leipzig 1899)

Weitzmanns Akkordmonografien weisen allesamt ein ähnliches Vorgehen auf: Sie greifen diejenigen Akkorde auf, die zur Modulation geeignet sind, klären ihre historische Herkunft in Theorie und Praxis und versuchen dann, sämtliche möglichen Verbindungen zu anderen Akkorden aufzuzeigen.

Der übermäßige Dreiklang ist der Theorie freilich nicht neu. So ist etwa in der französischen barocken Tradition der auf der dritten Stufe in Moll sitzende Akkord der *Quinte Superflue*, der neben der übermäßigen Quinte auch noch eine Septime und None mit sich führt, nicht wegzudenken.¹⁶ Georg Andreas Sorge führt in seinem Kapitel über die Dreiklänge auch die »Trias superflua« an:

»Diese [...] aber ist nur dem Moll-Tone eigen, denn der Dur-Ton hat damit nichts zu schaffen. Sie besteht aus einer übermäßigen Quint und grossen Tertz, und hat ihren natürlichen Sitz und Stelle auf der Tertia Modi minoris.«¹⁷

Wie das Vorwort zeigt, möchte Weitzmann in geradezu aufklärerischer Manier den bereits bekannten übermäßigen Dreiklang aus diesem festen »Sitz« befreien und vollständig in die Musiksprache, oder das »Harmoniesystem«, wie er an anderer Stelle sagt,¹⁸ integrieren:

»Der übermäßige Dreiklang ist bisher von allen theoretischen und praktischen Musikern als ein unheimlicher Gast betrachtet worden, dessen man sich stets so bald wie möglich entledigen zu müssen glaubte. Seine zweifelhafte Abkunft hatte Misstrauen gegen ihn erweckt; sein schroffes Auftreten sowohl wie seine scheinbare Unbehülflichkeit waren nicht geeignet, ihm Freunde zu erwerben. Die Zeugnisse unserer besten älteren und neueren Theoretiker, welche ihm entweder alles Heimatecht absprachen, oder höchstens seinen flüchtigen Durchgang duldeten, waren nicht geeignet, Interesse für ihn zu erregen, und auch die praktischen Meister, welche ihn zuweilen, doch stetes gebunden einführten, erlaubten ihm nur zwei bis drei, ein für alle Mal vorgeschriebenen Schritte zu thun.

Es ist nun meine Absicht, durch diese Schrift das Dunkel seiner Abkunft zu lichten, seine ausgebreiteten Verwandtschaften nachzuweisen, sein unzertrennliches Bündniss mit allen bei uns längst heimischen Septakkorden darzuthun, und überhaupt eine ausführliche Darstellung seines geheimnisvollen und vielseitigen Charakters zu geben.«¹⁹

¹⁶ Vgl. Jean-François Dandrieu: *Principes de l'accompagnement du clavecin*, Paris [1719], Tafel XVIII.

¹⁷ Sorge: *Vorgemach der musicalischen Composition*, S. 20.

¹⁸ Carl Friedrich Weitzmann: *Der verminderte Septimenakkord*, Berlin 1854, Vorwort.

¹⁹ Carl Friedrich Weitzmann: *Der übermäßige Dreiklang*, Berlin 1853, S. 1.

Die erstaunlich ausführliche historische Einleitung, in der er auf Traktate von Rameau, Giuseppe Tartini, Carl Philipp Emanuel Bach, Jean-Jacques Rousseau, Johann Philipp Kirnberger, Antonio Eximeno, Johann Georg Albrechtsberger, Siegfried Wilhelm Dehn und Adolf Bernhard Marx eingeht, zeigt den bisherigen Kenntnisstand. Erst durch eigene kombinatorische Untersuchungen, in denen zunächst ohne Rücksicht auf den Usus das technisch Mögliche durchdacht wird, kann sich aber das Potential dieses bislang vernachlässigten Akkordes ganz entfalten. Die Devise lautet: Freisetzung des denkbar Möglichen durch den Einsatz von Technik. Hier ist ein Ansatz zu erkennen, der nicht auf Affirmation tonaler Praxis, sondern auf Neuschöpfung zielt. Den weitgehend moderaten Tonfall Weitzmanns muss man verstehen als Reaktion auf teils erbittert feindliche Angriffe auf seine Ideen. Im Grunde ist sein Ansatz ein radikal technischer: Was die Tradition an technischen Möglichkeiten noch nicht ausgenutzt hat, soll sich nun ungehemmt entfalten können, der Einsatz aller übermäßigen Dreiklänge in allen möglichen Kontexten.

Voraussetzung für die technische Handhabung des Dreiklangs ist die klangliche Kongruenz seiner Umkehrungen, also die bewusste Nutzung seiner klanglich äquidistanten Struktur – eine Eigenschaft, die er mit dem verminderten Septakkord teilt (Abbildung 9). Die vier möglichen übermäßigen Dreiklänge werden nun in Form einer Matrix den drei möglichen verminderten Septakkorden zugeordnet. Verminderte Septakkorde und übermäßige Dreiklänge bilden dabei die Koordinaten des Zwölf-Ton-Systems (Abbildung 10). Bedingt durch diese strukturellen Eigenschaften vermag der übermäßige Dreiklang zwischen den Tonarten zu vermitteln. Weitzmann spricht von »Auflösungen« des Akkordes und rät dazu, solche zu wählen, »bei welchen mindestens

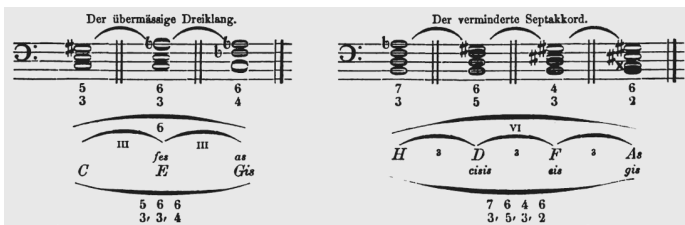


ABBILDUNG 9 Klangliche Kongruenz der Umkehrungen beim übermäßigen Dreiklang und beim verminderten Septakkord; Weitzmann: Der übermäßige Dreiklang, Berlin 1853, S. 20



ABBILDUNG 10 Die drei verminderten Septakkorde und die vier übermäßigen Dreiklänge als Koordinaten eines Zwölf-Ton-Systems; Weitzmann: Der übermäßige Dreiklang, S. 22

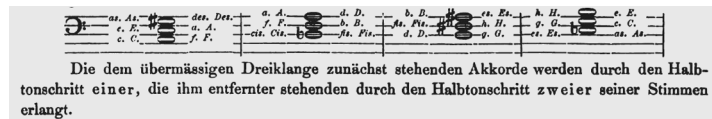


ABBILDUNG 11 Naheliegende Auflösungen der übermäßigen Dreiklänge nach Weitzmann: Der übermäßige Dreiklang, S. 22

ABBILDUNG 12 Drei Auflösungen eines übermäßigen Dreiklangs in der Walküre (Vorspiel zum zweiten Aufzug, Takt 23–43)

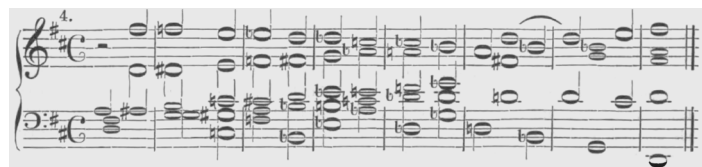


ABBILDUNG 13 Quintfallsequenz mit übermäßigen Dreiklängen mit hinzugefügten Septimen auf den betonten Halben; Weitzmann: Der übermäßige Dreiklang, S. 31

eine seiner Stimmen mit dem folgenden konsonierenden Akkorde gebunden erscheint« (Abbildung 11).

Solche »Auflösungen« scheinen direkt von Wagner beeinflusst zu sein: So finden wir im Vorspiel zum zweiten Aufzug der *Walküre* die Auflösung des übermäßigen Dreiklangs $c - e - g$ is zuerst in einen a-Moll-Sextakkord, dann in einen F-Dur-Quartsextakkord und schließlich in einen f-Moll-Dreiklang (Abbildung 12). Weitzmann selbst gibt zahlreiche Beispiele, die über Wagners Musiksprache weit hinausgehen. So kombiniert er beispielsweise in einer Quintfallsequenz den übermäßigen Dreiklang mit Septakkorden mit übermäßiger Quinte. Die Septimen werden zwar chromatisch vorbereitet, die Klanglichkeit ist aber dennoch derart angespannt, dass sie Musik des frühen 20. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheint (Abbildung 13).

Franz Liszt, dem Weitzmanns Abhandlung über den verminderten Septakkord gewidmet ist, experimentiert bekanntlich ausführlich mit dem übermäßigen Dreiklang.

The image shows a page of a musical score for Franz Liszt's Faust Symphony. The tempo is marked 'Lento assai.' and the dynamics are 'PIANO.' The score includes parts for Piano (PIANO.), Strings (Str. con sord.), Oboe (Oboe.), Clarinet (Clar.), Violin (Vcl.), Viola, and Clarinet/Fagot (Clar. Fag.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks.

ABBILDUNG 14 Franz Liszt: Anfang der Faust-Sinfonie (1854)

Die chromatische Verschiebung, die dem Anfang der Faust-Sinfonie (Abbildung 14) zugrunde liegt, geht über Weitzmanns Prinzipien noch hinaus, da keine »Auflösung« erfolgt, geschweige denn intendiert ist. Im Gegenteil: Der übermäßige Dreiklang selbst wirkt in Takt 7 als Auflösung eines cis-Moll-Sextakkordes! Man nimmt das lange cis der Melodie als Vorhalt und das c als dessen Auflösung wahr. Die herkömmlichen Verhältnisse sind hier geradezu auf den Kopf gestellt, was in einem Kontext, der fast nur aus übermäßigen Dreiklängen besteht, nicht verwundert. Fast scheint es, als löse sich hier die Konsonanz in die Dissonanz auf.

IV. Resümee Weitzmanns technischer Zugriff auf äquidistante Klänge im Zwölf-Ton-Raum birgt in sich das Potential zu Entwicklungen, die mit Debussy, Schönberg und vielen anderen aus der diatonischen Tonalität herausführen. Doch auch Logiers neuartige Rückführung des Dreiklangs, der Skala und der Akkordfortschreitungen auf die Obertonreihe wird die Kompositionspraxis weiterhin beschäftigen, was an Werken vor allem französischer Komponisten wie Claude Debussy, Olivier Messiaen, Gerard Grisey oder Tristan Murail deutlich wird. Konsequenz zu Ende gedacht führt Logiers Teilton-Harmonik zum Spektralismus. Äquidistanter kombinatorischer Raum und organische Klanggenese aus der Natur – so konträr beide Denkweisen zunächst erscheinen mögen, beide entstehen als Reflex auf den Niedergang der traditionellen Kompositionslehre oder, sagen wir es ganz pointiert, der klassischen Generalbasslehre, über die die bürgerliche Harmonielehre²⁰ des 19. Jahrhunderts gemessen an ihren Resultaten nicht wirklich hinausgekommen war. Berücksichtigt man das Aufgebot des harmonischen Materials, also der Akkordformen, ihrer Verbindungen und der Modulationstechniken, wie es in den Generalbasstraktaten bis 1800 entgegentritt, so kann man sich der Erkenntnis schwer verschließen, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum nennenswerte neue Phänomene in der Theorie beschrieben werden. Sehr wohl aber ändert sich ihre Darstellungsweise. Die einseitige Fixierung auf die Regelsysteme der Stufen- und später der Funktionstheorie lassen gerne vergessen, dass es auch andere Ansätze, wie eben die von Logier und Weitzmann, gab. Die komplementäre Opposition zwischen Naturbezug

20 Holtmeier: Feindliche Übernahme.

einerseits und technischer Machbarkeit andererseits zeigt sich in der Musik um 1850 nicht nur semantisch, sondern auch materialiter: in den theoretischen Begründungen von Klängen und ihren Fortschreitungen, die sich nicht mehr der Tradition verpflichtet fühlen, sondern entweder naturwissenschaftlich-deduktiv (Logier) oder technisch-prospektiv (Weitzmann) vorgehen. In ihrer Konsequenz und ihrer Radikalität weisen die Ansätze Logiers und Weitzmanns über die etablierten Schulen (Marx, Hauptmann et cetera) hinaus und eröffnen Perspektiven auf das 20. Jahrhundert.

Astrid Opitz

Altes in neuem Gewand.

Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann

Generalbass? – Man denkt sofort an den Barock, das auch so genannte Generalbasszeitalter. Auch der frühen Klassik gesteht man noch ein Stück Generalbass zu. Aber Generalbass bei Schumann? In der Romantik?

Robert Schumann hatte tatsächlich Generalbassunterricht. Nachdem sich Schumann entschloss, sich nicht der Juristerei, sondern doch ernsthaft der Musik zu widmen, nahm er neben seinem Klavierunterricht bei Friedrich Wieck ab Mitte Juli 1831 Kompositionsstunden bei dem als Musikdirektor am Leipziger Theater tätigen Heinrich Dorn. Dorn schildert den 21-jährigen Schumann auf dem Gebiet der Theorie als blutigen Anfänger, mit dem er bei den Grundlagen des Generalbasses ansetzte:

»Schumann spielte mir seine Variationen über den Namen Abegg vor, die später auch im Druck erschienen. Er hatte damals noch keinen theoretischen Unterricht erhalten – wenigstens keinen regelmäßigen; denn ich fing mit ihm vom Generalbaß ABC an, und der erste vierstimmige Choral, den er mir zur Probe seiner harmonischen Kenntnisse aussetzen mußte, war ein Muster regelwidriger Stimmführung.«¹

Von Schumanns Seite wird der erste Unterricht bei Dorn folgendermaßen geschildert:

»Auch fing ich gestern bey'm Musickdirektor [Dorn] mit dem edeln Generalbaß an! Er hatte sich vorbereitet u. schien ängstlich, war aber sonst liebenswürdig. Ich war auch gerade recht bey Kopfe u. bey hellen, lichten Verstand. Ich möchte kaum mehr wissen, als ich weiß. Das Dunkel der Fantasie oder Ihr Unbewußtes bleibt ihre Poësie.«²

Schumanns Anfänge im »edeln Generalbaß« beziehungsweise im »Generalbaß ABC« sind zu einem wohl nur geringen Teil in seinen fünf frühen Studien- und Skizzenbüchern erhalten, die mit Ausnahme von Studienbuch II, das wahrscheinlich um 1837 zu datieren ist, schwerpunktmäßig aus den Jahren 1830 bis 1832 stammen.³ Schumann ließ dabei teilweise lose Blätter beziehungsweise Bögen binden, wohl um Ordnung in seine

- 1 Georg Eismann: Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen, Leipzig 1956, Bd. 1, S. 74.
- 2 Robert Schumann. Tagebücher, Bd. 1: 1827–1838, hg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 349 f.
- 3 Zur genauen Datierung und Beschreibung der Skizzenbücher siehe Margit L. McCorkle: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, Mainz u. a. 2003 (Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [im Folgenden RSA], Serie VIII: Supplemente, Bd. 6), S. 779 ff. und Matthias Wendt: Zu Robert Schumanns Skizzenbüchern, in: Schumanns Werke – Text und Interpretationen. 16 Studien, hg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz u. a. 1987, S. 101–119.

Skizzen, Studien und Übungen zu bringen. Ehemals in der Sammlung Wiede, liegen diese Bücher heute unter der Signatur NL Schumann 13–17 in der Universitätsbibliothek in Bonn und stehen seit 2011 auch digitalisiert online zur Verfügung.⁴ Neben tatsächlichen Skizzen, pianistischen Studien wie etwa Fingerübungen und Übungstagebüchern enthalten diese Bücher zu einem nicht geringen Teil auch Übungen im Kontrapunkt und in der Generalbasslehre. Einige Blätter tragen dabei die Handschrift von Heinrich Dorn, so dass der Schluss mehr als gerechtfertigt erscheint, dass nicht nur diese, sondern auch weitere ähnliche Übungsblätter im Zusammenhang mit Schumanns Unterricht bei Dorn zu sehen sind.⁵ Die Blätter sind nicht chronologisch, sondern zunächst nach Hoch- oder Querformat in die Studienbücher geordnet. Auch innerhalb der Studienbücher liegt nur eine grobe Ordnung vor. Teilweise finden sich so Lösungen zu ein und derselben Aufgabe über ein oder gar mehrere Studienbücher verteilt und müssen erst zusammengesucht werden. Es kann davon ausgegangen werden, dass Schumann wichtige Blätter für die Bindung zusammensuchte, so dass nach dem Ausmaß der verlorenen Generalbassübungen zu fragen ist. Wenden wir uns aber nun dem zu, was erhalten ist, und versuchen, den Generalbassunterricht bei Dorn annäherungsweise zu rekonstruieren.⁶

Zunächst finden sich grundlegende Beschäftigungen mit dem Aufbau von Akkorden, verdeutlicht durch die entsprechende Generalbass-Bezifferung.⁷ Des Weiteren liegen sehr einfache Generalbassaussetzungen vor, die in verschiedenen Lagen geübt werden. Eine Übung in Sb V, S. [50] 44 umfasst so in der Mehrzahl Grundakkorde, nur einige

- 4 <http://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnhans/content/titleinfo/1043463> (Zugriff am 15. Januar 2016), Skizzenbuch I: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:5:1-26373>; Skizzenbuch II: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:5:1-26381>; Skizzenbuch III: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:5:1-26392>; Skizzenbuch IV: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:5:1-26400>; Skizzenbuch V: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:5:1-26415>. Innerhalb der Neuen Schumann-Gesamtausgabe wurden 2010 die Studienbücher I und II im Faksimile samt moderner Übertragung und Kommentar publiziert: Robert Schumann. Studien und Skizzen. Studien- und Skizzenbuch I und II, hg. von Matthias Wendt, Mainz u. a. 2010 (RSA VII/3/1). Da ein allgemeiner und leichter Zugriff gewährleistet ist, wird im Rahmen dieses Aufsatzes auf Abdrucke aus den Skizzen- und Studienbüchern verzichtet. Es wird stattdessen im Folgenden stets auf die angegebenen URNs verwiesen. Die Seitenzählung folgt dabei der der Universitätsbibliothek Bonn, die alle vorhandenen Seiten samt Deckel-, Vorsatz- und leergebliebenen Seiten des überlieferten Autografs durchnummeriert und in Klammern voranstellt, danach die Paginierung von Bibliothekarshand.
- 5 Vgl. Matthias Wendt: Zu Schumanns Kompositionsstudien, in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, Bd. 3: Free Papers, hg. von Angelo Pompilio u. a., Turin 1990, S. 793–804.
- 6 Die folgende Darstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und kann in diesem Rahmen nur einige erste Beobachtungen liefern.
- 7 Etwa Sb I, S. [98] 96, vollständig von Dorns Hand, oder Sb I, S. [99] 97.

Sextakkorde kommen vor. Die Seite trägt wohl auch die Handschrift Dorns, die korrigierend eingreift. Schumanns Mühen, aber in gleicher Weise auch Bemühungen mit den Anfängen des Generalbasses sind hier klar zu erkennen. Dies ist ebenso der Fall bei einer Generalbassübung in C-Dur, die an eine einfache Oktavregel (mit Sextakkorden) erinnert. Unter dem bezifferten Bass ist ein weiteres System mit einem vereinfachten Bass, meist in Grundstellungen, hinzugefügt. Auf einem anderen Blatt sind Transpositionen dieser Übung nach D-Dur und A-Dur zu finden. In As-Dur angekommen, das sich unten auf der Seite mit der C-Dur-Übung befindet und nur noch auf zwei Linien notiert ist, beherrscht Schumann die Aussetzung einwandfrei.⁸ Es ist nicht zu sagen, wie viele Blätter mit Transpositionen fehlen, ob Dorn sie forderte, oder ob sie Schumann über einige Transpositionen hinaus zur weiteren Übung freiwillig anfertigte. Schumann schildert Dorn als Lehrer mit »Ostpreußenton«,⁹ Dorn beschreibt Schumann aber zurückblickend auch als fleißigen Schüler: »Schumann war während seiner Lehrzeit ein unverdrossener Arbeiter, und wenn ich ihm ein Beispiel aufgab, lieferte er dann immer mehrere.«¹⁰

Die Verfahrensweise, einfache Generalbassübungen in verschiedenen Lagen auszusetzen und zu transponieren, ist auch anderswo zu erkennen, etwa in der Quintfallsequenz mit Septakkorden.¹¹ Es finden sich immer wieder Beschäftigungen mit diesem Modell, mit und ohne Bezifferung in verschiedenen Tonarten beziehungsweise in Modulationen.¹² Es kann angenommen werden, dass mit anderen Generalbassübungen ganz ähnlich umgegangen wurde. Interessanterweise finden sich auch einige Aufgaben, in denen nur die Oberstimme samt Generalbassbezifferung gegeben ist, demnach der passende Bass mit dem entsprechenden Akkordaufbau zu suchen ist.¹³ Trainiert wurde damit wohl die Suche nach Akkorden beziehungsweise Bässen, die ihren typischen Platz in der Begleitung einer Oberstimme haben.

Der Generalbass wird wohl schon bald das harmonische Instrument, in dem Schumann denkt. Dies ist zu spüren in Kontrapunkt-Übungen, in denen in einem Note-gegen-Note-Satz von zwei Stimmen zu einem *cantus-firmus* die untere Stimme zum Harmonieverständnis beziffert ist,¹⁴ oder etwa in einer Übung, in der zu einer gegebenen Melodie zunächst verschiedene Bässe samt Bezifferung erstellt werden sollen, bevor

8 Sb I, S. [91] 89; Sb I, S. [22] 20.

9 Robert Schumann. *Tagebücher*, Bd. I, S. 358.

10 Siehe Eismann: *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, Bd. I, S. 74.

11 Sb I, S. [92] 90.

12 Sb I, S. [31] 29 und [76] 74, Sb V, S. [28] 22.

13 Zum Beispiel Sb III, S. [15] 7 und [58] 50.

14 Zum Beispiel Sb V, S. [66] 60–[68] 62.

diese ausgesetzt werden,¹⁵ am deutlichsten vielleicht in der Abschrift von Bachs c-Moll-Fuge aus dem Ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, in der zu Beginn die zugrundeliegende Harmonie mittels eines bezifferten Basses dargestellt ist.¹⁶

Aus dem Barock stammende Modelle werden andernorts im Rahmen eines »romantischen Generalbasses« genutzt, beispielsweise in Übungen zu Modulationen in entferntere Tonarten, teils mit enharmonischer Verwechslung.¹⁷ Generalbassbezeichnungen finden sich explizit in der Harmonisierung einer chromatischen Tonleiter im Bass beziehungsweise anschließend in der Oberstimme mit minimalen Bewegungen beziehungsweise Strebewirkungen der einzelnen Stimmen von Akkord zu Akkord oder auch in einer Tonsatzstudie mit Note-gegen-Note chromatisch auseinanderlaufenden Außenstimmen, die vom übermäßigen Quintsextakkord ihren Ausgang nimmt.¹⁸ Eine weitere, etwas längere Übung, die sich auch zweimal in unterschiedlichen Tonarten findet, konzentriert sich auf den Orgelpunkt sowie die Modulation zur Medianten- und Rückmodulation zur Ausgangstonart.¹⁹

Der Generalbassunterricht bei Dorn schien für Schumann ebenso hart wie prägend zu sein. Er war von relativ kurzer Dauer, reichte von Juli 1831 bis wohl Ende Januar/Anfang Februar 1832 (und nicht wie von Heinrich Dorn rückwirkend erst Jahre später berichtet, bis April 1832).²⁰ Klar ist, dass der Unterricht aufgrund eines Konflikts zwischen Lehrer und Schüler von Dorn beendet wurde. Spekuliert werden kann, ob dies mit der Lebensweise von Schumann, dem zu hohen Alkoholkonsum, zusammenhängt, den er in einem Brief an seine Mutter bezogen auf die Monate Februar/März 1832 gesteht.²¹ Auch wenn der Unterricht wohl nur etwa ein halbes Jahr andauerte, so scheint der Generalbass als kompositorisches System entscheidenden Einfluss auf Schumann ausgeübt zu haben. Schumanns meist negative Äußerungen über den Kompositionsunterricht bei Dorn in seinen Tagebüchern, der – wie sich schon im obigen Zitat zum Studienbeginn andeutete – keine Phantasie zuließe, müssen dabei durch die Intensität der Studien relativiert werden.²² In Briefen an Wieck und seine Mutter bewertet Schumann den theoretischen Unterricht bei Dorn durchaus sehr positiv.²³ Über Schumanns gesamte Schaffensperi-

15 Im Zusammenhang einer Übung stehen Sb V, S. [77] 71, [55] 49; Sb III, S. [37] 29 und [56] 48.

16 Sb V, S. [7] 1 und [8] 2.

17 Etwa Sb I, S. [64] 62.

18 Sb I, S. [38] 36; Sb II, S. [23] 18.

19 Sb I, S. [100] 98 sowie ein aus dem Studienbuch I herausgerissenes Blatt, das sich heute unter der Signatur 4645-A1 im Robert-Schumann-Haus in Zwickau befindet, siehe RSA VII/3/1, Sb I, S. 101.

20 Wendt: Zu Schumanns Kompositionsstudien, S. 798.

21 Siehe ebd., S. 798 f.

22 Siehe ebd., S. 793.

23 Siehe Eismann: Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen, S. 75.

ode hinweg tauchen immer wieder beiläufig Bezifferungen in den Skizzen auf. In seinen *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* schreibt Schumann schließlich versöhnlich: »Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Contrapunkt etc.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe tust.«²⁴

Es fragt sich, ob der Generalbass, der Schumann von Dorn in kurzer Zeit so eingebläut wurde und den er schließlich schätzen lernte, als kompositorisches Prinzip nicht stets zugegen, gar nicht mehr zu umgehen war. Schumanns geschichtliches Bewusstsein sowie seine Verehrung des Barock, speziell natürlich Bachs, muss kaum hervorgehoben werden. Bach ist nach einer Äußerung in einem Brief an Clara Schumann im März 1838 »mein täglich Brod; an ihm [er]labe ich mich, hohle mir neue Gedanken«,²⁵ darüber hinaus unterstützte Schumann die Bachpflege Mendelssohns in Leipzig und beteiligte sich 1850 am Aufruf zur Gründung der Bach-Gesellschaft. Mehrere Äußerungen Schumanns belegen sein geschichtliches Bewusstsein, etwa »Die Zukunft soll das höhere Echo der Vergangenheit sein«²⁶ oder der Rat zu musikhistorischer Bildung und intensivem Studium der großen Meister der Vergangenheit, »nicht, daß ihr über jedes einzelne jedes einzelnen in ein gelehrtes Staunen geraten möchtet, sondern die nun erweiterten Kunstmittel auf ihre Prinzipien zurückführen und deren besonnene Anwendung auffinden lernt.«²⁷

Ich möchte abschließend an einem Klavierstück aus Schumanns *Album für die Jugend* – op. 68, Nr. 21 – beispielhaft zeigen, wie fruchtbar eine Analyse mittels des Generalbasses sein kann. Der Generalbass hat dabei eine klare, aus dem Barock stammende Syntax, die der Oktavregel etwa, also einer Regel, in der jeder Basston der jeweils zugrundeliegenden Tonleiter nur ganz bestimmte Bezifferungen zulässt – oder umgekehrt formuliert: in der jeder Akkord seinen ganz bestimmten Platz hat –, oder natürlich die Syntax von Kadenz, Sequenzen, Initialformeln, Orgelpunkten usw. Romantische Mittel wie Färbungen, harmonische Entfernungen durch Chromatik, enharmonische Verwechslungen verfremden diese Grundlage.

Schumanns Inspiration für dieses Stück ist eine Stelle aus Beethovens *Fidelio*, aus dem Terzett »Euch werde Lohn in bessern Welten« (Nr. 13) des 2. Aktes. Mit den ersten beiden Takten zitiert Schumann in der Oberstimme die Melodie zu Florestans Worten

24 Robert Schumann: *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, neu hg. vom Arbeitskreis für Hausmusik, Kassel [1939], S. 6.

25 Siehe Clara und Robert Schumann. *Briefwechsel*. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 1: 1832–1838, hg. von Eva Weissweiler, Basel/Frankfurt a. M. 1984, S. 126.

26 Schumann. *Tagebücher*, Bd. 1, S. 304.

27 Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 2, S. 270.

Langsam und mit Ausdruck zu spielen ♩ = 88

5 6 7 7 9 8 6 6 6 5

Langsamer

6 #6 7 4 3 6 6 7 # #

Im Tempo

6 5 6 5

Etwas

langsamer

7 # 7 # 6 4 2 6 7

NOTENBEISPIEL Robert Schumann: Album für die Jugend, op. 68, Nr. 21
 (mit Generalbassbezeichnung © 2007 G. Henle Verlag, München.
 Abdruck mit freundlicher Genehmigung)

»O Dank! Ihr habt uns süß erquickt.«.²⁸ Erscheint die Stimme bei Beethoven über einem Orgelpunkt, so unterlegt Schumann dem Zitat der Oberstimme eine typische Kadenzharmonik. Die Deutung von $d'' - c''$ in Takt 2 als 9-8-Vorhalt stammt dabei bereits von Beethoven. Schumann führt das kurze Zitat (Takt 1–2) eigenständig fort (Takt 3–4). Durch den Quartsextakkord über d' in Takt 3 wird die Erwartung einer Kadenz nach g erzeugt, die durch die Färbung des eigentlich erwarteten fis' zu f' in der Mittelstimme sowie den schrittweisen Abstieg des Basses zerstört wird. Durch das beibehaltene f' entsteht in Takt 4 ein Quintsextakkord über h , der in die Wiederholung (Takt 5–8) der vorgestellten Melodie (Takt 1–4) mündet. Der Auftakt wird dabei anders als am Anfang durch eine C-Dur-Harmonie unterstützt. Auch der Bass in Takt 5 erscheint nicht wie in Takt 1 mit den Mittelstimmen nachschlagend begleitend, sondern schwungvoll durch einen Vorschlag von der unteren Oktave her erreicht auf der Eins des Taktes.

In Gegenbewegung zur Oberstimme wird der punktierte Rhythmus mit- und eigenständig weiter vollzogen. Die Harmonisierung der Melodie ändert sich hier. Die Färbung von c'' zu cis'' in Takt 5 führt ein d-Moll als Grundakkord herbei, die anschließende Färbung von g zu gis des Basses schließlich ein a-Moll, über dem $d'' - c''$ der Oberstimme nicht wie zuvor über c' als 9-8-, sondern nun als 4-3-Vorhalt über a erscheint. Auch der Auftakt e'' zum 2. Glied der musikalischen Idee ist nun harmonisiert und mit einem punktierten Rhythmus, der das g'' der Oberstimme vorausnimmt, lebendiger gestaltet. Auch der Akkord $ais - cis' - e' - g'$ des Auftaktes ist zu verstehen als Färbung hin zu einem Akkord, der mittels minimaler Bewegung der Stimmen (Halbtonanschluss in den Unterstimmen, Ganztonanschluss im Sopran, Liegenbleiben im Alt) zum Sextakkord über h hinführt.

Ganz wie in Takt 3 kündigt der Quartsextakkord über d in Takt 7, hier mit dem Basston eine Oktave tiefer, abermals eine Kadenz nach g an. Der Basston d färbt sich jedoch diesmal zu dis und der verminderte Septakkord könnte als Platz auf der 7. Bassstufe nach e-Moll führen (wie in Takt 5/6 der verminderte Septakkord über gis zu a-Moll). Die erwartete kleine Terz wird jedoch zu einer großen gefärbt, so dass am Ende des A-Teils, der von C-Dur seinen Ausgang nahm, ein E-Dur-Akkord in der Luft hängt.

Zwei Takte später steht diesem E-Dur ein B-Dur entgegen. Das E-Dur am Ende des A-Teils macht zunächst den Anschein, als würde es sich mit dem Beginn des B-Teils zu a-Moll hin auflösen. Dieser Eindruck wird jedoch nur mit der Eins von Takt 9 erweckt,

28 Siehe Robert Schumann. *Album für die Jugend*, opus 68, hg. von Ernst Herttrich, München 2007, S. 92; vgl. auch Kazuko Ozawa: »Ganz original ist keiner.« Inspiration und Zeitgeist, in: Robert Schumann. *Persönlichkeit, Werk und Wirkung*. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig, hg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 379–399, hier S. 393. Herrn Dr. Florian Edler danke ich herzlich für diesen Hinweis.

zwischen der Dezime A – c" in den Außenstimmen liefern die Mittelstimmen eine Harmonisierung als Quintsextakkord über A nach. Das erwartete e' als Quinte eines a-Moll-Akkords wird also zu es' verfärbt, gleichzeitig tritt ein f' hinzu. Dieser Akkord hat seinen Platz auf der 7. Bassstufe in B-Dur und führt erwartungsgemäß in Takt 10 auch dorthin.

Eine Sequenz, die mit dem Auftakt zu Takt 11 ansetzt, könnte auf der Grundlage des Modells der Takte 9 und 10 gut wieder zu C-Dur zurückführen. Überraschend wird jedoch die Auftaktgeste samt nachschlagender Achtel in den Mittelstimmen abgespalten und sequenziert. In Takt 11/12 erscheint so nicht analog zu den Takten 9 und 10 ein Quintsextakkord über h, der zu einem C-Dur-Akkord in Grundstellung hinführt. C-Dur wird ausgelassen, der harmonische Rhythmus beschleunigt sich, ein weiteres Sequenzglied der abgespaltenen Auftaktgeste erscheint mit dem Quintsextakkord über cis, der in Fortführung der Sequenz zu einem d-Moll-Akkord in Grundstellung hinführt – zumindest deuten die Eins in Takt 12 und das vorherige harmonische Geschehen dies an.

Mit dem verfrühten Anschluss eines weiteren (abgespaltenen) Sequenzgliedes stehen zwei Quintsextakkorde über H und cis nebeneinander, die nicht motivisch, jedoch zumindest harmonisch rückwirkend als 6. und 7. Bassstufe in d-Moll gedeutet werden können (und beispielsweise von Bach – wenn auch natürlich nicht in gleicher Lage hintereinander – so eingesetzt werden). Das Gerüst der Außenstimmen beruht in diesem Mittelteil auf Dezimparallelen. Die Dezime d – f" in Takt 12 wird jedoch ähnlich wie schon zu Beginn des B-Teils durch die Mittelstimmen wenig später anders als erwartet, nicht mehr als d-Moll harmonisiert.

Ein Terzquartakkord über d führt als typischer Akkord auf der 2. Bassstufe mit dem Sextakkord über e auf der dritten Bassstufe zurück zu C-Dur und damit zurück in den variierten A-Teil. Die zwei vorgestellten Harmonisierungen des ersten Taktes des Beethoven-Zitats (Takt 1 und 5) werden nun kombiniert. Der Bass erscheint in Takt 13 dabei eine Oktave tiefer und nimmt rhythmisch die erste Punktierung aus Takt 5 auf, belässt aber die zweite Hälfte wie in Takt 1 in Viertelnoten. Die absteigende Quinte wird dabei zu einer aufsteigenden Quarte verändert. Diese rhythmische Kombination der Takte 1 und 5 geht einher mit einer harmonischen Kombination. Steht in Takt 5 ein $\sharp 6$ -Akkord über e', so ist er in Takt 13 zu einem $\sharp 6_4^3$ -Akkord erweitert, beides sind typische Akkorde der 2. Bassstufe in d-Moll und führen auf der Drei des Taktes erwartungsgemäß auch dorthin. Die zweite Hälfte von Takt 13 schließt ausgehend nun von dem Moll-Grundakkord über d mit dem Septakkord über g wiederum an Takt 1 an, man erwartet infolgedessen in Takt 14 einen Grundakkord über c. Der Kadenz wird jedoch entflohen, die Septime der Mittelstimme löst sich in einer Heterolepsis im Bass zu e auf. Der Wechsel d" – c" der Oberstimme, so legt die Eins des Taktes nahe, wird somit bezogen auf einen abermals anderen Basston als ein neuer Vorhalt, ein 7-6-Vorhalt, gedeutet. Erwartet wird

harmonisch also eine Auflösung in einen Sextakkord über *e*, der seinen Platz auf der 3. Bassstufe in C-Dur hat. Die Auflösung wird jedoch durch die Einführung eines Motivs in der Mittelstimme verschleiert, das eine innere Erweiterung des A-Teils einführt (Takt 15–16).

Dieses Motiv leitet sich aus Takt 14 mit Auftakt ab, indem die Vorhaltsgeste umgekehrt wird. Harmoniefremde Töne verschleiern das 7-6-Gerüst. Es erscheint mit der Zwei von Takt 14 ein *a'* als harmoniefremder Ton, seinerseits eingeleitet von einem *b'*, das sich zu einem zu *gis'* verfärbten *g'* auflöst. Es entsteht so ein Quartsextakkord über *e*, der als 4-3-Vorhalt zu einem Sextakkord, nicht dem erwarteten mit *g'*, sondern mit *gis'*, zu verstehen ist. Der Sextakkord strebt, geschärft durch einen Halbtonanschluss von *gis'* zu *a'*, auf der Vier zu einem Grundakkord über *f*, ist somit zu verstehen als geschärfter Akkord auf der 7. Bassstufe in F-Dur (*e – gis – c'* statt regulär *e – g – c'*).

Das eingeführte Motiv der Mittelstimme wird im Folgenden von der Oberstimme aufgegriffen und mit der Schumann'schen Fortführung des Beethoven-Zitats (Takt 3/4 beziehungsweise 7/8) verbunden, die sich in Entsprechung drei Achtel Auftakt in gegenläufiger Bewegung zum neuen Motiv aneignet (auch die vorausnehmende Tonwiederholung verbindet die beiden Motive, die Punktierung des Motivs der Mittelstimme in Takt 16 ist dabei in Zusammenhang mit dem Auftakt zu Takt 7 der Oberstimme zu sehen). *gis'* erscheint in Takt 15 dabei klar als Vorhalt ($\sharp 2 - 3$ über *f* beziehungsweise dem sich bei der Auflösung verfärbenden *fis*), so auch in Takt 16, in dem es erneut von der Mittelstimme aufgegriffen wird ($\sharp 4 - 5$ über dem unter das Pedal zu nehmenden Vorschlag *d*) und in der Kombination mit der Fortführung in der Oberstimme schließlich zum Schluss führt. Das erste *a'* beziehungsweise *a''* erscheint beim zweimaligen Aufgreifen des Motivs nicht mehr akkordfremd, sondern akkordeigen (ein ähnlicher Umgang war bereits mit dem *a'* der Melodie im 1. beziehungsweise 5. Takt zu beobachten).

Die innere Erweiterung (Takt 15–16) ist von Vorhalten und Chromatik durchsetzt. Der im Bass chromatisch erreichte Quartsextakkord über *g* lässt eine Kadenz nach *c* erwarten, der Bass wird jedoch abermals chromatisch verfärbt zu *gis*, über dem ein verminderter Septakkord erscheint. In Takt 16 wird so a-Moll erwartet, analog zu Takt 8 erklingt jedoch – zusammen mit der Anweisung »Etwas langsamer« – ein Durakkord über *a*, dem hier zusätzlich eine kleine Septime hinzugefügt ist. Das Arpeggio dieses Akkords lässt die Auflösung der Septime in der Oberstimme erscheinen. Über zwei Quintfälle führt der A-Dur-Septakkord über einen Septakkord über *d* erneut hin zum Quartsextakkord über *g*, der nun über eine kurze Orgelpunktharmonik die Schlusskadenz nach *c* einleitet. Nach mehreren Anläufen, eine Kadenz am Ende der kurzen Melodie von 4 Takten zu erzeugen, die zwar angedeutet, aber immer wieder zugunsten überraschender Wendungen versagt wird (Takt 3/4, 7/8, 15/16), ist der Schluss die einzige Stelle, an der die Kadenz Erwartung schließlich erfüllt wird. Die letzten Takte sind

dabei vom stetigen Wechsel zwischen *gis* und *g* sowie dem Wechsel zwischen *fis* und *f* geprägt.²⁹

Was bringt eine solche Analyse aus der Sicht des Generalbasses gegenüber anderen harmonischen Analysemitteln? Zunächst einmal scheint sie – so belegen die kurzen Darlegungen zu Schumanns Ausbildung bei Dorn – tatsächlich zeitgemäß. In ihr schwingt darüber hinaus ein weiteres gutes Stück Geschichte mit. Die Kenntnis des barocken Generalbasses erzeugt Erwartungen, die nicht eingelöst, beziehungsweise durch Alterationen verfärbt werden und sich anders als erwartet harmonisch fortsetzen. Harmoniefremde Töne, verspätete beziehungsweise versetzte Auflösungen sowie An-, aber schließlich Umdeutungen von erwarteten Harmonien verschleiern zusätzlich das an sich einfache harmonische Gerüst. Eine Analyse mittels des Generalbasses unterliegt dabei nicht dem Zwang der Funktionstheorie, stets den tonartlichen Zusammenhang darzustellen, doch ist dieser andererseits anhand von verfestigten Generalbassformeln stets ablesbar.

Natürlich kann man zum Beispiel von einem Dur-/Moll-Parallelismus sprechen, damit ist jedoch noch nichts darüber gesagt, woher dieses Modell stammt – nämlich ursprünglich aus einer 5-3-5-3-Begleitung der Oberstimme durch einen Bass, die etwa in Kantionalsätzen und noch in Chorälen Bachs vorhanden ist und auch von Schumann in der Aufeinanderfolge von Grundakkorden bei entsprechendem kontrapunktischen Modell verwendet wird. Ein anderes Beispiel ist etwa der in der Romantik so typische übermäßige Quintsextakkord, der häufig als Modulationsmittel verwendet wird. Die Funktionstheorie verstellt den Blick der geschichtlichen Entwicklung, indem sie ihn als Septnonenakkord der Doppeldominante ohne Grundton mit tiefalterierter Quinte beschreibt und in seiner Funktion von der einfachen phrygischen Kadenz mit Subdominante auf der Terz an Stelle der Paenultima unterscheidet. Der Generalbass macht hingegen die Geschichte der kontrapunktischen Entwicklung deutlich. Das Gerüst der phrygischen Kadenz, das von der Sexte in die Oktave führt, bleibt bestehen, während Alterierungen beziehungsweise Halbtonanschlüsse es in eine typisch romantische Harmonik verwandeln.

Stelle ich mir seit langem die Frage, warum Bach-Choräle so oft mittels Funktionsanalyse und nicht aus dem Generalbass heraus analysiert werden, so stellt sich mir diese Frage mittlerweile auch bezogen auf romantische Musik. Generalbass verstanden als Kurzschrift, die nicht bloß Akkord für Akkord bezeichnet, sondern Kontext stiftet und

29 Die gestrichene Coda in der Stichvorlage, die das Stück mit einem Orgelpunkt unter dem mehrmaligen Aufgreifen des Beethoven-Zitats ausklingen lässt und in dieser Weise auch harmonisch an Beethoven anschließt, wird hier nicht einbezogen. Siehe Robert Schumann. *Album für die Jugend*, opus 68, S. 24 und 92.

harmonische Erwartungen erzeugt, lässt auch noch in der Romantik ganz im Sinne Schumanns die »nun erweiterten Kunstmittel« deutlich werden, die »auf ihre Prinzipien« zurückgeführt werden können.³⁰

30 Hingewiesen sei noch auf Anno Schreier: »Kollision« und »Verschiebung«. Satztechnische Modelle in Liedern Robert Schumanns, in: ZGMTH 7 (2010), S. 99–110. Schreier geht barocken Modellen in ihrer Verfremdung in den Liedern Robert Schumanns nach.

Birger Petersen

Rheinbergers Bassübungen für die Harmonielehre und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert

Im Rheinberger-Jahr 2001, dem 100. Todesjahr des Komponisten, fiel nicht nur ein Licht auf das Schaffen des Komponisten (unter anderem durch mehrere Tagungen,¹ viele Aufführungen und Konzerte), sondern auch auf den Lehrer Josef Gabriel Rheinberger. Rheinberger gehörte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den einflussreichsten Lehrern für Komposition in Europa: Über sechshundert Schüler aus der Alten und der Neuen Welt – immerhin über sechzig aus Amerika! – haben seinen Unterricht an der Münchener Musikschule besucht. Viele von ihnen erlangten später Weltruhm, so Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari, Horatio Parker oder der letzte Privatschüler Rheinbergers, Wilhelm Furtwängler. Eine Aufarbeitung des Unterrichtsinhalts, den Rheinberger in München schon seit Ende der 50er-Jahre vermittelte, kann einen fundamentalen Einblick in die didaktischen und künstlerischen Zusammenhänge des Unterrichts an der Münchener Musikschule zur Folge haben; die Frage, mit welchen Elementarkenntnissen die Studierenden Rheinbergers ausgerüstet waren und welches Handwerkszeug die Absolventen seiner Klasse erhielten, blieb allerdings bislang nahezu unbeantwortet, da Rheinberger kein Lehrwerk im eigentlichen Sinne hinterlassen hat und seine Unterrichtsmethoden nur aus Aufzeichnungen und Berichten seiner Schüler bekannt sind. So sind genaue Mitschriften von Kontrapunktlehre, Instrumentations- und Satzlehre sowie Variationslehre aus der Hand seines prominenten Schülers Engelbert Humperdinck aus dessen Studienzeit von 1877 bis 1879 überliefert;² sein Unterricht bildet auch das Gerüst für die musiktheoretischen Arbeiten Cyrill Kistlers.³ In Rheinbergers Unterrichts-Tagebüchern, in die er täglich sämtliche Aufgaben seines Unterrichts

- 1 Genannt seien stellvertretend das Internationale Symposium der Ludwig-Maximilians-Universität München, vgl. Josef Rheinberger. *Werk und Wirkung*, hg. von Stephan Hörner und Hartmut Schick, Tutzing 2004 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 62), oder ein Symposium im Rahmen der 15. Internationalen Orgelwochen im holsteinischen Eutin, vgl. Gabriel Josef Rheinberger und seine Zeit, hg. von Birger Petersen und Martin West, Eutin/Norderstedt 2002 (Eutiner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2).
- 2 In der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. unter der Signatur Mus. Hs. 2058, bearb. und veröff. von Hans-Josef Irmen; vgl. ders.: *Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers*, Bd. 1–2, Köln/Vaduz 1974.
- 3 Cyrill Kistler: *Musiktheoretische Schriften*, Bd. 1: *Harmonielehre*, Heilbronn 1898; vgl. Elisabeth und Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert*, Zülpich 1990, S. 248.

aufzeichnete und die er seit Beginn der Königlichen Musikschule bis 1890 führte, ist allerdings ein annähernd vollständiges Curriculum seiner Schule entworfen; zu dieser Dokumentation fügt sich darüber hinaus eine Aufgabensammlung im Sinne eines Propädeutikums mit ergänzenden Lösungsbeispielen, die Rheinberger 1867 in vollständiger Form niederlegte (und die indessen in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek nicht mehr vollständig ist).⁴ Die Kontrapunkttagbücher, Rheinbergers eigene fragmentarische Aufgabensammlung und die Aufgabenlösungen Humperdincks lassen so wenigstens einen Überblick über Disposition und Durchführung der musiktheoretischen Ausbildung an der Königlichen Musikschule München in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu.

Bei Forschungsarbeiten zum Rheinberger-Schüler Hans Kessler, der von 1882 an unter anderem als Kompositionslehrer Béla Bartóks und Zoltán Kodály's in Budapest wirkte, entdeckte István P. Korody Ende des 20. Jahrhunderts in der Bayerischen Staatsbibliothek zudem ein umfangreiches Konvolut von Studien und Studentarbeiten verschiedenster Art, darunter auch Generalbassübungen von der Hand Rheinbergers, inzwischen in Auswahl mit Erklärungen und Kommentaren durch den Entdecker herausgegeben.⁵ Angesichts dieser Sammlung ergeben sich unter anderem folgende Fragen: 1) Inwieweit sind diese Generalbassübungen origineller Natur? Hat der Pädagoge Rheinberger hier geschickt eine Kompilation der ihm bekannten und damals geläufigen Übungen dieser Art im Sinne der Partimento-Tradition vorgenommen oder steckt etwa tatsächlich der Komponist Rheinberger hinter diesen Übungen? Vergleiche zu ähnlichen Arbeiten etwa Sechters oder (in dessen Nachfolge) Bruckners bieten sich an. 2) Inwieweit stellen diese Übungen im Vergleich zu den bereits bekannten Studien, etwa Humperdincks, Neuigkeiten oder nur Erweiterungen dar?

Dieser Beitrag versucht, auf diese Fragen Antworten zu finden und damit Aufschluss zu erlangen über den Kompositionslehrer Rheinberger und das Bemühen, tradierte Satzbilder mit gängiger Musizierpraxis zu verknüpfen, – und zugleich Erkenntnisse über das Ausbildungsniveau der Musikerelite an der Schwelle zum 20. Jahrhundert zu gewinnen.

I. Der historische Standort: Rezeption und Tradition Dass der Generalbasssatz eine Konstante in der Ausbildung von Musikern im ganzen 19. Jahrhundert geblieben ist, auch wenn die Einbindung desselben in zeitgenössische Kompositionen im Sinne eines Basso continuo nicht mehr zum eigentlichen musikalischen Vokabular der Zeit

4 Vgl. Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 22), S. 48.

5 Josef Gabriel Rheinberger: *Bassübungen für die Harmonielehre*, hg. von István P. Korody, Vaduz 2001.

gehörte,⁶ zeigen etwa die Übungen, die Wolfgang Amadeus Mozart als Harmonieübungen in seinem Unterricht für Thomas Attwood anfertigte,⁷ oder die *Practischen Beyspiele* Emanuel Aloys Försters.⁸ Wie der Kontrapunktunterricht gehört die Unterweisung im Generalbasssatz obligatorisch zur Ausbildung des Musikers, ist doch die Satzart zugleich hinreichend abgekürzte Beschreibung harmonischer Zusammenhänge im Sinne vertikal zu verstehender Klangverhältnisse, dies in Kontrast zu den eher linear aufzufassenden Kontrapunktübungen. Bis zur Kodifizierung von harmonischen Zusammenhängen, also bis zum Aufkommen der Harmonielehren im eigentlichen Sinne, exemplarisch etwa mit dem Erscheinen der Harmonielehre von Ludwig Bußler (1875), war die Ausarbeitung bezifferter Bässe in korrekter Stimmführung gewöhnliche Unterrichtspraxis.⁹ Das gilt auch noch für Rheinberger, der, nachdem er zum 1. Oktober 1874 zum Königlichen Professor im Staatsdienst an die Münchener Musikschule berufen wurde und als Inspektor unter anderem die Musiktheorieschule leitete, folgenden Lehrplan für das Fach Harmonielehre erstellte:

- »Rekapitulation der allgemeinen Musiklehre;
- Lehre von den Accorden und ihren Fortschreitungen;
- Modulationslehre und practische Übungen.«¹⁰

Harmonielehre galt als Vorbedingung für die Aufnahme des Kontrapunktunterrichts; dieser Befund stimmt überein mit der Auffassung Johann August Dürnbergers, des Lehrers von Anton Bruckner, dass Harmonielehre eine Art elementarer Musiklehre sei und »Generalbass« der »Usus«, den man als praktischer Musiker beherrschen müsse.¹¹

- 6 Auch wenn zum Beispiel Bruckner noch bis 1856 mit Generalbass komponierte; vgl. Jörg-Andreas Bötticher/Jesper B. Christensen: Art. »Generalbaß«, in: MGG2, Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 1194–1256, hier Sp. 1242 f.
- 7 Vgl. Wolfgang Budday: *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Werkanalyse*, Stuttgart 2002; Beiheft: *Satztechnische Übungen – die Harmoniekurse von W. A. Mozart und E. A. Förster*, S. 3–18; vgl. auch Alfred Mann: *Theory and Practice. The Great Composer as Student and Teacher*, New York 1987, S. 41–62.
- 8 Emanuel Aloys Förster: *Practische Beyspiele als Fortsetzung zur Anleitung des Generalbasses*, Wien [1818]; vgl. Budday: *Harmonielehre Wiener Klassik*, Beiheft S. 19–51.
- 9 Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, Darmstadt 1989 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 11), S. 100, bzw. *Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 10), S. 116–122: »Das Dilemma der musikalischen Handwerkslehre«.
- 10 Vgl. Hans-Josef Irmen: *Josef Rheinberger und seine Zeit*, in: *Gabriel Josef Rheinberger und seine Zeit*, S. 1–16, hier S. 11.
- 11 Johann August Dürnberger: *Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbass-Lehre*, Linz 1841, S. IV; vgl. Johannes Menke: *Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie?*, in: *ZGMTH* 7 (2010), H. 1, S. 61–70, hier S. 66.

Zugegebenermaßen steuerten allerdings Peter Cornelius und Rheinberger, die beide mit der musiktheoretischen Ausbildung betraut waren, die Münchener Musikschule in unterschiedliches Fahrwasser – während der Neuling Cornelius die »ernste, untadelige Meistertüchtigkeit« Rheinbergers als bedrückend empfand,¹² verstand sich dieser als Enkelschüler Moritz Hauptmanns auch in der Pflicht, neben der Lasso-Tradition der bayerischen Hauptstadt eine Bach-Tradition zu erhalten und zu bewahren.¹³ Zu einer Zeit, die ohnehin die Elemente musiktheoretischer Reflexion neu definiert und den Handwerksbegriff für die kompositorische Tätigkeit mehr und mehr in Frage stellt, scheint die Personalunion von Kompositionslehrer und Komponist hohen Ranges in der Person Rheinbergers anachronistisch.

Doch nun zu den von Korody herausgegebenen Bassübungen für die Harmonielehre. Nach Auskunft der Einleitung umfasste das Konvolut in der Bayerischen Staatsbibliothek »achtzehn beidseitig beschriebene Notenblätter im Folio-Format. Diese Folios enthalten 100 cantus firmi und Choralmelodien (mit Text), 119 Fugenthemen, 32 Generalbassübungen (Rheinberger nennt sie »Bässe mit Bezifferung.«) und 28 Bassübungen ohne Bezifferung (freie Bässe).«¹⁴ Mindestens für die ersten zehn Übungen ist die ordnend eingreifende Hand Rheinbergers nachweisbar:

»Die erste Übung erschien auf Folio 12v. Rheinberger paginierte als Seite 6 die ersten 4 Übungen, dann folgen auf Seite 7 die Übungen 5–10, auf Seite 10 die Übungen 20–22, auf Seite 11 die Übungen 23–26 und auf Seite 12 die Übungen 27–32.«¹⁵

Der Herausgeber verschweigt den Fundort der mittleren Übungen 11 bis 19, anzunehmen ist aber, dass diese auf den Seiten 8 und 9 folgen und entsprechend nummeriert sind.

II. Der historisierende Zugriff: Rezeption und Edition Der Erstveröffentlichung Korodys ist eine überdeutliche Neigung zur Bewertung der Satzübungen Rheinbergers durch die Brille der äußerst problematischen Rheinberger-Rezeption des 20. Jahrhunderts nachzuweisen. Hier sei knapp dargestellt, wie Korody seine Ausgabe der Bassübungen für die Harmonielehre¹⁶ von vornherein subjektiv färbt und diese Übungen damit eben nicht das

¹² Vgl. Theodor Kroyer: *Josef Rheinberger*, Regensburg 1916, S. 87; zum Prioritätenstreit zwischen Rheinberger und Cornelius vgl. Elisabeth und Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß*, S. 250–260.

¹³ Vgl. Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode*, S. 48.

¹⁴ Rheinberger: *Bassübungen*, S. 4.

¹⁵ Ebd., S. 5.

¹⁶ Ob sich die Bezeichnung »Bassübungen für die Harmonielehre«, die der Erstveröffentlichung von 2001 als Vorbild dient, so tatsächlich bei Rheinberger findet, bleibt offen; im Vorwort Josef Frommelts findet sich auch die Formulierung »Bassübungen für Harmonielehre« (ebd., S. 3), die in Hinsicht auf

sein lässt, als was sie offensichtlich gedacht sind: nämlich Satzübungen, zumal Generalbassatzübungen.

Zuvor ist die höchst problematische Übertragung der Generalbass-Übungen Rheinbergers in einen vierstimmigen Choralsatz zu bemerken, zumal diese Übertragungsart nicht nur historisch unangemessen ist¹⁷ und die Intentionen Rheinbergers, Satzübungen zum schnellen Blattspiel (siehe oben) zu konstruieren, negiert, sondern a) besondere Aspekte der Generalbassübungen Rheinbergers in den Hintergrund treten lässt und b) neue Probleme, die sich bei genauerer Betrachtung als aufgesetzt erweisen, entwickelt; erkennbar bleibt bei diesen Übertragungen meist nur die harmonische Struktur.¹⁸

In Anbetracht der den Übungen Rheinbergers zugrundeliegenden Harmonik ist dann zu fragen, was Korody unter »romantischen Akkordverbindungen«¹⁹ versteht; diese Formulierung begegnet in den Anmerkungen zu den Übungen mehrfach²⁰ und scheint vor allem einen Gegenbegriff zu »klassisch« zu bilden. Zur Übung Nr. 3 bemerkt Korody: »Die Stimmung ist klassisch und die Übung ist im alten Stil verfasst.«²¹ Der Hinweis auf den »alten Stil«, der wohl zu konnotieren ist mit »Stile antico«,²² führt hier in die Irre – verbindet sich dieser Stil (zumal bei Johann Sebastian Bach, der als Testo Rheinbergers genannt sein kann) in der barocken und nachbarocken Rezeption des Palestrina-Stils doch nicht ausschließlich mit der gewöhnlichen Alla-breve-Vorzeichnung;²³ zumal selbst Korody die Übungen 10, 11, 13 bis 15, 19 und 20 nicht als Übungen »im alten Stil« (wohl aber Nr. 20 als von romantischer Klangfarbe dominiert!) beschreibt. Auch die Ecksätze von Rheinbergers Orgelsonate Nr. 19 g-Moll op. 193 – um nur ein Beispiel zu

eine tatsächlich geplante, konsistente Generalbasslehre ohne den bestimmten Artikel stark relativierend wirkt. Natürlich könnte es sich auch um einen Druckfehler handeln.

- 17 Vgl. zu dieser Frage die Arbeiten Jesper Bøje Christensens: *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, Kassel 21997, S. 10 und 132–135, sowie Christensen/Bötticher: Art. »Generalbaß«, Sp. 1220 f. und 1227 f.
- 18 Aus der Erfahrung mit musiktheoretischen Arbeiten ungarischer Provenienz heraus ist festzustellen, dass diese Art der Generalbassübertragung (auch in Verbindung mit der Stufentheorie) für die Sozialisierung des Herausgebers typisch ist. Dazu gehört auch die Bemerkung: »Alle [Übungen] modulieren« (Rheinberger: *Bassübungen*, S. 5): Tatsächlich moduliert keine einzige Übung, aber Ausweichungen in verwandte Tonarten beherrschen immer den harmonischen Verlauf einer jeden Übung.
- 19 Rheinberger: *Bassübungen*, S. 7.
- 20 Zu den Übungen 4, 15 (ebd., S. 12) und 20 (ebd., S. 15: »romantische Klangfarbe«).
- 21 Ebd., S. 7.
- 22 Vgl. ebd., S. 5: »Die Übungen 1–8, 10–16, 18–20, später 23, 25, 27, 28 und 30–32 sind Übungen mit langen Notenwerten.«
- 23 Vgl. zu dieser Problematik Siegfried Oechsle: *Johann Sebastian Bachs Rezeption des Stile antico. Zwischen Traditionalismus und Geschichtsbewußtsein*, in: *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium 1998*, hg. von Martin Geck, Dortmund 1999 (Dortmunder Bach-Forschungen, Bd. 2), S. 103–122.

6 7 9 8 7 7 9 8 6 6 6 7 3_♯ 6 5 3_♯

9

5_b 7 6_♯ 5_b 6 7_b 4 6 6 7 6 7

NOTENBEISPIEL 1 Josef Rheinberger: Übung Nr. 28

nennen – sind wohl kaum als Kopie im Geiste der cäcilianischen Reformen zu bezeichnen.²⁴

Mit dem Kommentar zu dieser Übung wird vollends deutlich, dass Korody die Übungen Rheinbergers als Grundlage einer tatsächlichen und gelegentlich mit Stileigentümlichkeiten verbundenen Komposition missversteht:

»Der Sopran fängt mit der As-Dur Tonleiter abwärts an, steigt dann aber mit der melodischen f-Moll auf, wobei die letzten vier Töne der Melodie (as-b-c-d) eine lydische Wende ergeben. Wenn man die Sopranmelodie durchsingt, fällt der gregorianische Choralcharakter auf.«²⁵

Dieser Kommentar kann ausschließlich für den Aussetzungsvorschlag Korodys gelten – wählt man eine andere Lage für den Generalbassatzbeginn, ändern sich die Binnenverhältnisse im Satzverband fundamental, und weder von »lydischer Wende« noch von »gregorianischem Choralcharakter« ist etwas zu spüren.²⁶ Gleiches gilt für die der sechsten Übung unterstellten »schöne[n] melodische[n] Wendung«.²⁷

Schließlich ist die Problematisierung einer Bezifferung auffällig, die augenscheinlich eine typisch romantische harmonische Wendung darstellt – oder ein schlichter Schreibfehler ist:

6 6 3 6_♯

NOTENBEISPIEL 2 Rheinberger: Übung Nr. 20, Takt 7–9; Aussetzung von István P. Korody, Klammer des Verfassers

- 24 Anders sieht es aus bei den Fughetten strengen Stils op. 123, unter denen durchaus Sätze im Stile antico – und sogar im 4/2-Takt! – stehen, so op. 123a Nr. 1 in Es-Dur oder op. 123b Nr. 8 in A-Dur.
- 25 Rheinberger: Bassübungen, S. 18.
- 26 Zugegebenermaßen gehört die Aussetzung Korodys (vgl. ebd., S. 46) zu den besten unter seinen Vorschlägen, nicht zuletzt, weil sie in einer relativ engen und damit dem Klaviersatz entscheidend angenäherten Lage steht. Dass eine Gleichbehandlung der Lagen durch Rheinberger vorausgesetzt wird, geht unter anderem hervor aus der Bezifferung der Übung Nr. 9, in der Rheinberger – abweichend von der Norm! – für den Beginn die Terzlage einfordert (vgl. ebd., S. 9); auch die Sätze 13, 17, 19–21, 23, 24, 29 und 31 enthalten Lagenanweisungen.
- 27 Ebd., S. 8. In Takt 3 liegt ein offensichtlicher Druckfehler vor: Die zweite Halbe muss Es heißen, nicht G.

»Ungewöhnlich ist, dass der Akkord II_6^5 (in H-Dur, Takt 7) nicht auf die Dominante (V), sondern auf den III^6 (mit erhöhter Terz) schreitet.«²⁸ Diese Bemerkung ist nicht nur aus der Perspektive der Funktionsanalyse (die im erstgenannten Akkord eine schlichte Subdominante mit hinzugefügter charakteristischer Dissonanz, nämlich hinzugefügter Sexte, sieht – der »sixte ajoutée« Rameaus) falsch: Ist doch die »erhöhte Terz« zum Basston *fis* (Takt 7, 2) ein *ais*, Leitton zu H-Dur und damit untrüglich Dominante beziehungsweise V! Der so entstandene Substitutakkord, eine Dominante mit leitereigener Sexte statt Quinte, begegnet schon bei Bach²⁹ sowie in der Erweiterung mit der kleinen Septime als sogenannter »Chopin-Akkord« – entgegen der Aussetzung Korodys aber typischerweise mit der Sexte im Sopran! – im harmonischen Repertoire der Romantik. In diesem Fall müsste die Substitutsexta zum Grundton abfallen, was aber hier aufgrund der Lagenvorschrift Rheinbergers unmöglich ist. Ebenso gut kann es sich bei der Bezifferung Rheinbergers aber um einen Schreib- oder Lesefehler handeln – eine 5 anstelle der 6 hätte wohl selbst Korody nicht weiter verunsichert.³⁰

III. Der historische Kontext: Partimento und Partitur Eine erste Frage an den Bestand ist die nach der Systematik dieser Übungen – zumal, wenn der Verfasser die Reihenfolge der Übungen offenbar bewusst wählte (sie zugegebenermaßen aber nicht für eine Edition neu ordnete). Eine Übersicht über die in den Übungen verwendeten Tonarten zeigt, dass Rheinberger der Aspekt der Übung in möglichst vielen verschiedenen Tonarten von großer Bedeutung erschien:

	Dur	Moll
###	E (25, 29)	cis (4, 20)
###	A (18)	fis (21)
##	D (8, 10, 13, 22)	h (6, 9)
#	G (31)	e (24)
	C (5)	a (3, 12)
b	F (2, 14)	d (7)
b b	B (15, 23)	g (32)
b b b	Es (27)	c (16)

28 Ebd., S. 15.

29 In der Regel als dominantische Prolongation; vgl. die Choräle BWV 388 *Das alte Jahr vergangen ist* oder BWV 309 *Es stehn vor Gottes Throne*. Vgl. Ulrich Kaiser: *Der vierstimmige Satz. Kantionalsatz und Choral-satz*, Kassel 2002 (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 12), S. 132 f.

30 Weit schwerer als diese Übertragungsproblematik, die in erster Linie mit der Missdeutung der Übungen Rheinbergers zu tun hat, wiegen für eine Edition dieses Anspruchs fundamentale Satzfehler wie in Nr. 5 (Oktavparallelen Takt 13, vgl. Rheinberger: *Bassübungen*, S. 26) oder Nr. 29 (verdeckte Parallelen Takt 10, vgl. ebd., S. 47).

♭♭♭♭	As (28)	f (1, 17)
♭♭♭♭♭	Des (19)	b (25, 30)
♭♭♭♭♭♭	Ges (11)	

Innerhalb der 32 Übungen³¹ wird ein Radius von insgesamt 10 Quinten beschriftet; einzig die Tonarten H-Dur/gis-Moll und es-Moll sind nicht vertreten. Auffällig ist in der Anordnung die häufige Paarbildung von gleichnamigen Tonarten (Nr. 1/2: f-Moll/F-Dur; Nr. 7/8: d-Moll/D-Dur; Nr. 24/25: e-Moll/E-Dur; Nr. 31/32: G-Dur/g-Moll; außerdem Nr. 19/20: Des-Dur/cis-Moll). Eine Anordnung in Schwierigkeitsgraden hingegen liegt nicht vor: Die einfachsten Übungen sind Nr. 8, 14 und 25, die anspruchsvollsten Nr. 13 und 17. Ein Eingriff in Hinsicht auf Anordnung des Materials in didaktischer Hinsicht – sei es auf Tonartenfolge oder auf Schwierigkeitsgrad bezogen – ist also von Rheinberger bei Erstellung der Übungen nicht vorgenommen worden.³² Ein Vergleich mit den Übungen Försters bietet sich hier an:

	Dur	Moll
####	E (6, 14)	cis (20, 23)
###		fis (22, 31)
##	D (17)	h (4, 12, 28)
#	G (25)	e (2, 10, 26)
	C (1, 15, 30)	a (8)
♭	F (9)	d (3, 16, 21)
♭♭	B (11, 27)	g (18)
♭♭♭	Es (29)	c (5)
♭♭♭♭	As (24)	f (13, 19)
♭♭♭♭♭		b (7)

Der von Förster beschrittene Radius ist enger als der Rheinbergers, zudem »fehlen« Übungen in A-Dur und Des-Dur. Darüber hinaus gibt es jeweils drei Übungen in den wichtigen Tonarten C-Dur, d-Moll und e-Moll sowie in h-Moll. Überhaupt ist ein Ungleichgewicht zugunsten der Moll-Tonarten festzustellen. Anders als Rheinberger

- 31 Die von Korody als Beispiel für freie, unbezifferte Bassübungen angeführte dritte Übung in E-Dur bleibt im Folgenden unberücksichtigt.
- 32 Diese Beobachtung stützt die These von Korody, die Übungen seien als Leseübungen gedacht gewesen, »die im Unterricht ziemlich schnell vom Blatt zu spielen waren« (ebd.); Korody stützt sich auf die Aufzeichnungen Rheinbergers vom 15. Oktober im Musikschultagebuch von 1875, die drei Übungen (»Zur Übung im Lesen bezifferter Bässe«) »in diminutiven Notenwerten« (ebd., S. 52; gemeint sind diminuierte Notenwerte) aufzuführen; vgl. Gabriel Josef Rheinberger: [Musikschultagebuch 3] 1875/76–1878/79, gesammelt und abgeschrieben von Harald Wanger, masch. schr., Josef Rheinberger Archiv, Vaduz o. J. (Signatur RhAV Da 14), S. 2.

scheint Förster seine Übungen aber systematisch, nämlich mit steigendem Schwierigkeitsgrad, eingerichtet zu haben.

Welche Mittel aber lassen die Übungen Rheinbergers romantisch erscheinen – und damit die Sammlung auch für ihre Zeit repräsentativ in der Nutzbarmachung historischer Modelle für die eigene Arbeit – und inwiefern hat der Pädagoge Rheinberger hier geschickt eine Kompilation der ihm bekannten und damals geläufigen Übungen dieser Art im Sinne der Partimento-Tradition vorgenommen? Der erneute Einstieg *ex negativo* hilft in der Orientierung. Die Übung Nr. 3 hatte der Herausgeber in ihrer »Stimmung« als »klassisch« bezeichnet:

NOTENBEISPIEL 3 Rheinberger: Übung Nr. 3

Tatsächlich sind die Akkordverbindungen der Übung 3 für den mit der barocken Generalbasspraxis Vertrauten kaum neuartig; Rheinbergers Intention ist die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Verdopplungsmöglichkeiten bei Sextakkordketten wie in Takt 9 bis 13. Die Praxis, einfache Satzmodelle auf der Basis von Generalbassübungen auch haptisch zu erarbeiten, stimmt überein mit der Tradition der Übungen etwa Mozarts für Attwood oder auch schon Georg Friedrich Händels: »Klassisch« meint hier also klassisch im Sinne des Generalbasszeitalters – klanglich und satztechnisch beziehungsweise kadenzlogisch nicht über den Rahmen des Klang- und Satzrepertoires des mittleren 18. Jahrhunderts hinausgehend. Auffälligstes Merkmal für die Übung 3 sind die Sextakkordketten, die den eigentlichen Inhalt der Übung ausmachen; ein ähnlicher Befund ist in Zusammenhang mit der Übung 16 zu konstatieren.

An anderer Stelle rückt Rheinberger Sequenzmodelle in den Vordergrund:

Notenbeispiel 4 Rheinberger: Übung Nr. 10

Die Anlage der Übung erinnert an Partimenti italienischer Provenienz. Andere Übungen Rheinbergers thematisieren die Verbindungen von Nonenakkorden oder Sequenzbildungen mit Septakkorden:

NOTENBEISPIEL 5 Rheinberger:
Übung Nr. 2 und 17 (Ausschnitte)

Bereits die Voraussetzung, dass Rheinberger seine Übungen nicht etwa als Hausaufgaben, sondern als Leseübungen, die im Unterricht vom Blatt zu spielen waren,³³ konzipierte, stellt die Generalbassübungen Rheinbergers in die Partimento-Tradition des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Die Übungen Rheinbergers aber – und das unterscheidet seine Übungen vom Repertoire des frühen 19. Jahrhunderts italienischer Provenienz – gehen über barockes Vokabular an einigen Stellen hinaus. Zum Beispiel thematisiert der Komponist unter vielen Modellen, die in seinen Übungen eine Rolle spielen, auch die Oktavregel, so schon in Übung Nr. 4 oder später in Nr. 18:

NOTENBEISPIEL 6 Rheinberger: Übung Nr. 4

Diese erscheint allerdings eingebunden in einen stark modulierenden Kontext; an anderer Stelle gibt eine Übung die Möglichkeit der Chromatisierung an – die Übung Nr. 21 besteht ausschließlich aus Tonleiterbewegungen (Notenbeispiel 7).

Ohnehin kann es ja bei der Frage, warum die Übungen Rheinbergers »romantisch« klingen, weniger um Akkorddetails gehen, sondern nur um Kontextualisierung; dies allein ist der Grund, weshalb bei Rheinberger tatsächlich trotz einer sehr zurückhaltenden Bezifferung die Basis einer romantischen Harmonik zustande kommt: Es geht um die tonale Organisation von Akkordverbindungen.³⁴

33 Ebd. bzw. Rheinberger: Bassübungen, S. 52.

34 Vgl. Menke: Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie?, S. 67: »Von großem Nutzen ist vor allem die Disziplin des unbezifferten Generalbasses: Wie Akkordverbindungen tonal organisiert werden, kann man hier so gut lernen wie nirgends sonst.«

NOTENBEISPIEL 7 Rheinberger: Übung Nr. 21

Der direkte Vergleich der Harmonik in den Satzlehreaufgaben Rheinbergers mit dessen Kompositionen offenbart deutliche Übereinstimmungen: Auf allen Gebieten des kompositorischen Schaffens ist die Harmonik Rheinbergers niemals als übermäßig »modern« im Sinne der »Neudeutschen« um Cornelius beziehungsweise einer Krise der romantischen Harmonik, wie sie Ernst Kurth für die Musik Richard Wagners konstatierte,³⁵ zu bezeichnen; ebenso verhält es sich mit der Sammlung von Generalbassübungen, die Rheinberger für seine Schüler erarbeitete. Die Übungen beinhalten kaum Wendungen, die als Phänomene über eine barocke beziehungsweise klassische Harmonik hinausgehen; entscheidend ist hier – wie prinzipiell in Fragen der Erweiterung romantischer Harmonik – die Kontextualisierung dieser Phänomene. Der Traditionalismus, dessen problematische Rezeptionsgeschichte auch dem Herausgeber Korody bei seinem Bemühen, die Übungen Rheinbergers in eine gültige editorische Fassung zu bringen, zum Verhängnis wird und der nur bedingt für die Harmonik Rheinbergers nachweisbar ist, ist nichts als ein »Akademismus« – Rheinbergers Neigung, Traditionen (seien es kompositorische oder eben im Falle der Bassübungen didaktische) über Gebühr einzubeziehen. Rheinbergers Auseinandersetzung mit dem Generalbass, deren Zeugnis die Übungen sind, ist ein wichtiges Zeichen im Bemühen, tradierte Satzbilder mit gängiger Musizierpraxis zu verknüpfen, bevor normative Theoriesysteme die musiktheoretische Ausbildung von Musikern, zumal Komponisten, zu überlagern beginnen; die Sammlung steht am Schnittpunkt der Frage nach Handwerk und Kunstwissenschaft.

35 Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Berlin 1923, Nachdruck Hildesheim 1985.

Tihomir Popović

»A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren
der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie

Das europäische Indienbild des 19. Jahrhunderts gehört zu den gegenwartskritischen Konstrukten einer Ursprünglichkeit, einer vom Westen gesuchten »verlorenen Ganzheit menschlicher Existenz«.¹ Das lebhafteste Interesse an indischer Kultur und indischem Denken manifestiert sich im 19. Jahrhundert auf dem Kontinent in den Arbeiten führender Denker, etwa der Gebrüder Schlegel und Arthur Schopenhauers, aber auch, unter anderen Vorzeichen, bei Hegel.² In Großbritannien war das intellektuelle Interesse an indischer Kultur naturgemäß verbunden mit ökonomischen und politischen Interessen, die das Land in Indien hatte, wo es bekanntlich im 18. Jahrhundert einen bedeutenden Machtzuwachs erlebt und im 19. Jahrhundert seine wichtigste Kolonie gehabt hatte. Im Kontext dieser Verhältnisse sollen auch das zeitgenössische englische Schrifttum über indische Musik und Musiktheorie betrachtet werden.

Jener Teil des Schrifttums, der im Rahmen dieses Beitrags besprochen wird, beginnt mit einem der ersten großen europäischen Indologen, dem englischen Aufklärer Sir William Jones, der im Jahr 1784 einen gewichtigen, im 19. Jahrhundert intensiv rezipierten Traktat *On the musical modes of the Hindoos* schrieb,³ und endet mit der 1914

- 1 Wilhelm Halbfass: *Indien und Europa. Perspektiven ihrer geistigen Begegnung*, Basel u. a. 1981, S. 92.
- 2 Vgl. ebd., insbes. S. 86–164.
- 3 William Jones: *On the Musical Modes of the Hindoos* (1792), in: *Hindu Music from Various Authors*, hg. von Sourindro Mohun Tagore, Varanasi 31965 (The Chowkhamba Sanskrit Series, Bd. 49), S. 123–160. Auch vor Jones existierten britische Quellen zur indischen Musik, die jedoch zum großen Teil praxisorientiert waren. Zu musikbezogenen Kontakten zwischen Indern und Briten im 18. und 19. Jahrhundert siehe etwa Gerry Farrell: *Indian Music and the West*, Oxford u. a. 1997, S. 15–76; ders.: *Indian Music and the West. A Historical Overview*, in: *Hindustani Music. Thirteenth to Twentieth Centuries*, hg. von Joep Bor u. a., New Delhi 2010, S. 481–497 und Ian Woodfield: *A Harpsichord on the Banks of the Ganges. English Keyboard Instruments and the Collection of »Hindostannie«* *Airs*, in: *Hindustani Music*, S. 499–510. Vgl. zu diesem Themenkomplex etwa auch Ian Woodfield: *Music of the Raj. A Social and Economic History of Music in Late Eighteenth-Century Anglo-Indian Society*, Oxford u. a. 2000 und Bennett Zon: *From »very acute and plausible« to »curiously misinterpreted«*. Sir William Jones's »On the Musical Modes of the Hindus« (1792) and its reception in later musical treatises, in: *Romantic Representations of British India*, hg. von Michael J. Franklin, Oxford u. a. 2006, S. 197–219, passim, sowie, in knapper Form, den von Joep Bor verfassten Teil VI: »Indische Musik und der Westen«, in: Emmi te Nijenhuis u. a.: *Art. »Indien«*, in: *MGG2, Sachteil*, Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 655–766, hier Sp. 733–740. Zur britischen Indien-Rezeption vgl. auch: *Music and orientalism in the British Empire, 1780s to 1940s. Portrayal of the East*, hg. von Martin Clayton und Bennett Zon, Aldershot 2007, und Jeffrey Richards: *Imperialism and Music. Britain, 1876–1953*, Manchester 2001.

publizierten Studie *The Music of Hindostan* des Music-and-Letters-Gründers Arthur Henry Fox Strangways.⁴ Diese Zeitspanne eines »langen 19. Jahrhunderts« steht hier auch für die Epoche der größten Machtentfaltung Großbritanniens auf dem indischen Subkontinent.

Der britische Musikologe Bennett Zon hat sich in einem neueren Forschungsbeitrag zur englischen Rezeption der indischen Musik und Musiktheorie der »Entwicklung« gewidmet, die er im englischen Schrifttum zwischen Jones und Fox Strangways sah.⁵ Von Zon wird eine zunehmende Freilegung des Denkens über indische Musikkultur von Projektionen des Europäischen – und dadurch ja auch ein relativer »Fortschritt« dieses Denkens – skizziert. In dem vorliegenden Beitrag wird, ohne natürlich die Unterschiede zwischen dem Denken eines Aufklärers des Jahres 1784 und eines »vergleichenden Musikwissenschaftlers« des Jahres 1914 zu leugnen, umgekehrt das englische Schrifttum zwischen Jones und Fox Strangways als in seinen wesentlichen Aspekten Teil eines kolonialen Diskurses, welcher das britische Indienbild im 19. Jahrhundert prägte, dargestellt. Ziel ist es, Elemente politischer sowie sozial- und kulturgeschichtlicher Denkformationen in Bezug auf Musik und Musiktheorie aufzuspüren. Methodisch prägend für den Beitrag sind dabei die diskursanalytischen Arbeiten der postcolonial studies, insbesondere jene, die sich auf die koloniale Literatur und Historiografie beziehen.⁶

Eine der tragenden Säulen des kolonialen Diskurses über indische Musik und Musiktheorie ist die nicht immer offen ausgesprochene, aber allgegenwärtige Überzeugung, dass die britische Herrschaft über Indien nicht nur legitim, sondern auch notwendig

- 4 Arthur Henry Fox Strangways: *The Music of Hindostan*, Oxford 1914, Nachdruck 1965. Zu seiner Person siehe auch Stuart Wilson/John Warrack: Art. »Strangways, Arthur Henry Fox (1859–1948)«, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, hg. von Henry Colin Gray Matthew und Brian Harrison, Oxford u. a. 2004, Bd. 53, S. 18.
- 5 Zon: From »very acute and plausible« to »curiously misinterpreted«.
- 6 Eine Darstellung dieses Themengebiets würde naturgemäß den Rahmen des vorliegenden Beitrags sprengen. Eine gute Einführung in die Methode bietet etwa John McLeod: *Beginning postcolonialism*, Manchester 2000. Der Autor sieht sich insbesondere der Arbeit Homi Bhabhas verpflichtet, vgl. etwa Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London u. a. 1994. Siehe in diesem Kontext natürlich auch das nicht unumstrittene Standardwerk von Edward Said: *Orientalism*, New York 1979. In Bezug auf Indien sei etwa auch auf Arbeiten wie John MacKenzie: *Propaganda and Empire. The manipulation of British public opinion 1880–1960*, Manchester 1985; Nigel Leask: *British Romantic Writers and the East. Anxieties of Empire*, Cambridge 1992; Regina Runge-Beneke: *Indien in britischen Augen. Über den Zusammenhang von Frauenbildern, Indienprojektionen, Herrschaftsphantasien und Männlichkeitsvorstellungen*, Göttingen 1996 (Zur Kritik der Geschichtsschreibung, Bd. 7); Jyotsna G. Singh: *Colonial Narratives/Cultural Dialogues. »Discoveries« of India in the Language of Colonialism*, London u. a. 1996; Dilip K. Chakrabarti: *Colonial Indology: Sociopolitics of the Ancient Indian Past*, Delhi 1997 sowie *Romantic Representations of British India* hingewiesen.

und für das Land besonders glücklich sei. Der koloniale Musikdiskurs geht davon aus, sucht aber auch ständig nach Rechtfertigungen dafür. So schreibt William Jones über die britische Herrschaft in Indien als über etwas völlig Selbstverständliches und versucht gleichzeitig, sie durch die Ausführung der großen Chancen, welche die britischen Gelehrten dank der Kolonialherrschaft haben, zu untermauern:

»The unexampled felicity of our nation, who diffuse the blessings of a mild government over the finest part of India, would enable us to attain a perfect knowledge of the Oriental music, which is known and practised in these British dominions [...].«⁷

Die nicht explizit ausgesprochene, aber unmissverständliche These ist also, dass die Herrschaft über Indien die Voraussetzung für eine gründliche Erforschung der indischen Kultur sei. Dass diese Lesart nicht falsch oder übertrieben ist, bestätigt auch Jones' nachfolgende Aussage: Die Briten haben nun einen »easy access« zu asiatischen Quellen und müssen nicht etwa mit dem Franzosen Jean Chardin lamentieren, der lediglich einen kurzen Traktat über indische Musik im persischen Isfahan gefunden und ihn nach Europa mitgebracht, dennoch aber keine »Erklärung« zu diesem Traktat bekommen habe.⁸

Eine zweite Säule des kolonialen Denkens der Briten über indische Musikkultur ist die These, die hinduistische Kultur Indiens in ihrer »reinen« Form sei von den Moguln, die das Land vom 16. Jahrhundert an regierten, nicht verstanden und gewissermaßen auch verfälscht worden. Diese These ist wiederum eine implizite Apologie der britischen Herrschaft in Indien. Denn die Moguln, die im Jahr 1784, als Jones seine Abhandlung schrieb, zwar noch regierten, aber immer machtloser wurden, wurden als Kohäsionsfaktor des Subkontinents allmählich von den Briten abgelöst: ein Prozess, der im 19. Jahrhundert durch die Vertreibung des letzten Moguln, Bahadur Shah Zafar, in Folge des »Sepoy-Aufstandes« (1857), und die Ernennung Königin Victorias zur Kaiserin von Indien (1876) auch formalisiert wurde. Jones ist überzeugt – und wieder wird diese allgegenwärtige Überzeugung nirgendwo explizit ausgesprochen –, dass die durch die islamischen Herrscher »gefälschte« Überlieferung von den aus dem fernen Großbritannien kommenden Kolonialherren rekonstruiert werden könne. Diese Fremdherrscher besäßen etwas, was den vorigen gefehlt habe: die »Aufklärung« und dadurch die Möglichkeit, Sachverhalte zu verstehen, die den Moguln verschlossen geblieben seien:

»[...] but my experience justifies me in pronouncing that the Moghols have no idea of accurate translation [...].«

»they [die Moguln] are wholly unable, yet always pretend, to write Sanscrit words in Arabic letters; [...] and that an European, who follows the muddy rivulets of Mussalman writers on India, instead of

7 Jones: *On the Musical Modes*, S. 133.

8 Ebd.

drinking from the pure fountain of Hindoo learning, will be in perpetual danger of misleading himself and others.«⁹

Dass einerseits die Kultur der Moguln auch zu Indien gehörte und andererseits die eigenen Lesarten sich als eurozentrisch eingefärbt erweisen könnten, scheint für Jones ausgeschlossen zu sein. Konstruiert wird ein Gegensatzpaar zwischen dem »reinen Brunnen« der hinduistischen Kultur, der von den britischen Aufklärern »gesäubert« werden solle, einerseits und dem »schlammigen Flüsschen« des Diskurses der vorigen Herrscher andererseits. Dieses Konstruieren einer »Darkness of the Muslim Rule«¹⁰ ist auch in anderen Bereichen des britischen Schrifttums der Kolonialzeit festzustellen, etwa in der Historiografie.¹¹ So wurde von dem kolonialen Historiker John William Kaye (1853) auch eine vermeintliche kulturelle Degradierung der hinduistischen Bevölkerung Indiens als Folge der muslimischen Herrschaft erklärt.¹²

Ein wichtiges Element des kolonialen Diskurses über indische Musikkultur sind die Vergleiche mit dem antiken Griechenland. Solche Vergleiche kommen auch bei William Jones, der als Linguist die Nähe der europäischen Altsprachen zu Sanskrit betonte, vor.¹³ Sie sind aber noch markanter in dem wesentlich umfangreicheren, späteren Traktat *A Treatise on the Music of Hindoostan* (1834) von N. Augustus Willard.¹⁴ Diese Vergleiche dürften in eine ähnliche Richtung weisen wie die geschilderte Ablehnung der muslimischen Überlieferung. Die griechische Kultur entsprach der Vorstellung einer »reinen Quelle« des »Abendlandes«, so dass das Betonen ihrer vermeintlichen oder wirklichen Vergleichbarkeit mit der indischen Kultur auch im Geiste einer Apologie der westlichen Präsenz und Herrschaft in Indien verstanden werden kann: Die »klassischen« Inder sollten durch ihre westlichen Aufklärer vom »Schlamm« der vermeintlichen Überlieferungsverfälschung befreit werden. Dabei setzt der »Verfall« indischer Musik für Willard mit der islamischen Eroberung Indiens ein:¹⁵ ein Gedanke, der sich auch in der britischen Historiografie der Epoche finden lässt¹⁶ und gleichsam die Schriften der späteren

9 Ebd., S. 136.

10 Chakrabarti: *Colonial Indology*, S. 101.

11 Vgl. ebd., insbes. S. 101–103.

12 Vgl. ebd., S. 102 f.

13 Vgl. etwa Jones: *On the Musical Modes*, S. 134. Zu Jones' Biografie und Tätigkeit siehe etwa Michael J. Franklin: Art. »Jones, Sir William (1746–1794)«, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Bd. 30, S. 665–674 sowie die dort angeführte Literatur.

14 Vgl. N. Augustus Willard: *A Treatise on the Music of Hindoostan, Comprising a Detail of the Ancient Theory and Modern Practice* (1834) in: *Hindu Music from Various Authors*, S. 1–122, hier S. 33–36.

15 Ebd., S. 120 f.

16 Vgl. etwa Chakrabarti: *Colonial Indology*, S. 101–103.

hinduistischen Musikschriftsteller Indiens prägen wird, etwa jene des einflussreichen Vishnu Narayan Bhatkhande.¹⁷

Die Vergleiche zwischen Indien und dem antiken Griechenland können im Kontext des Fortschrittsdenkens des 19. Jahrhundert auch als Hinweis auf die vermeintliche »Zurückgebliebenheit« der Inder verstanden werden. Dies macht insbesondere das nachfolgende Zitat Willards deutlich:

»A great difference prevails between the music of Europe and that of the Oriental nations in respect to time, in which branch it resembles more the rhythm of the Greeks, and other ancient nations, than the measures peculiar to the modern music of Europe.«¹⁸

Die Konstruktion der indischen Musik als »ursprüngliche« wird auch im Kapitel »On Harmony and Melody« in Willards Traktat deutlich. Dort betont Willard, dass die Harmonie eine Pflanze sei, »whose native soil is Europe«, und setzt fort: »[...] but all the native culture of music has not been able to make it grow spontaneously in any other part of the world as in its indigenous soil and climate.«

Er beschreibt dann die indische Praxis des »Grundton«-Sa-Borduns mit dem Seitenhieb »if it can be called harmony« und vergleicht es mit der schottischen Musik und jener des mittelalterlichen Europas. Eine der abschließenden Aussagen des Kapitels ist: »That melody is the production of genius, and harmony of art, will not, I believe, be disputed.«¹⁹ Obwohl der Autor diese Aussage – die in einer knapperen Form auch bei Jones zu finden ist²⁰ – nicht unmittelbar auf Indien anwendet, ist die Schlussfolgerung klar: Die indische Musik, die keine »Harmonie« kenne, besitze zwar den »genius«, aber nicht die gesamte »art«, welche die westliche Musikkultur »entwickelt« habe. Dadurch bleibt sie ein Teil vom Mythos einer »antiken Ursprünglichkeit« Indiens, die vom Europäer des 19. Jahrhunderts zu entdecken, zu schützen und dabei natürlich auch zu beherrschen sei.

Dieses Bild vom lebendig-antiken Indien ist auch in den Kommentaren zur Melodiebildung in der indischen Musik zu finden. Willard beschreibt die Traditionsverbundenheit der indischen Musiker und das Festhalten an den Melodiemodellen der Raga. Er betont dabei die Reverenz, die die Inder den alten Vorbildern und Lehrern erweisen und schließt:

»It is implicitly believed that it is impossible to add to the number of these [sc. melodies] one single melody of equal merit. So tenacious are the natives of Hindoostan of their ancient practices!«²¹

17 Vgl. Vishnu Narayan Bhatkhande: *A Short Historical Survey of the Music of the Upper India*, Bombay [Mumbai] 1934, S. 2, 20.

18 Willard: *Treatise*, S. 46.

19 Ebd., S. 54 und 59.

20 Jones: *On the Musical Modes*, S. 130.

21 Willard: *Treatise*, S. 61.

Der Musik Indiens wird hier implizit eine Geschichtslosigkeit und Mangel an »Entwicklung« und »Fortschritt« zugeschrieben, die sie der westlichen Musik untergeordnet machen sollen; gleichzeitig wird den britischen Kolonisatoren durch die Konstruktion der Nähe indischer Musik und Musiktheorie zur klassischen antiken Kultur eine aufklärerische Mission zugeschrieben, die ihrer Präsenz in Indien einen moralischen Sinn geben soll.

Der Anfang von Charles Russell Days umfangreicher, mit zahlreichen Abbildungen und Transkriptionen belegter Studie *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan* aus dem Jahr 1891,²² die wohl als eine frühe musikethnologische Arbeit bezeichnet werden dürfte, wirkt als eine besonders explizite Form der auch bei Jones und Willard vorhandenen Gedankengänge:

»Among the many arts and industries of India gradually decaying from want of patronage, but which, since the accession of the British Government, have again been fostered and encouraged, that of music has hitherto found no place.«²³

Hier sind in einem Satz die Apologie des aktuellen Kolonialherrschers, die Kritik an der vergangenen, »dekadenten« Herrschaft der Moguln und die positive Bilanz der bisherigen Errungenschaften der Kolonisatoren zu finden. Gleichzeitig erfolgt auch der Rat des Musikfachmanns, die gnädige britische Patronage möglichst schnell auch auf die Musik zu erweitern. Obwohl Day einen eurozentrischen Blick verwirft und dafür plädiert, bei der Wahrnehmung der indischen Musik sich »aller Gedanken an europäische Musik« zu entledigen und diese Musik »nach indischen Standards« zu beurteilen,²⁴ steht es für ihn – wie aus dem zitierten Satz ersichtlich – außer Frage, dass die britische Kolonialherrschaft für die Inder ein besonders wertvolles Geschenk sei. In diesem Sinne entwirft auch er ein musikfeindliches Bild der »Muhammedaner«, relativiert es aber auch selbst (anscheinend unbewusst) durch das Referieren von Beispielen der Musikförderung durch die Moguln und die Feststellung, dass die Musik Nordindiens meistens von Muslimen praktiziert werde:²⁵ ein Hinweis allerdings, der von Day als Argument für die Überlegenheit südindischer Musik gemeint sein dürfte.

Ansonsten unterbreitet Day, wie auch die zuvor behandelten Autoren, das Bild eines antiken Indiens, das mit Griechenland musiktheoretische Verbindungen gehabt habe – er beruft sich dabei auf Strabo – und auch bis heute keine Harmonik kenne.²⁶

22 Charles Russell Day: *The Music and Music Instruments of Southern India and the Deccan*, Delhi 1891, Nachdruck 1974.

23 Ebd., S. 1.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 9, 12.

26 Ebd., S. 11 f.

Von besonderem Interesse für eine musiktheoretisch orientierte Musikforschung dürfte die 1914 erschienene Studie Arthur Henry Fox Strangways *The Music of Hindostan* sein. Wie auch seine Vorgänger im Diskurs über indische Musikkultur, steht Fox Strangways der indischen Musik und Musiktheorie äußerst affirmativ gegenüber. Er legt auch musikethnologische Sorgfalt an den Tag und ist sichtlich bemüht, seine Transkriptionen nicht eurozentrisch zu gestalten und generell nicht eurozentrisch zu denken.²⁷ Jedoch können die oben bereits angeführten Säulen des kolonialen Diskurses – das Nichtinfragestellen der Legitimität des Kolonialismus, die Apologie des eigenen Herrschaftsmodus, das Indienbild als das eines Landes von klassischer Ursprünglichkeit – auch bei Fox Strangways festgestellt werden. Er geht dennoch einen entscheidenden Schritt weiter. Während ein Charakteristikum der vor ihm schreibenden Autoren eher die Vergleichbarkeit indischer Musik und Musiktheorie mit der altgriechischen²⁸ und eine entscheidende Differenz zu den späteren »Entwicklungen« der Musik im Westen war, so unternimmt Fox Strangways den Versuch, die indische Musik und Musikanschauung seiner Epoche mit der musikalischen Theorie und Praxis im neuzeitlichen Europa, insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert, in Verbindung zu bringen. Dies tut Fox Strangways nicht in einem Versuch, die Herkunft der einen Tradition von der anderen abzuleiten, sondern vermeintliche Parallelen als ein Gemeinsames in der Musik und dem Musikdenken der Westeuropäer und Inder aufzuzeigen.

Eine solche Parallele glaubt Fox Strangways beispielsweise in der Rolle des Vorhalts, den er als »*appoggiatura*, i. e. the delaying of a note, the raising of pleasing expectations« beschreibt, zu sehen.²⁹ Dazu zitiert er aus Wagners *Tristan* und demonstriert, wie kraftlos das Zitat ohne Vorhalte wirken würde. Allerdings entfernt er gleichzeitig, um seine These bestätigt zu sehen, nicht nur Vorhalte, sondern alle Töne, die er »harmoniefremd« findet und vereinfacht den Rhythmus, was insgesamt zu dem neuen, simplifizierten Eindruck des Abschnittes führt. Die These Fox Strangways' ist, dass die Vorhalte großes Ausdruckspotential in sich tragen und dass sich dieses in der europäischen wie in der indischen Musik zeige. Da er aber wohl weiß, dass indische Musik keine »Harmonik« im westlichen Sinne kennt, auf die sich die Vorhalte beziehen würden, konstruiert er einen »melodischen Vorhalt«, der im einstimmigen Gesang oder Spiel eine »Predominant« genannte Note verzögern soll. Er gibt den Namen dieser Note in verschiedenen Musikkulturen an:

27 Vgl. hierzu Zons Lob an Fox Strangways in Zon: From »very acute and plausible« to »curiously misinterpreted«, S. 211–213.

28 Dies ist natürlich auch bei Fox Strangways zu beobachten; vgl. Fox Strangways.: *Music of Hindostan*, S. v.

29 Fox Strangways: *Music of Hindostan*, S. 146.

»amśa, meṣē, reciting note«. ³⁰ Dabei ist es natürlich keineswegs klar, ob die drei Begriffe überhaupt miteinander vergleichbar sind und erst recht nicht, ob die Wirkung, die das spätere Auftreten eines gewichtigen Tons in der einstimmigen Musik mit der Wirkung eines Vorhalts in der Harmonik des 19. Jahrhundert (und erst recht in Wagners *Tristan*) verglichen werden kann und ob dem Effekt der beiden Verfahren in verschiedenen Kulturen eine vergleichbare Rezeption zukommt.

Das Beispiel Fox Strangways' und seine Interpretation scheinen etwas abenteuerlich, so abenteuerlich, dass sie dem ernst zu nehmenden Musikologen Fox Strangways nicht ohne einen besonderen Hintergrund zuzumuten gewesen wären. Beim ersten Lesen zwingt sich als Erklärung der Wunsch eines Kenners und Liebhabers auf, die von ihm erforschte indische Kultur einem breiteren Publikum vorzustellen. Eine weitere Lesart wird möglich, wenn man auch andere Aussagen Fox Strangways' berücksichtigt. So beschreibt der Autor in der Einleitung seiner Studie den Unterschied zwischen der (für Westeuropa charakteristischen) Harmonik und der (für nichteuropäische Kulturen besonders gewichtigen) Melodik: Die Schönheit der Harmonie sei die eines Ackers und der »Kultur«, die der melodischen Musik die einer Zaunrübe und des feinen Spinnwebes, schreibt Fox Strangways. ³¹ Dieser Vergleich erklärt auch seinen Zugang zur indischen Musik: Die Parallelen zwischen der – »robusten« und »artifizialen« – europäischen und der – »zarten« und »naturbelassenen« – indischen Musik werden gezogen, um diese schätzenswerte Kultur dem westeuropäischen Leser verständlich zu machen. Aber zwischen diesen Musikkulturen kann es ja – laut Fox Strangways selbst – nur solche Parallelen geben, die man zwischen einem (human bestellten!) Acker und einer äußerst zarten Pflanze ziehen kann. Wenn man die Spuren des starken Eigenen im zerbrechlichen Anderen findet, dann sollen diese Spuren auch gepflegt und geschützt werden: Das scheint Fox Strangways' Botschaft zu sein. Der Schutz ist aber historisch so verwachsen mit der Dominanz, dass der nächste Gedankenschritt kaum mehr ausgesprochen werden muss: Fox Strangways' Parallelen zwischen europäischer und indischer Musik sind ein besonders subtiler Teil eines Diskurses, in dem Indien als fragile, dekadente und zu schützende Verwandte des starken weißen Mannes, des Trägers einer stabilen, aufgeklärten Kultur dargestellt wird, gleichzeitig aber auch als Hüterin von archaischen Kulturschätzen, die in den vergangenen Epochen verfallen seien und nun unter der westlichen Herrschaft wieder »aufblühen« sollen.

In diesem Diskurs bekommt Indien die historischen Attribute des Femininen: ³² Ihm wird die Rolle einer vor langer Zeit eingeschlafenen Hüterin großer – auch musik-

30 Ebd., S. 147.

31 Ebd., S. 5.

32 Vgl. hierzu etwa Singh: *Colonial Narratives*, S. 79–119 sowie Michael J. Franklin: *Radically feminizing*

theoretischer – Geheimnisse zugeteilt; sie bedarf eines aufgeklärten Europäers, der sie »wachküssen« und ihre Geheimnisse enträtseln kann. Diese Haltung war bereits bei dem eingangs zitierten William Jones eindeutig. Sie wurde beibehalten und, obwohl man sich der indischen Musik immer mehr mit der Intention näherte, sie nicht eurozentrisch zu untersuchen, blieb sie bis Fox Strangways dominant. Während aber bei den früheren Autoren lediglich das musikhistorische und ethnologische Schreiben vom kolonialen Diskurs durchtränkt war, ist bei Fox Strangways auch die musiktheoretische, musikanalytische Seite der Musikforschung am kolonialen Diskurs beteiligt. Hier wurde auch der Vorhalt zum politischen Argument!

Es ist sicherlich richtig, Fox Strangways' kulturelle Sensibilität und dessen Kritik am Eurozentrismus William Jones' zu unterstreichen.³³ Gleichzeitig sind jedoch beide – und ebenfalls die zwischen ihnen liegenden Autoren – Mitschaffende eines Diskurses, bei welchem sprachliche Formationen – in diesem Fall Betrachtungen zur Musik und Musiktheorie – ein Instrument der kolonialen Herrschaft sind. So sehr man sich mit den einzelnen Momenten in der Indienrezeption zwischen 1784 und 1914 befassen soll, so wichtig ist es, sie als Bestandteil eines Machtausübungsprozesses zu betrachten, der so sehr prägt, dass er bis in die musiktheoretischen Details durchdringt.

India. Phebe Gibbes's »Hartly House, Calcutta« (1789) and Sydney Owenson's »The Missionary: An Indian Tale« (1811), in: *Romantic Representations of British India*, S. 154–179; siehe auch Runge-Beneke: *Indien in britischen Augen*, passim.

33 Wie es etwa Bennett Zon tut, Zon: From »very acute and plausible« to »curiously misinterpreted«, S. 211–213; vgl. auch den Anfang des vorliegenden Beitrags.

Christian Raff

»Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker?

Das Variieren von Wiederholungen rechtfertigte Johann Joachim Quantz 1752 – in Abwandlung der alten *Maxime* »varietas delectat« – über die Hörerfahrung:¹ »Denn das Ohr wird mit dem, was es schon im Voraus vermuthet hat, nicht gerne befriediget, sondern will immerfort betrogen seyn.« Tatsächlich spielten die Möglichkeiten der improvisierten oder auskomponierten »Veränderung« von »Reprisen« – also allgemein wiederholten Teilen – in Solostücken des 18. Jahrhunderts eine bedeutsame Rolle. Zeitgenössische Quellen spiegeln das wider. Während sich die improvisatorische Praxis mangels Dokumenten nur schwer rekonstruieren lässt – sie war schon zu ihrer Zeit Anlass für Kritik und für Ausführende eine heikle Angelegenheit –, geben zahlreiche fixierte beziehungsweise auskomponierte Belege einen Eindruck von der Vielfalt der Möglichkeiten und bieten uns wertvolles Studienmaterial. In unseren Tagen versuchen historisch informierte Interpreten, sich mit den »willkürlichen Veränderungen« einstige Freiräume zurückzuerobern, obwohl sie damit in Kollision mit modernen Vorstellungen wie der des »Urtextes« geraten. Davon ausgehende Diskussionen haben sich bislang vor allem auf die Claviermusik Mozarts konzentriert, andere Komponisten aber eher vernachlässigt.² Daher sei an dieser Stelle der Blick stärker auf Joseph Haydn und den »Grenzfall« Ludwig van Beethoven gelenkt. Im Mittelpunkt soll dabei außerdem nicht die Frage nach dem »Wie?«, sondern die grundlegendere nach dem »Wo?« stehen.

Anmerkungen zur Theorie Die Theorie des 18. Jahrhunderts – speziell die mitteldeutsche – befasst sich verstärkt ab der Jahrhundertmitte mit den Möglichkeiten der »veränderten Reprise«. Exemplarisch seien hier die richtungsweisenden Arbeiten von Quantz (1752) und Carl Philipp Emanuel Bach (1753) angesprochen, deren Grundsätze auch noch für nachfolgende Generationen Leitlinien bleiben.³ (So sind zum Beispiel die entsprechenden Kapitel in Daniel Gottlob Türks *Klavierschule* von 1789 noch erkennbar dieser Tradition verpflichtet.)⁴

- 1 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 129.
- 2 Siehe zum Beispiel Frederick Neumann: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton 1986, sowie Robert D. Levin: *Improvised Embellishments in Mozart's Keyboard Music*, in: *Early Music* 20 (1992), S. 221–236.
- 3 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil I, Berlin 1753.
- 4 Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig/Halle 1789. Türk gibt unter anderem 8 Regeln, die bei »willkürlichen Verzierungen« zu befolgen sind (S. 325f.). Sie orientieren sich im Wesentlichen an den Positionen von Quantz und C. Ph. E. Bach.

Bei Quantz werden variierte Wiederholungen im Rahmen der »willkürlichen Veränderungen« besprochen, die von den »wesentlichen Manieren« zu unterscheiden sind. Erstere sind vor allem im Adagio (im italienischen Stil), aber auch im Allegro zu ergänzen, wenn ein »simpler Gesang« vorliegt. Der Affekt (die »Leidenschaft«) des Satzes bestimmt, welche »Manieren« wie anzuwenden sind. Im »Allegro mit zwei Reprisen« soll zunächst unverändert vorgetragen werden. »Veränderungen« sollen »nicht eher als bey der Wiederholung geschehen« – dies vor allem dann, wenn »allzuöftere Wiederholungen« vorkommen. Die »Hauptnoten« der Melodie sollen trotz Variation kenntlich bleiben und deshalb auch tatsächlich erklingen. Bei Progressionen (Sequenzen) soll die gleiche Figur nur maximal zweimal verwendet werden, »das drittemal aber« muss sie etwas verändert werden, denn: »je öfter man [...] wechselsweise verfährt, je angenehmer ist es dem Gehöre.«⁵

Carl Philipp Emanuel Bach gibt in seinem *Versuch* (I. Teil 1753) ebenfalls Hinweise zur Ausführung von »Allegros mit 2 Reprisen«:⁶ Man soll nicht alles verändern (problematisch sind unter anderem affektuöse, sprechende und schwer verständliche Stellen). Veränderungen müssen dem Affekt des Stückes gemäß sein. »Simple Gedanken« können »bunt« verändert werden und umgekehrt. Es ist auf den Kontext zu achten und auf das Stück als Ganzes (der »formale Ort« der Variation spielt dabei eine wichtige Rolle). In »Clavier-Sachen kan zu gleich der Baß« variiert werden – aber nicht die Harmonie.

Eine merkwürdige Gegenposition dazu nimmt Friedrich Wilhelm Riedt (1756) ein:⁷ Seines Erachtens darf ein »Hauptgedanke« – da er durch »Veränderung nur verdunkelt und geschwächt wird [...] niemals verändert werden« – dafür kann bei einem »im Schatten stehenden Gedanken«, der »nicht mehr als einmal anzutreffen« ist, »eine Veränderung [...] wohl Statt finden.«⁸ Damit hebt sich Riedt nicht nur von Quantz und Bach ab, sondern steht auch völlig konträr zur späteren Praxis der Wiener Klassiker (siehe die oft mehrfache Variation des Hauptsatzes in Rondos und langsamen Sätzen). Die Wiederholung bleibt auch bei diesen eine der Vorbedingungen für die Veränderung, wie sich schon von Leopold Mozart erfahren lässt.⁹ Im »II. Hauptstück« seiner *Violinschule* stellt

5 Quantz: *Versuch*, XII., XIII. und XIV. Hauptstück, S. 117, 118 ff., 136 ff. und 128.

6 Bach: *Versuch*, Teil I, S. 132 f. Auch in der »Vorrede« zu seinen *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* (1760) finden sich dazu Informationen.

7 Friedrich Wilhelm Riedt: *Betrachtungen über die willkürlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bei Ausführung einer Melodie*, in: Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 2, Berlin 1756, S. 95–118.

8 Ebd., S. 102 und 99.

9 Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 251: »Alle diese Auszierungen brauche man aber nur, wenn man ein Solo spielet; und dort sehr mäßig, zur rechten Zeit, und nur zur Abwechslung einiger öfter nach einander kommenden Passagen.«

er auch eine Reihe von Figuren vor (»Zurückschlag«, »Gropo«, »Cirkel«, »Halbcirkel«, »Tirata« und andere), die für solche »willkürlichen Auszierungen« in Frage kommen.¹⁰ Sie lassen sich noch in der Musik seines Sohnes nachweisen.¹¹ Weitere Quellen, auf die ich hier nicht eingehen kann, würden ein differenzierteres Bild erlauben.¹² Noch aussagekräftiger als die Zeugnisse der Theorie sind allerdings die auskomponierten Belege der Zeit, denen wir uns nun zuwenden.

Wo findet sich grundsätzlich Gelegenheit für »veränderte Reprisen«? Wiederholungen (im weitesten Sinne) – als Voraussetzung für Veränderungen – enthalten bekanntlich fast alle im 18. Jahrhundert komponierten Formen auf verschiedenen Ebenen in vielfältigsten Kombinationen.¹³ So können wiederkehrende Formteile bereits in sich dreiteilig angelegt sein (a b a') und zusätzlich im Kleinen wiederholte Taktgruppen enthalten.

- Aus zwei »Reprisen« – ||: :||: :|| – bestehen zum Beispiel:
 - Tanzsätze und viele andere kleine Formen;
 - Sonatensätze (im engeren Sinne);
 - teils langsame Sätze;
 - viele Themen in Variationsfolgen.
- Wiederkehrende Formteile enthalten unter anderem:
 - vom Menuett abstammende Anlagen (A B A);
 - andere Da-Capo-Formen;
 - Sonatensätze (Reprise im modernen Sinn);
 - Rondos (Refrain, teils auch Couplets).
- Im Kleinen begegnen wiederholte Takte und Taktgruppen zum Beispiel als:
 - direkte Wiederholung oder Versetzung;
 - Glieder einer Progression;
 - Vorder- und Nachsatz periodischer Anlagen (Rondo-Themen).

¹⁰ Ebd., S. 238ff. Er schließt hier an die ältere Theorie an, die ein vergleichbares Figuren-Repertoire beschreibt (siehe Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732).

¹¹ Im langsamen Satz aus Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonate KV 309 (formal grob: A A' B A" B' A''') finden sich in den variierten Teilen beispielsweise verschiedene Formen der »Tirata«, des »Gropo« und des »Halbzirkels«.

¹² Stellvertretend für viele andere seien hier genannt: Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757; Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1765; Georg Simon Löhlein: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavier- und Fortepiano-Spiel*, 2 Bde., Leipzig/Züllichau 1765–1781; Artikel »Veränderungen; Variationen«, in: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4. Teil, Frankfurt a. M./Leipzig 31798, S. 702–704.

¹³ Auszunehmen sind hier wohl Rezitative, (freie) Fantasien und die meisten kontrapunktischen Stücke.

Diese und viele weitere grundsätzliche Möglichkeiten werden höchst unterschiedlich genutzt. Daher ist es sehr aufschlussreich (nicht nur für Interpreten), zu studieren, in welcher Art von Stücken und an welchen Stellen ein bestimmter Komponist variierte Wiederholungen anwendet:

Bei Carl Philipp Emanuel Bach begegnen sie zunächst primär in den Ecksätzen seiner Claviersonaten (siehe die Sonaten mit veränderten Reprisen Wq 50 von 1760). Formal handelt es sich dabei meist um »Allegros mit 2 Reprisen« (die Wiederholungen der beiden Teile sind ausnotiert und variiert), aber auch um andere Anlagen. Mittelsätze werden von Bach seltener auf diese Art variiert.¹⁴ Darüber hinaus stattet der Komponist auch kleinere Stücke, Tanzsätze und andere Formen entsprechend aus.¹⁵ Sein ganzes Leben experimentiert er mit den kompositorischen – und wohl auch den improvisatorischen – Möglichkeiten des Verfahrens.¹⁶

Demgegenüber fällt auf, dass beispielsweise in den Claviersonaten Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts keiner der Ecksätze in Sonatenform mit »veränderten Reprisen« ausgestattet ist, sondern ausschließlich andere Anlagen wie vom Menuett abstammende, Da-Capo-Formen, Rondos, auch langsame Sätze – ja sogar Variationenfolgen. Bei Haydn finden sich veränderte Wiederholungen zum Beispiel an folgenden Stellen: (A' steht für die vollständige Variation eines Teils, A* für Teile mit ausnotierten variierten Wiederholungen, A(*) für Teile mit nur einer veränderten Reprise von zwei, A(*)/A' für eine Kombination.)

- Da-Capo-Anlagen: a) mit vollständiger Variation des Da Capo: A B A'
(»Menuett + Trio«)
(Sonate Es-Dur, Hob. xvi:49, Adagio: A* B A' + Coda – erster Teil mit »veränderten Reprisen«, D. C. ohne Wiederholung)
- b) Variation einer/beider Wiederholungen beim Da Capo:
A B A* (Sonate G-Dur, Hob. xvi:40, Finale: A B A(*)/A')¹⁷
- Mit Erweiterungen: a) vollständige Variation des Da Capo, z. B.: A B A' B' A"
(Sonate D-Dur, Hob. xvi:33, Finale: A B A' B' A(*)/A" – siehe unten)

14 Einer der wenigen Fälle, in denen zu allen drei Sätzen »veränderte Reprisen« vorliegen, ist die Sonate A-Dur Wq 65/32 (komponiert 1758, erschienen 1762/63 bei Haffner in Nürnberg).

15 Siehe die beiden Sammlungen *Kurze und leichte Klavierstücke mit veränderten Reprisen* (1766/68), die sogar eine kleine »Fantasia« (Nr. 3) enthalten, in der die wiederholten Takte und die Glieder der zentralen Quintfall-Progression konsequent variiert werden.

16 Siehe dazu Erich Herbert Beurmann: *Die Reprisenonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, in: *AfMw* 13 (1956), S. 168–179.

17 Im Da Capo hat nur der I. Teil eine veränderte Reprise, der II. Teil ist komplett variiert.

- b) Variation nur der Wiederholung(en) zum Beispiel:
 A B A^(*) B' A^{*} (Sonate e-Moll, Hob. XVI:34, Finale:
 A B A^(*) B' A^{*})
- Rondos (selten): Veränderung des Refrains bei seiner Wiederkehr, zum
 Beispiel: A B A' C A" D A'" (Sonate As-Dur, Hob. XVI:43,
 Rondo)
- Variationenfolgen: variierte Wiederholungen meist bei der letzten Variation,
 schematisch: A A' A" A'" ... A^{*} (z. B. Sonate G-Dur,
 Hob. XVI:27, Finale)

Die Formalisierung mittels Buchstaben gibt freilich nur einen unzureichenden Eindruck vom differenzierten Einsatz variativer Verfahren bei Haydn. Am Rondo der Sonate As-Dur, Hob. XVI:43 sei das angedeutet: Der Refrain (A) hat zwei Reprisen ||: :||: :||, mit denen Haydn unterschiedlich verfährt: Beim zweiten Refrain (A') erhält der erste Teil eine »veränderte Reprise«, der zweite ist komplett variiert und wird wiederholt. Im dritten Refrain (A") hat der erste Teil keine Wiederholung, ist aber leicht verändert, der zweite Teil ist wieder komplett variiert. Beim vierten Refrain (A'"') wird wie beim zweiten verfahren. Weitere Differenzierungen werden sichtbar, wenn man die kleine Reprise innerhalb des Refrains berücksichtigt (a b a'), mit der ebenfalls variativ verfahren wird. (Die Möglichkeit, innerhalb des kleinen, periodisch gebauten a-Teils den Nachsatz gegenüber dem Vordersatz zu verändern, nutzt Haydn hier fast nicht.) Insgesamt ist ein intensives Bemühen um Abwechslung sichtbar.

Bei Mozart finden wir variierte Wiederholungen unter anderem in den bei ihm viel häufigeren Rondos (KV 284 »Rondeau en Polonaise«, KV 494, 511 – oft schon als Variation des Nachsatzes im Thema selbst), in langsamen Sätzen verschiedener Bauart (KV 309, 311, 332, 457) und in Variationenfolgen (KV 284, XI. und XII. Variation). Das sind einige der möglichen Satztypen und Orte, an denen gegebenenfalls auch ein Interpret – nach genauem Studium der komponistenspezifischen Verfahren – »Veränderungen« anbringen könnte. Ein Beispiel: Das Andante cantabile der Claviersonate C-Dur KV 330 (1783) zeigt eine grob dreiteilige, einer Menuett-Anlage nachgebildete Form. Das Da Capo ist im Autograf nur verbal gefordert (ohne Wiederholungen), aber nicht ausnotiert. Hier hätten Interpreten Gelegenheit zu variieren – das legt jedenfalls ein Vergleich mit anderen vom Menuett abstammenden und anderen langsamen Sätzen Mozarts nahe.

Vom Menuett abstammende Formen mit »veränderten Reprisen« Das Menuett spielt als formales Paradigma bei den Wiener Klassikern eine wichtige Rolle – insbesondere bei Haydn. Exemplarisch seien daher Sätze mit variierten Wiederholungen betrachtet, die sich formal auf Menuett-Anlagen zurückführen lassen (was ein kurzer historischer Ex-

kurs veranschaulichen mag).¹⁸ Neben dem vokalen Vorbild der verzierten Wiederaufnahme in der Da-Capo-Arie (A B A') wirken hier wohl zwei weitere, ältere Variationspraktiken aus dem Bereich der Instrumentalmusik nach:

- a) die Praxis der nachfolgenden Doublierung (Variation) von Tanzsätzen;¹⁹
- b) die der sofortigen »Veränderung« bei Wiederholung eines Teils.

Letztere lässt sich in auskomponierter Form zu Beginn des 18. Jahrhunderts nachweisen: Johann Matthesons Sammlung *Pièces de Clavecin* (erschienen 1714) enthält neben zahlreichen Tänzen mit nachfolgenden Variationen (»Doubles«) auch ein Menuett mit ausnotierten, »veränderten Reprisen« (Suite VII, letzter Satz). Allerdings wird hier nicht die Oberstimme (wie üblich), sondern der Bass variiert (»Double de la Basse«).

Johann Mattheson: Menuett aus den *Pièces de Clavecin*, VII. Suite – Grundbauplan:

a ₁	b	a ₂
: 8 HK I : :	8 K V	8 K I : (K = Kadenz, HK = Halbkadenz)
B-Dur	F-Dur	B-Dur

Auskomponierte Form:

a ₁	a ₁ '		b	a ₂	b'	a ₂ '	
8 HK I	8 HK I		8 K V	8 K I	8 K V	8 K I	
B-Dur			F-Dur	B-Dur	F-Dur	B-Dur	

Dem formalen Ort trägt die Art der Variation Rechnung: Entsprechende Abschnitte zeigen ähnliche Variationsmuster (a₁' und a₂' – Gerüsttöne in Achtfelfiguration aufgelöst), kontrastierende Abschnitte – hier der variierte Mittelteil b' – unterscheiden sich davon klar durch anders geartete Variation (auffällige Sechzehntelfiguren, vereinfachter harmonischer Gang). Längere notengetreue Wiederholungen werden auch zwischen sich entsprechenden variierten Abschnitten vermieden (vergleiche a₁' – a₂'). Diese eigentlich erst von Carl Philipp Emanuel Bach angedeuteten Prinzipien (siehe oben) lassen sich dann auch an vielen späteren Stücken mit »veränderten Reprisen« erkennen.

Größere Formen entstehen aus dem Menuett durch die Erweiterung der Anlage – zum Beispiel mittels Wiederaufnahme des Trios und zweites Da Capo des Menuetts nach dem Schema A B A B A. Diesen Aufbau zeigt bereits die einsätzige sechste von Carl

¹⁸ Vgl. Christian Raff: Zu den Sätzen im »Tempo di Minuetto« in der Instrumentalmusik der Wiener Klassiker, in: *Mozart Studien*, Bd. 19, hg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2010, S. 11–42.

¹⁹ Siehe Margarete Reimann: Zur Entwicklungsgeschichte des Double. Ein Beitrag zur Geschichte der Variation, in: *Musikforschung* 5 (1952), S. 317–332, und 6 (1953), S. 97–111.

Philipp Emanuel Bachs Sonaten mit veränderten Reprisen Wq 50 (»Amalien-Sonaten«, komponiert 1759, gedruckt 1760):

Carl Philipp Emanuel Bach: vi. Reprisenonate c-Moll, Allegro moderato (3/4):

A ₁ *	B ₁ *	A ₂ *	B ₂ *	A ₃ *
	(a b a')			
Minore	Maggiore	Minore	Maggiore	Minore
: 8 : : 8 + 8 :	: 8 : : 14 :	: : : :	: : : :	: : : :

Statt der im Schema notierten Wiederholungen, die die Grundstruktur verdeutlichen sollen, hat Carl Philipp Emanuel Bach zu allen zehn Teilen verschiedene »veränderte Reprisen« auskomponiert – er nutzt also die maximalen Möglichkeiten. Außerdem dient ihm der periodische Bau des zweiten Teils im Minore- sowie des ersten Teils im Maggiore-Abschnitt für Veränderungen. Demgegenüber wird die kleine Reprise innerhalb des B-Teils (a b a') kaum angetastet. Auch beim Eintritt der beiden Da-Capo-Teile (A₂ und A₃) hält sich der Komponist zunächst mit Variationen zurück, damit die Wiederaufnahmen erkennbar bleiben. Durch eine wohl kalkulierte, formal differenzierende Variationstechnik tritt der Komponist der Gefahr einer völligen Verwischung der Form, einem »Ertrinken« der Zuhörenden in einer Flut von Varianten entgegen. Auf das Vorbild der Menuett-Anlage verweisen hier noch der 3/4-Takt, die geradtaktige Syntax (Achtakter), die Einteilung in Großabschnitte mit je zwei Reprisen und die Da-Capo-Struktur. Von »Doppelvariationen« kann hier nicht gesprochen werden, da die Variation primär die Wiederholungen betrifft. Möglicherweise war dieser Satz Vorbild für Haydn – beim hohen Verbreitungsgrad der Amalien-Sonaten und Haydns Bewunderung für Carl Philipp Emanuel Bach ist das zu vermuten.²⁰ Zumindest fällt auf, dass bei Haydn wenig später sehr ähnliche Anlagen begegnen (speziell bei Sätzen im »Tempo di Menuet«):

Joseph Haydn hat »veränderte Reprisen« gerne in Schlusssätzen auskomponiert. Formal handelt es sich dabei nicht um Sonatensätze, sondern meist um vom Menuett-Finale abgeleitete Anlagen mit Da-Capo-Struktur oder Erweiterungen davon. Am Finale der Sonate D-Dur Hob. XVI:33 (erschieden 1778) ist das gut zu erkennen (siehe gegenüberliegende Seite oben).

Im Unterschied zu Carl Philipp Emanuel Bach tendiert Haydn häufig zur vollständigen Variation wiederkehrender Teile oder spielt mit verschiedenen Möglichkeiten – hier sind es drei: »Menuett« und »Trio« haben noch die üblichen Wiederholungszeichen (genaue Wiederholung). Das erste Da Capo des Menuetts (A') und die Wiederaufnahme

20 Die Amalien-Sonaten erfuhren bereits zu Bachs Lebzeiten fünf Ausgaben.

Joseph Haydn: Sonate D-Dur Hob. xvi:33, Finale: Tempo di Menuet: A B A' B' A^(*)/A''

Menuett-Normanlage			Erweiterung der Anlage	
»Menuett«	»Trio«	»1. D.C.«	»Trio-Wh.«	»2. D.C.«
A	B (Minore)	A' (var.)	B' (var.)	A ^(*) /A''
: 8 : : 8 :	: 8 : : 8 :	: : : :	: : : :	8 Var. 8 : :
				→ veränd. Reprise

des Trios (B') sind bereits vollständig variiert. Den ersten Teil des zweiten Da Capo (A^(*)/A'') hebt Haydn durch genaue Wiederaufnahme des Anfangs formal hervor (Reprisen-Wirkung). Erst seine Wiederholung komponiert er dann als »veränderte Reprise« aus. Der zweite Teil ist wieder komplett variiert. Durch die enge Verwandtschaft des A- und B-Teils (auch die Variationen A' und B' sind durch gemeinsame Figuren in Verbindung gebracht) sowie die Zunahme der kleinen Notenwerte wirkt der Satz fast wie eine Variationsfolge.

Das Finale der Sonate E-Dur Hob. xvi:22 (um 1773 komponiert) steht Carl Philipp Emanuel Bach noch näher: Sowohl beim ersten als auch beim zweiten Da Capo sind hier beide Teile mit »veränderten Reprisen« versehen. Die Wiederaufnahme des Trios (B') ist bereits komplett variiert.

Joseph Haydn: Sonate E-Dur Hob. xvi:22, Tempo di Menuet: A B A* B' A**

A	B (Minore)	A*	B'	A**
a ₁ + a ₂ b + a ₂ '				
: 4 + 4 : : 4 + 4 :	: 8 : 6	: : : :	: 8 : 6	: : : :
		veränd. Reprisen		veränd. Reprisen

Im ersten Da Capo (A*, Takt 31 ff.) nutzt Haydn in den »veränderten Reprisen« (Takt 39 ff. und 55 ff.) zur Melodievariation die Einheit stiftende Sechzehntelfigur des Hauptsatzes (Takt 1–8) – die linke Hand und die Harmonie werden kaum verändert. Trotz dieses engen Zusammenhangs sind die unvariierten und die variierten Teile klar unterschieden – durch die Anzahl der kleinen Notenwerte, die Linienführung und den ausgreifenderen Ambitus. Die Variation präsentiert sich als Steigerung. Im zweiten Da Capo (A**, Takt 77 ff.) heben sich die »veränderten Reprisen« (Takt 85 ff. und 101 ff.) durch ihre Achtelfiguren – Brechungen mit Nebennoten – von den Bezugstakten ab, die primär Halbe, Viertel und die Sechzehntelfigur verwenden. Die Art der Veränderung (hier ihr Rhythmus und ihre Notenwerte) unterstützt die Artikulation der Form. Entsprechend wird der Kontrast-Funktion des B-Teils auch bei der Variation (B') Rechnung getragen: Haydn wählt dafür eine deutlich andere Art der Veränderung, die erstmals die linke Hand aufwertet. Diese übernimmt Takt 63 ff. die Sechzehntelfiguren der Oberstimme

(Takt 17 ff.)²¹ zur Umspielung ihrer Gerüsttöne, während sich die rechte Hand rhythmisch dem Bass der Bezugstakte annähert. Dadurch entsteht der Eindruck eines Stimmtauschs zwischen B und B'. So wird an diesem Satz sichtbar, wie wichtig bei der Variation eine differenzierte Wahl der Mittel ist, da sie einerseits für Zusammenhang und andererseits für Unterscheidungen zu sorgen hat.

Auch im Kleinen meidet Haydn ästhetisch bedenkliche genaue Wiederholungen wie Versetzungen – so schon in der Sonate in D-Dur Hob. XVI:14 (komponiert bis 1766?): Im Hauptsatz beginnt der zweite Vierer als Wiederholung des ersten, steht aber eine Oktave höher. Der 3. Takt wird in Takt 7 bereits vorhaltsartig variiert (die Endungen der Vierer sind differenziert in Grund- und Quintabsatz). Im anschließenden »Monte« (Takt 9–16), das den Übergang in die Quinttonart vermittelt, ist der erste Zweier bei seiner Wiederholung rechts diminuiert (Durchgänge und Sextolen). Die Transposition ist jedoch genau, was schon ab der Mitte des Jahrhunderts eigentlich als bedenklich gilt.²² (An der entsprechenden Stelle der Reprise (Takt 83 ff.) entfällt die Transposition dann schon aus tonartlichen Gründen.) In der folgenden aufsteigenden Progression (Takt 17–20) – sie ist in der linken Hand exakt – wird dafür rechts jede der drei Versetzungen des Sequenzglieds variativ verändert, ähnlich wie das Quantz 1752 empfohlen hatte (siehe oben). Die Wiederholung des viertaktigen »Schlußsatzes« (Takt 25 mit Auftakt bis 28, mit »Fonte« beginnend) wird durch eine eingeschobene Moll-Parentese (Takt 29–31) hinausgezögert. Dort wo die Wiederholung erscheint (Takt 33 mit Auftakt bis 36) ist sie wegen starker Veränderungen kaum als solche erkennbar (nur der Bass, die Harmonie und die Kadenzformel bleiben erhalten). Diese Beobachtungen lassen es für Interpreten angebracht erscheinen, auch im Mittelteil den unvariierten Quintfall (Takt 49–55) und die »allzuoft« wiederholten Figuren der Takte 56–58 leicht abzuwandeln.

Auch Ludwig van Beethoven, der sich wie Joseph Haydn vielfach an Carl Philipp Emanuel Bach orientiert hat,²³ komponiert in seinen Stücken wiederkehrende Teile häufig als »veränderte Reprisen« aus – was man als Argument gegen weitere Veränderungen durch Interpreten werten könnte. Allgemeiner Ansicht nach wird spätestens mit Beethoven auch der Bereich verlassen, in dem improvisierte Veränderungen stilistisch

21 Über diese Figuren stellt Haydn auch einen Zusammenhang zwischen Menuett (A) und Trio (B) her.

22 Diese sehr häufige Art der Transposition – als »Schusterfleck« oder »Rosalie« verspottet – sollte nach Ansicht Joseph Riepels und anderer Autoren nur noch variiert Verwendung finden; vgl. später die entsprechenden Artikel in: Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 1273 f. und 1303 f. bzw. Beethovens abschätzige Äußerungen über den »Schusterfleck« im Thema der Diabelli-Variationen, überliefert durch Anton Schindler: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 31860, zweiter Teil, S. 35.

23 Siehe Heinrich Deppert: *Carl Phillipp Emanuel Bach und die Nachwelt*, in: *Musik und Kirche* 59 (1989), S. 184–198, hier S. 191 ff.

zulässig sind.²⁴ Zumindest für das Frühwerk, das noch unter dem Einfluss Christian Gottlob Neefes steht (einem glühenden Verehrer Carl Philipp Emanuel Bachs), sollte man diese Möglichkeit aber nicht völlig ausschließen. Auskomponierte Belege finden sich später in langsamen Sätzen: hier wird oft der Hauptsatz bei seiner Wiederkehr variiert (op. 10/I, Adagio molto). Entsprechend verfährt Beethoven auch in Rondos (op. 22, Finale) und in erweiterten Da-Capo-Anlagen (op. 54, 1. Satz, In Tempo d'un Menuetto). Sätze in Sonatensatzform erhalten demgegenüber keine »veränderten Reprisen« – was auch mit ihrem (gegenüber Carl Philipp Emanuel Bach) erheblich gesteigerten Umfang zu tun haben dürfte. Interessantes Studienmaterial zur Gruppe der vom Menuett beziehungsweise Scherzo abstammenden Sätze bieten die 7 Bagatellen op. 33 (1802). Sie lassen sich als modifizierte Da-Capo-Anlagen verstehen und enthalten nahezu alle mehr oder weniger »veränderte Reprisen«.

Ludwig van Beethoven: Bagatelle op. 33 Nr. 1, Andante grazioso, quasi allegretto (6/8)

A (32)	B (18)	A' (32, ohne Wiederholung)	Coda (13)
a (8) : b (16) + a' (8) :	c (18)	a' (8) + b' (16) + a'' (8)	d (13)
→ variiertes Da Capo			

Die Form der ersten Bagatelle ist so konzipiert, dass sie verschiedene Möglichkeiten für variierte Wiederholungen bietet: Die Grundanlage ist dreiteilig (A B A') mit kleinem »Minore«-Mittelteil, Da Capo und Coda. Schon der erste Teil (A = a b a') enthält eine (variierte) Reprise des Hauptsatzes, der in rondoartiger Reihung insgesamt viermal im Stück erscheint: a b a' c a' b' a'' d. Der Hauptsatz selbst (a) ist periodisch gebaut und so ebenfalls mit einer internen Wiederholung versehen (Vordersatz – Nachsatz), die Beethoven durchweg für Veränderungen nutzt. Damit ist diese Bagatelle ein Beleg für die konsequente Nachsatz-Variation in periodisch gebauten Themen, wie wir sie schon bei Carl Philipp Emanuel Bach oder im Rondo bei Mozart finden.²⁵ Die Veränderungen bei der Wiederkehr des Hauptsatzes (a) betreffen also primär dessen zweiten Vierer und die Verbindungs-Stelle zwischen den Vierern: Bereits zu Beginn wird der Vordersatz (Takt 1–4) im Nachsatz (Takt 5–8) leicht variiert und sein Auftakt in schnelle Skalen aufgelöst, die beide Vierer verknüpfen. Im Abschnitt a' (Takt 25–31) ist die Oberstimme des Nachsatzes dann mittels durchlaufender Sechzehntel figuriert, der Auftakt in rasche Brechungen verwandelt. Dieser Variante entspricht weitgehend der Beginn des Da Capo in Takt 51–58. Beim letzten Erscheinen des Hauptsatzes in Takt 75–82 (a'') diminuiert Beethoven die Oberstimme des zweiten Vierers dann noch stärker. (Eine ähnliche »Dra-

²⁴ Siehe Siegbert Rampe: *Improvisation bei Beethoven*, in: *Musiktheorie* 26 (2011), S. 103–122.

²⁵ Siehe zum Beispiel das Finale der *Sonate E-Dur Wq 65/29 (1755)* oder das der *III. Reprisenonate in a-Moll* beziehungsweise die *Rondos KV 309* und *511*.

maturgie« der schrittweisen Beschleunigung und Steigerung zeigen viele Variationsfolgen. Grundsätzlich unterscheidet sich aber die eher einheitliche Art der Variation im Teil einer Variationsfolge von den mehr auf Abwechslung zielenden, vermischten »Veränderungen«, wie wir sie hier sehen. Für letztere ist die Anwendung verschiedener Figuren beziehungsweise Verfahren sowie die Mischung von Variiertem und Unvariiertem charakteristisch.) Bemerkenswert sind in dieser Bagatelle auch die langen »Eingänge« (bei Türk »Übergänge«) zu den drei Wiederaufnahmen des Hauptsatzes – Elemente, die ursprünglich ebenfalls der improvisatorischen Praxis entstammen.²⁶

Die scherzartige siebte Bagatelle aus op. 33 arbeitet mit zwei sich abwechselnden, teils variierten Formteilen. Sie ähnelt damit den Tempo-di-Minuetto-Sätzen Joseph Haydns und zeigt eine dem Finale der Sonate E-Dur Hob. XVI:22 vergleichbare Anlage und Anwendung variiert wiederholungen:

Ludwig van Beethoven: Bagatelle op. 33 Nr. 7, Presto, 3/4: A B A* B A*/A' + Coda

A	B	A*	B	A*/A'	Coda (A'')
: : : :	: : : :	: : : :	: : : :	: : : :	
		→ ver. Reprise		→ ver. Reprise	

Eine Analyse des Stücks zeigt wieder, dass bei der Variation – durch Wahl entsprechender Verfahren – inhaltliche Bezüge erhalten bleiben sollen (man vergleiche die Varianten von Takt 1–4 mit denen von Takt 9–12 sowie jene von Takt 5–8 mit denen von Takt 13–20). Im Unterschied dazu wird beim kontrastierenden B-Teil auch bei der Wiederkehr auf jede Veränderung verzichtet, was ihn von seiner Umgebung abgrenzt.

Fazit Von Joseph Haydn bis Ludwig van Beethoven lassen sich in der Claviermusik der Wiener Klassiker variierte Wiederholungen vielfältigster Art feststellen, die zum Teil als Fixierung ursprünglich improvisierter Veränderungen verstanden werden können. Einerseits sind diese Belege ein Hinweis auf ein Fortleben älterer Praktiken, andererseits ist mit der Fixierung wohl auch die Absicht verbunden, einem »Missbrauch« von »Veränderungen« durch Ungeübte vorzubeugen. Ursprünglich (bei Carl Philipp Emanuel Bach) als Vorbild und zur Anregung gedacht, tendieren die ausnotierten Fälle später mehr in Richtung Schutz und Abwehr – schließen damit aber improvisatorische Veränderungen an anderer Stelle wohl nicht grundsätzlich aus.

Für die Frage, wo variiert werden kann, spielt die Form eine wesentliche Rolle: Es zeigen sich hier bei den Komponisten individuelle Präferenzen hinsichtlich bestimmter Anlagen. Art und Grad der Veränderung sind zudem abhängig vom Kontext beziehungs-

26 Siehe Türk: Klavierschule, S. 305–308.

weise dem jeweiligen formalen Ort. Variationen werden in der Regel so angebracht, dass sie die Struktur eines Stücks (wie seinen Charakter) eher verdeutlichen als verdecken, und sie folgen häufig einer auf Steigerung zielenden »Dramaturgie«.

Während sich Interpreten schon seit Längerem mit den »veränderten Reprisen«, deren Bedingungen, Möglichkeiten und Konsequenzen auseinandersetzen, ist das Interesse an diesem scheinbar »rein praktischen« Gegenstand von Seiten der Musiktheorie bislang eher verhalten.²⁷ Tatsächlich fällt von hier aber nicht nur ein Licht auf die Aufführungspraxis und die Improvisation im 18. Jahrhundert sowie das Verhältnis von Komposition und Improvisation, sondern auch auf die Formenwelt der Zeit, die nicht starr und unveränderlich war, sondern für Komponisten wie Interpreten »Spielräume« kannte (speziell beim Wiederholen), die es wiederzuentdecken gilt.

27 Eine Ausnahme stellte der Beitrag von Uri Rom auf dem GMTH-Kongress 2009 in Mainz dar (»Was Mozart auf keinen Fall improvisiert wissen wollte. Zur Wechselwirkung zwischen Schemata und melodischer Oberfläche in Mozarts Musik«).

Rob Schultz

**Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/
Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor**

It is widely acknowledged that music is a temporal art. However, many of the most fundamental theoretical and analytical methodologies implicitly rely on an atemporal conception thereof. The pre-analytical “verticalization” of the musical foreground required for harmonic analysis in just about all of its various guises is perhaps the most familiar such instance. A more sinister example, however, can be found in melodic contour theory. Because contour segments, or csegs, by definition order contour pitches in time, they offer the illusory appearance of providing a full and accurate account of the temporal domain. However, the prerequisite ordering of pitches in register in fact employs this very same procedure. For instance, the main motive from the final movement of Mozart's Jupiter Symphony (*c* – *d* – *f* – *e*) is represented as a cseg by first numbering its pitches from low to high starting on *c*; only then are these integers subsequently arranged from left to right based on their order of appearance, yielding the cseg <0132>.¹ In this way, the identity of these notes in contour space – that is, the integers to which each is assigned – is determined from a purely synchronic perspective.

However, melodies do not instantaneously appear in this fully formed state in the real-time listening experience. Rather, they unfold in successive stages as part of a diachronic process of becoming. That is, the aforementioned “Jupiter” motive appears first as the single note <*c*>, or the contour pitch <0>. It then emerges as the two-note ordered segment <*c* – *d*>, or <01>, and next, as the three-note segment <*c* – *d* – *f*>, or <012>; only then does it manifest the cseg <0132>. Traditional melodic contour theory does not implicitly account for this diachronic process, and a loss of crucial phenomenological information results.

In this paper, I propose a system of melodic contour relations that is founded upon this diachronic process of becoming. After describing the methodology in sufficient detail, I will apply it in an analysis of Frédéric Chopin's Waltz in B minor – more specifically, the work's earliest known source, an 1829 copy. The approach reveals an intriguing correlation between two distinct phenomenological types of contour relations and the work's paradigmatic and syntagmatic dimensions. I then conclude by briefly contextualizing these findings within Chopin's broader compositional practice.

¹ Robert D. Morris: *Composition with Pitch-Classes. A Theory of Compositional Design*, New Haven, CT 1987, pp. 29–33.

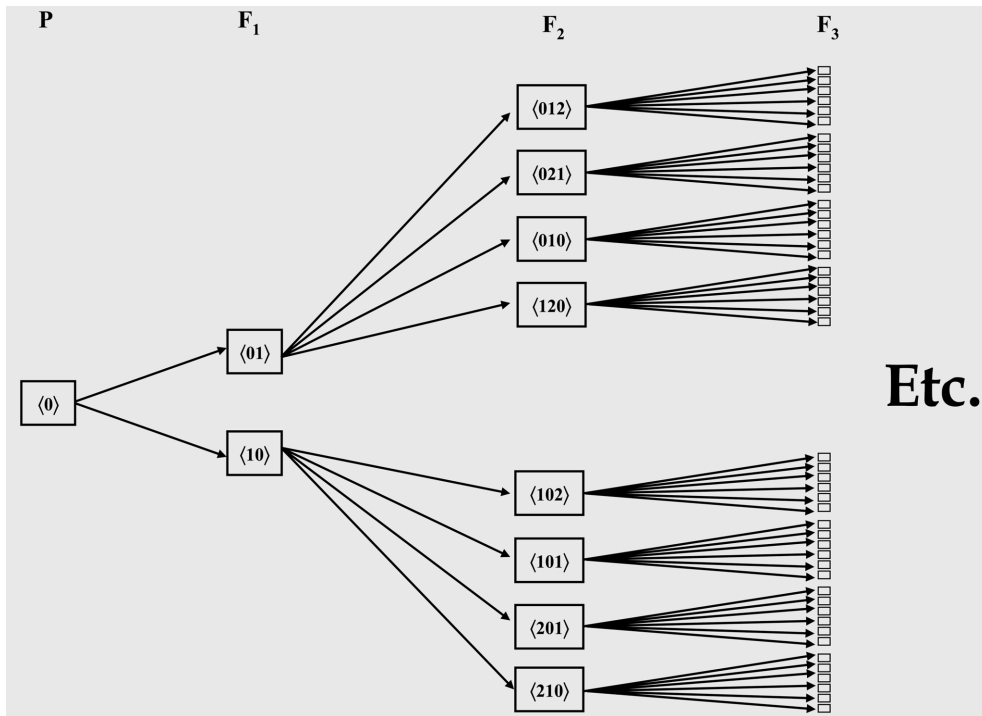


FIGURE 1 The Diachronic Musical Contour System

All melodies begin as a single note, which is represented as the cseg $\langle 0 \rangle$, the lone member of the P, or parental generation in the diachronic contour system (see Figure 1). In contour space, the note that follows is identified only as being higher or lower than the first, and consecutive repeated notes are subsumed into a single contour pitch. Thus, the subsequent F_1 , or first filial generation, contains only two possible csegs: $\langle 01 \rangle$ or $\langle 10 \rangle$. If and when a third contour pitch emerges in the F_2 generation, $\langle 01 \rangle$ and $\langle 10 \rangle$ each produce one of four possible three-note csegs. These csegs are differentiated by the relative height of the new contour pitch with respect to both of the previous ones. Each of the eight F_2 -generation csegs can spawn six four-note csegs in the F_3 generation, each of which in turn can generate eight five-note csegs in the F_4 generation, et cetera.

The resulting ancestry tree describes contour relations based solely on their diachronic properties. For instance, as seen in Figure 2, the most recent common ancestor shared between the csegs $\langle 0132 \rangle$ and $\langle 1230 \rangle$ is found in the F_2 generation – that is, they have the same parent, and are thus diachronic “siblings”. The diachronic ancestry of the cseg $\langle 2310 \rangle$, however, diverges from that of $\langle 0132 \rangle$ in the F_1 generation. Therefore, their most recent common ancestor is their “grandparent”, $\langle 01 \rangle$, making them diachronic “first cousins”. The cseg $\langle 1023 \rangle$ is even more distantly related: its most recent common ancestor with $\langle 0132 \rangle$ is the P-generation “great-grandparent”, $\langle 0 \rangle$, rendering the two csegs diachronic “second cousins”.

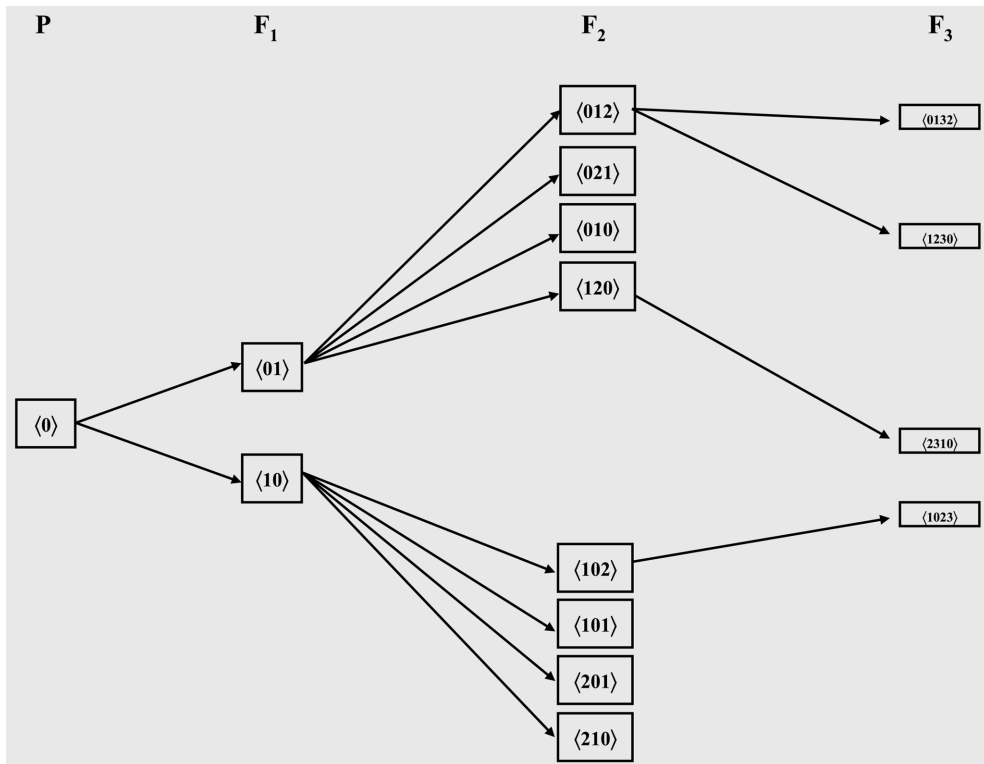


FIGURE 2 Diachronic relationships between four F_3 -generation csegs

In summary, the closer the diachronic relationship, the longer the two csegs in question unfold identically to one another in their respective processes of becoming. Thus, the diachronic contour system is not based solely on the structural characteristics of csegs, but rather on the real-time phenomenological experiences that they induce.

Figure 3 displays the opening A section of the 1829 copy of Chopin's *Waltz in B Minor*, which consists of two eight-measure sentences that together form a compound period. The response repetition of the basic idea in measures 3–4, labeled REP^1 , presents a cseg that differs from that of the basic idea itself, or BI^1 .² Using diachronic terminology, the two csegs are first cousins, indicating that they share a common F_4 -generation grandparent. REP^1 thus unfolds identically to BI^1 in contour space until the onset of its penultimate note.

The antecedent's continuation phrase begins in measure 5 with a second variant of the basic idea, labeled $CONT^1$. BI^1 and $CONT^1$ are diachronic third cousins, but due to the discrepancy in cardinality, they are one generation removed. $CONT^1$ thus unfolds identi-

2 The formal terminology is from William E. Caplin: *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York 1998, pp. 9–12.

BI = Basic Idea
 REP = Repetition
 CONT = Continuation

Antecedent
BI¹
(4542310)

REP¹
(4541320)

CONT¹
(120134)

Consequent
BI²
(3542310)

REP²
(4541320)

CONT²
(0534120)

FIGURE 3 Frédéric Chopin: Waltz in B minor, measures 1–16 (from an 1829 copy attributed to W. Żywny)

cally to BI¹ only until the F₂ generation, or the onset of its third note. The same relationship obtains between CONT¹ and REP¹.

The consequent phrase begins in measure 9 with BI². This segment opens on a high *d* instead of an *f* sharp courtesy of its elision with the end of the antecedent. As a result, BI² manifests yet another cseg variant of the basic idea. Although this opening pitch marks the only structural difference between the two, its occurrence at the very beginning of the segment renders BI² merely BI¹'s diachronic fourth cousin.

FIGURE 4 The temporally proximal ancestry of BI¹

The close kinship that exists between these two segments therefore does not reside in their diachronic properties. Rather, it inhabits a different cognitive process – one that mirrors the diachronic process, but instead proceeds backward through a given cseg’s most temporally proximate contour subsets, as demonstrated in Figure 4.

Under this rubric, BI¹ and BI² are not fourth cousins, but rather, siblings. Therefore, BI² emerges as distinct from BI¹ early in its process of becoming, as reflected in their rather distant diachronic cseg relationship. However, the two csegs do share an extensive number of temporally proximate subsets, and thus bear a very close relationship in that respect. In contrast, REP¹ is BI¹’s diachronic first cousin, and as such, emerges as distinct significantly later in its diachronic unfolding. Its proximal identity to BI¹, however, extends back only three generations, rendering the two merely third cousins.

Figure 5(a) catalogs the diachronic and proximal cseg relationships that occur within the antecedent; that is, in the piece’s syntagmatic dimension. Note that all three csegs are closer diachronic than proximal relatives. However, the relationship between BI¹ and BI², which occurs in the paradigmatic dimension, exhibits the opposite tendency: as seen in Figure 5(b), their csegs are closer proximal than diachronic relatives.

This correlation between the diachronic and syntagmatic, on the one hand, and the proximal and paradigmatic, on the other, is not convincingly borne out in the remainder of the consequent phrase. As also indicated in Figure 5(b), REP² is identical to REP¹, and thus exhibits mere neutrality in this regard. CONT¹ and CONT² are not identical, but their diachronic and proximal relationships also generate ambivalence. In the consequent phrase’s syntagmatic dimension, BI²’s cseg relationships to REP² undermine the correlation, but its subsequent relationships to CONT² instantiate it to the same de-

a)

<i>Syntagmatic Segment Pairs</i>	<i>Diachronic Relation</i>	<i>Proximal Relation</i>
BI ¹ , REP ¹ :	1st	3rd
BI ¹ , CONT ¹ :	3rd (1)	4th (1)
REP ¹ , CONT ¹ :	3rd (1)	4th (1)

b)

<i>Paradigmatic Segment Pairs</i>	<i>Diachronic Relation</i>	<i>Proximal Relation</i>
BI ¹ , BI ² :	4th	Siblings
REP ¹ , REP ² :	=	=
CONT ¹ , CONT ² :	3rd (1)	3rd (1)

c)

<i>Syntagmatic Segment Pairs</i>	<i>Diachronic Relation</i>	<i>Proximal Relation</i>
BI ² , REP ² :	4th	3rd
BI ² , CONT ² :	3rd	4th
REP ² , CONT ² :	4th	4th

FIGURE 5 Syntagmatic and Paradigmatic relationships in the A section

gree. The relationships between REP² and CONT² offer only further ambivalence; see Figure 5(c).

The Waltz's A' section, found in measures 33–47, however, presents an ornamentally varied form of the antecedent that firmly re-establishes the pattern. As seen in Figure 6, all three of this antecedent's melodic units present new cseg variants that incorporate a short chromatic descent derived from the melodic link in measure 32. Here, not only are all three csegs still closer diachronic than proximal relatives, but the gulf between the two domains is even more pronounced than in the earlier antecedent, as seen in Figure 7(a).

The higher-order paradigmatic dimension between the A and A' sections once again instantiates this pattern of initially establishing the correlation, and then following with neutrality or ambivalence. As seen in Figure 8, between the two antecedents, all csegs exhibit a far closer proximal than diachronic relationship; even the continuation segments participate in this case. The same obviously does not hold for the two identical consequent phrases.

Antecedent

BI³
⟨76542310⟩

REP³
⟨76541320⟩

CONT³
⟨4320156⟩

FIGURE 6 Frédéric Chopin: Waltz in B minor (1829), measures 32–37

a)

<i>Syntagmatic Segment Pairs</i>	<i>Diachronic Relation</i>	<i>Proximal Relation</i>
BI ³ , REP ³ :	1st	4th
BI ³ , CONT ³ :	2nd (1)	5th (1)
REP ³ , CONT ³ :	2nd (1)	5th (1)

b)

<i>Syntagmatic Segment Pairs</i>	<i>Diachronic Relation</i>	<i>Proximal Relation</i>
BI ⁴ , REP ⁴ :	4th	3rd
BI ⁴ , CONT ⁴ :	3rd	4th
REP ⁴ , CONT ⁴ :	4th	4th

c)

<i>Paradigmatic Segment Pairs</i>	<i>Diachronic Relation</i>	<i>Proximal Relation</i>
BI ³ , BI ⁴ :	5th (1)	Siblings (1)
REP ³ , REP ⁴ :	5th (1)	Siblings (1)
CONT ³ , CONT ⁴ :	5th	5th

FIGURE 7 Syntagmatic and Paradigmatic relationships in the A' section

The strict uniformity of the consequent phrases, however, manifests a different kind of closer proximal relationship within this higher-order paradigmatic dimension. If we conceive each melodic unit as a singular unified element, and the A and A' sections as ordered segments thereof, we can evaluate their diachronic and proximal ancestry in much the same manner as we have for csegs. Since BI¹ and BI³ are distinct, the A and A' segments are merely diachronic fifth cousins. However, because their final three melodic units are identical, the A and A' sections are proximal second cousins, and thus instantiate

Antecedent (A) – Antecedent (A')

<i>Paradigmatic Segment Pairs</i>	<i>Diachronic Relation</i>	<i>Proximal Relation</i>
BI ¹ , BI ³ :	5th (1)	Siblings (1)
REP ¹ , REP ³ :	5th (1)	Siblings (1)
CONT ¹ , CONT ³ :	4th (1)	Siblings (1)

Consequent (A) – Consequent (A')

<i>Paradigmatic Segment Pairs</i>	<i>Diachronic Relation</i>	<i>Proximal Relation</i>
BI ² , BI ⁴ :	=	=
REP ² , REP ⁴ :	=	=
CONT ² , CONT ⁴ :	=	=

FIGURE 8 Paradigmatic relationships between the A and A' sections

Diachronic 5th Cousins Proximal 2nd Cousins

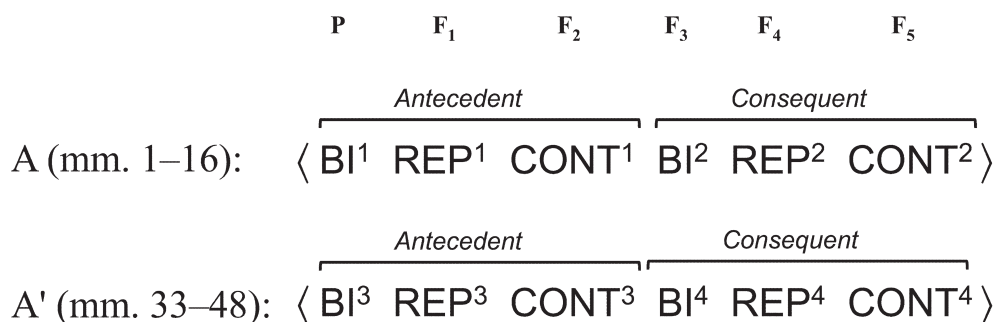


FIGURE 9 Diachronic and Proximal relationships between melodic units within the A and A' sections

the preference for closer proximal cseg relatives in the paradigmatic dimension in this way (see Figure 9).

Chopin's sketch for the *Berceuse*, Op. 57 – completed around 1843, some 14 or so years later – renders these findings even more significant. This sketch provides conclusive evidence of Chopin working explicitly in terms of the paradigmatic and syntagmatic dimensions, as it vertically aligns each four-measure phrase and numbers the rows in consecutive order. As Jim Samson has observed, Chopin may have stopped writing works in variation form shortly after moving to Paris in 1832, but as this sketch clearly demon-

strates, he never stopped working with variation *technique*.³ Both Samson and Jeffrey Kallberg have also documented Chopin's penchant for mixing musical genres – writing, for instance, a Mazurka-esque Nocturne – as in Op. 15 number 3 – or a Nocturne-esque Mazurka – as in Op. 50 number 3.⁴ The diachronic and proximal melodic contour relationships at work in the 1829 copy of the B minor Waltz thus reveal a nascent proclivity for both of these important hallmarks of Chopin's mature style.

3 Jim Samson: *Chopin*, New York 1996, p. 39.

4 Jeffrey Kallberg: *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre*, Cambridge MA 1996.

Markus Sotirianos

»Impressionismus« vor 1830?

Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt*

1. Einführung Herablassend konstatierte Gottfried Wilhelm Fink im Jahr 1829 zur Herausgabe von Schuberts *Schwanengesang*: »O wie herrlich, wenn Jeder thun dürfte, was ihm im Rausche beliebte, und sein Gewaltsschlag wäre noch sein Ruhm! – Hätte Sch. länger gelebt, von diesem Paroxysmus hätte er sich selbst geheilt.«¹ Harsche Kritik an einigen »Unziemlichkeiten«, die der Rezensent in dieser Liedersammlung entdeckt haben will. Doch was hat Schubert in seinen späten Liedern getan, um diese Empörung hervorzurufen?

Die Progressivität von Schuberts Liedern war damals und ist auch heute noch für eine seriöse und detaillierte Analyse ein Problem. Am Beispiel des Liedes *Die Stadt* lässt sich zeigen, wie die Betrachtungen in Extreme verfallen: einerseits gipfeln sie in Überhöhungen der Progressivität (Alfred Einstein: »prototype of the impressionist song«²), andererseits im Versuch, Modernes als extreme Inanspruchnahme von Traditionellem zu verharmlosen. Hilfskonstruktionen, Ausblendungen oder schlichtweg die Annahme, Schuberts spätes Schaffen sei eben »visionär«,³ nehmen jedoch nicht in den Blick, wie solch progressive Effekte in der Zeit vor 1830 möglich waren.

Als alternatives Angebot soll gezeigt werden, wie ein Analyse-Versuch nach der »Theorie der Tonfelder«⁴ helfen könnte, Erklärungen anzubieten, die zu den Klangwirkungen mancher harmonischer Phänomene bei Schubert sehr gut passen. Im Gegensatz zu traditionellen Herangehensweisen kann so das Moderne akzentuiert werden, ohne dabei in unzutreffende Übertreibungen zu verfallen.

2. Der »unziemliche« ganzverminderte Septakkord Der erste Effekt im Lied *Die Stadt*, den Fink als »Unziemlichkeit« wahrgenommen haben mag, ist der ganzverminderte Septakkord $c - es - fis - a$, der in Takt 3 zum ersten Mal erscheint. Vorzeichen und der Basston c in den ersten beiden Takten suggerieren als Tonart c -Moll, in der das Lied in

¹ Gottfried Wilhelm Fink: Recension, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 31 (1829), Sp. 653–662, hier Sp. 661.

² Alfred Einstein: *Schubert. A Musical Portrait*, New York 1951, S. 310.

³ Elmar Budde: *Schuberts Liederzyklen*, München 2003, S. 109.

⁴ Bernhard Haas: *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven 2004; vgl. auch Michael Polth: *Tonalität der Tonfelder – Anmerkungen zu Bernhard Haas (2004)*, *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel, in: *ZGMTH* 3 (2006), H. 1, S. 167–178.

traditioneller Hinsicht tatsächlich steht. Dennoch ist der ganzverminderte Septakkord die erste eigentliche Harmonie des Liedes. Im weiteren Verlauf wird sich zeigen, dass dieser Klang das Lied insgesamt stark prägen wird. Faktisch handelt es sich um einen Klang, den man als verkürzten D⁷ mit Fundament d auffassen könnte, mit der Septime c im Bass, nach der Funktionstheorie also ein DD^v.

Bekanntlich wurden bereits vor Schubert Werke geschrieben, die harmonisch nicht mit ihrer Tonika beginnen. Als Beispiele hierfür seien Mozarts »Dissonanzenquartett« KV 465 sowie Beethovens Sinfonie Nr. 1 op. 21, sein Streichquartett op. 59 Nr. 3 und die Klaviersonate op. 111 angeführt. Bei all diesen Werken handelt es sich zu Beginn jedoch um langsame Einleitungen, deren konzeptionelle Idee darin besteht, »Rätselbilder« darzustellen, bei denen statt eines Tonika-Akkordes ein »rätselhafter Akkord« erscheint, dessen harmonische Bedeutung sich erst im Verlauf der Einleitung klärt. Zum Ende dieser Passagen wird schließlich eine Dominante erreicht, von der aus der Allegro-Teil beginnen kann. Der geheimnisvolle Anfangsklang wird somit verständlich und erfährt eine Einbettung – wenn auch retrospektiv.

Schuberts Idee in *Die Stadt* ist erkennbar eine andere: Neu an dieser Art des Beginns ist die Selbständigkeit des ganzverminderten Septakkords, der die Substanz des Vorspiels – und schließlich sogar des Nachspiels – bildet. Die Selbständigkeit ist ein Hinweis darauf, dass traditionelle Erklärungen fehlgehen. Wer nämlich den ganzverminderten Septakkord traditionell erklären möchte, muss von der Möglichkeit einer Auflösung ausgehen. Beispielsweise sieht Elmar Budde diese Auflösung im Folglied *Am Meer* und untermauert dies mit dem Hinweis auf Schuberts Original: Dort seien das Ende von *Die Stadt* und der Beginn von *Am Meer* in besonderer Weise untereinander notiert.

Betrachtet man die ersten beiden Takte des Folgeliedes *Am Meer*, so ist die Ähnlichkeit mit dem ganzverminderten Septakkord in der Tat unverkennbar (c – dis – fis – as statt zuvor c – es – fis – a). Dennoch ist die klangliche Einbettung entscheidend anders, denn hier wird der Akkord zweimal direkt und auf traditionelle Weise nach C-Dur aufgelöst. Buddes Erklärung erscheint unangemessen, weil sie den Akkord aus *Die Stadt* als einen auflösungsbedürftigen interpretiert, wo Schubert ihn doch eindeutig als selbständiges Klangphänomen darstellt.

Budde begibt sich sogar in einen offenen Widerspruch. Ästhetisch bleibt ihm das Progressive des Liedes nicht verborgen (er spricht vom »Eindruck eines unbegrenzten Raums, in den das Lied ›Die Stadt‹ gewissermaßen visionär eingebunden« sei). Folgerichtig schreibt er: »Es wäre nun im einzelnen zu zeigen, wie Schubert [...] nicht nur die Grenzen der Gattung Gesang, sondern auch die Grenzen der Tonalität überschreitet.«⁵ Doch eben dieser Gedanke der Überschreitung von Tonalität, den Budde zu Recht

5 Budde: Schuberts Liederzyklen, S. 109–111.

postuliert, wird von ihm selbst durch eine Analyse konterkariert, die das Überschreiten gerade leugnet.

Alec Robertson und Alfred Einstein nehmen die Selbständigkeit des ganzverminderten Septakkords ebenfalls wahr. Ihre Erklärung aber geht gegenüber Budde in die diametral entgegengesetzte Richtung. Statt den ganzverminderten Septakkord als Relikt einer traditionellen Tonalität zu verstehen, erkennen sie in ihm (und seiner satztechnischen Behandlung) einen Vorboten des Impressionismus. Robertson schreibt: »Die Stadt opens the door into the post-Wagnerian era of impressionism.«⁶ Der Verweis auf eine spätere Epoche verfehlt aber ebenso wie der Rekurs auf traditionelle Satztechnik das Ziel einer adäquaten Erklärung, wenn auch auf andere Weise: Wenn es das Ziel der Erklärung sein soll, das Neue der Schubert'schen Musik aus deren eigenen historischen Voraussetzungen heraus zu benennen, dann, so könnte man vereinfacht sagen, verfehlt Budde das Neue und Robertson die historischen Voraussetzungen. Die Etikettierung der Musik als »Vorbote« einer neuen Epoche beantwortet nicht die Frage, was das Neue zu seiner Zeit – unter den Bedingungen des Komponierens im Jahre 1828 – gewesen ist.

3. Grafische Analysen Wie Elmar Budde geht auch Robert Morgan in seiner grafischen Analyse von der Möglichkeit einer Auflösung des ganzverminderten Septakkords aus:⁷ Zusätzlich zur »endgültigen« Auflösung des Akkords im Folgelied deuten die Bögen an, dass die ganzverminderten Septakkorde des Vorspiels und der zweiten Strophe durch die c-Moll-Akkorde der ersten und dritten Strophe aufgelöst werden. Die Darstellung suggeriert, es handele sich bei dem Septakkord um einen Vorhalt:



ABBILDUNG 1 Grafik von Robert P. Morgan

Auch gegen diese Sichtweise erheben sich Einwände, vor allem wenn man die konkrete Inszenierung des Übergangs vom Klaviervorspiel zur ersten Strophe betrachtet: Erstens entsteht zwischen Vorspiel und Strophe eine Zäsur. Zweitens wirkt der Basston c, auf dem das Klaviervorspiel – ebenso wie das Nachspiel – endet, wie ein Schlussston. Mit anderen Worten: Es gibt nichts, was den Beginn der ersten Strophe als Auflösung erscheinen ließe und nicht als das, was es ist: ein Neubeginn. Ein Blick auf die initiale Akkordfolge des Liedes *Am Meer*, die tatsächlich eine Folge von Dissonanz und Auf-

- 6 Alec Robertson: *The Songs*, in: *Music of Schubert*, hg. von Gerald Abraham, New York 1947, S. 149–197, hier S. 171.
- 7 Robert P. Morgan: *Dissonant Prolongation. Theoretical and Compositional Precedents*, in: *Journal of Music Theory* 20 (1976), S. 49–91, hier S. 58–60.

lösung darstellt, verdeutlicht den Unterschied. Die Kritik an Morgans Grafik richtet sich folglich nicht gegen die Töne, sondern gegen die Bögen. Diese suggerieren Zusammenhänge, die es – mit Ausnahme des Anfangs von *Am Meer* – nicht gibt. Das Lied *Am Meer* spielt allerdings für die Analyse von *Die Stadt* keine Rolle, da *Die Stadt* auch ohne das folgende Lied in sich abgeschlossen wirkt.

4. Ganzverminderter Septakkord vs. tonale Passagen – Mittel zum Perspektivwechsel Lässt man die Bögen in Morgans Grafik beiseite, dann lassen die verbleibenden Akkorde alleine den »untraditionellen« klanglichen und formalen Aufbau des Liedes deutlich werden:

Abbildung 2 Grafik von Morgan ohne Bögen und ohne *Am Meer*



Vor- und Nachspiel im Klavier sowie die zweite Strophe werden vom ganzverminderten Septakkord bestimmt. Erste und dritte Strophe stehen in der »traditionellen« Tonart c-Moll, wobei die dritte Strophe eine Variante der ersten ist (zu den Unterschieden siehe Abschnitt 7). In der zweiten Strophe geschieht Entscheidendes: Da die Musik dieser Strophe dem Vorspiel entspricht, könnte man sie von den übrigen beiden Strophen als »textiertes Zwischenspiel« abheben (in ähnlicher Weise verfährt Schubert im Lied *Der Lindenbaum*). Durch die Textierung verbindet sich der ganzverminderte Septakkord mit einem bestimmten Motiv im Gedankengang des Gedichts: mit dem Bild des »Kahns«, der sich auf schwankender Wasserfläche in feuchter und nebliger Luft bewegt. Dieses Motiv kontrastiert seinerseits mit den Strophen eins und drei und ihren Motiven der Ferne, der »Stadt mit ihren Türmen« und jener »Stelle, wo ich das Liebste verlor«. Walter Dürr sprach davon, dass die »Klavierbegleitung wie eine Menge von Regieanweisungen« wirke.⁸ Zugespielt formuliert, unterstreicht Schuberts Musik den Perspektivwechsel innerhalb des Gedichts. Die Deutlichkeit, mit der Schubert den »Kameraschwenk« erlebbar macht, dürfte für seine Zeit als sehr modern gelten.

5. Heinrich Schenker Die Analyse, die Heinrich Schenker in *Der freie Satz* anbietet (Anhang: Figur 103,4),⁹ mag auf den ersten Blick enttäuschen, weil sie sich auf die erste Strophe beschränkt und ausgerechnet den bemerkenswerten Septakkord unbeachtet lässt. Die Kritik, die Martin Chusid übt, überrascht daher nicht: »[Schenker] avoids

8 Zit. nach Martin Chusid: *Texts and Commentary*, in: *A Companion to Schubert's Schwanengesang. History, Poets, Analysis, Performance*, hg. von Martin Chusid, New Haven 2000, S. 90–155, hier S. 137.

9 Heinrich Schenker: *Der freie Satz*, hg. von Oswald Jonas, Wien 1956 (Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 3), Anhang, S. 55.

coming to grips with the unresolved diminished-seventh chord of the prelude, middle section, and postlude, which is indisputably the crucial harmonic element of the song.¹⁰

ABBILDUNG 3 Grafik von Heinrich Schenker

Schenkers Entscheidung lässt sich jedoch zumindest partiell rechtfertigen. Dass er die erste Strophe als in sich geschlossene Darstellung der Tonart c-Moll analysiert, wird einer Tradition der Liedkomposition gerecht, in der auch Schubert noch beheimatet war und in der die konstitutiven tonalen Prozesse innerhalb der Strophen stattfanden, nicht jedoch in den Vor- und Nachspielen. Sie werden im Wesentlichen durch den Sänger artikuliert, nicht (allein) durch das Klavier. Besteht ein Lied aus mehreren Strophen, so kann es sein, dass sogar die Strophen für sich jeweils eine Tonart auskomponieren. Ein grundsätzlich verändertes Verhältnis zwischen Vor- beziehungsweise Nachspiel und Strophe lässt sich erst bei Schumann beobachten.

Alle bisherigen Analysen haben das Neue der Schubertschen Klanglichkeit nicht als solches benannt. Diesem Mangel soll im Folgenden durch eine Analyse nach »Tonfeldern« abgeholfen werden.

6. Angebote durch die »Theorie der Tonfelder« In Ausgabe 2/2011 der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie wurde die »Theorie der Tonfelder« ausführlich vorgestellt.¹¹ Eines dieser »Tonfelder« ist das Tonfeld »Funktion«, das aus den acht Tönen einer Halbton-Ganzton-Skala besteht. Eine weitere Möglichkeit des Zuschnittes sind vier Quinten im Abstand jeweils einer kleinen Terz, wobei zwischen »Grund-« und »Quinttönen« unterschieden wird (siehe Grafik). Daraus lassen sich unter anderem vier Durbeziehungsweise Moll-Akkorde bilden (aufgebaut jeweils auf dem »Grundton«). Klänge, die Ausschnitte aus diesem Tonvorrat sind, werden in der »Theorie der Tonfelder« als »äquivalent« bezeichnet. Es gibt nur drei »Funktions-Tonfelder«, da jeder der drei Kleintertzzirkel nur einmal die »Grundtöne« liefern kann. Diese drei »Funktionen« nennt man angelehnt an die Funktionstheorie »Tonika«, »Subdominante« oder »Dominante«, je nachdem, welchen Grundton ein Stück im traditionellen Sinne hat.

¹⁰ Chusid: Texts and Commentary, S. 137.

¹¹ Vgl. ZGMTH 8 (2011), H. 2, online unter www.gmth.de/zeitschrift/ausgabe-8-2-2011/inhalt.aspx (19. Januar 2016).

ABBILDUNG 4 Tonfeld »Funktion«
in verschiedenen Zuschnitten



Aus Sicht der Tonfeld-Theorie kann der ganzverminderte Septakkord, ebenso wie der c-Moll-Akkord der ersten Strophe, als eine selbständige Darstellung der Tonika, genauer: des Tonfelds »Tonika« verstanden werden. Die Abfolge der beiden Akkorde muss nicht als Auflösung begriffen werden, die sie ohnehin nicht ist, sondern als Austausch des einen Tonika-Akkords durch einen »äquivalenten« anderen. Der ganzverminderte Septakkord ist somit eine »moderne« Ausprägung der »Tonika«, oder umgekehrt: Da Schubert den Akkord als selbständigen Anfangs- und Schlussklang komponiert, artikuliert er dadurch ein neues Verständnis von Tonalität und Harmonik.

7. Die Prominenz des 12. Tons Auch bei weiteren auffälligen Stellen im Lied bietet die »Theorie der Tonfelder« Möglichkeiten der Beschreibung an: Ein Vergleich der ersten mit der dritten Strophe zeigt zwei auffällige Unterschiede und Veränderungen des Klangs: Zum einen lassen die Lage der Klavierbegleitung und die Dynamik (erste Strophe *piano*, dritte *forte*) die erste Strophe dumpf und neblig, die dritte Strophe hart und grell klingen. Zum anderen bringen mehrere kleine Veränderungen der Melodieführung eine Steigerung in der dritten Strophe mit sich: triolische Rhythmen, ausladendere Intervalle, der Höhepunkt mit dem Spitzenton g". Gestützt durch den Text wird die dritte Strophe somit als Enthüllung des Zustands des Protagonisten wahrgenommen. Die veränderten musikalischen Parameter tragen dazu bei, die Verzweiflung des Protagonisten zu bebildern.

Eine dritte, besonders einschneidende Veränderung des Klangs ereignet sich jedoch durch den auffälligen »Neapolitaner« in Takt 32. Dieser Klang mit seinem Oberstimmton des strahlt atmosphärisch auf die ganze Strophe aus, mehr noch als der Spitzenton g kurz darauf. Der »Neapolitaner« als traditionelle Ersetzung der Subdominante entfaltet hier eine klangliche Wucht, die weit über das traditionelle Moment hinausgeht. Der Klang ist im Lied singulär, der Ton des ebenfalls.

Bei der Untersuchung dieser Singularität stößt man auf eine merkwürdige Koinzidenz: Bis zum Eintritt des Tons des wurden alle anderen Töne der chromatischen Skala in der Singstimme bedient. Nacheinander erscheinen in der ersten Strophe die Töne g – as – f – b – c – d – h – es. In der zweiten Strophe treten die Töne a und fis aus dem ganzverminderten Septakkord hinzu. Der Ton e erscheint in Takt 29, zwar schwach als Wechselnote, aber dennoch auffällig und genau dort, wo die dritte Strophe im Vergleich zur ersten erstmals abgeändert ist. Auch wenn die elf Töne unterschiedlich stark bedient werden, erfährt der noch fehlende zwölfte Ton des in Takt 32 die auffälligste Inszenie-

rung. Beruht Schuberts Melodiebildung und -entwicklung auf dem Prinzip der Vervollständigung des chromatischen Totals?

Analysen anderer Lieder von Schubert zeigen, dass eine weitergehende Untersuchung dieses Phänomens vielversprechend ist. Als Beispiel sei *Der Wegweiser* aus der *Winterreise* genannt, auch dort erscheint der zwölfte noch fehlende Ton *des* als Höhepunkt innerhalb der »Teufelsmühle« während der letzten Strophe (Takt 63). Zuvor wurden ebenfalls nach und nach alle anderen Töne in der Singstimme ins Spiel gebracht. Verfolgt man den Tonartenverlauf in diesem Lied, könnte man annehmen, dass die lokalen Grundtonarten daraufhin angelegt sind, bestimmte Töne des chromatischen Totals überhaupt »traditionell« in der Singstimme bedienen zu können. Damit kehrt sich die traditionelle Hierarchie um: Nicht die lokale Grundtonart wäre das Primäre und der Melodieton das Sekundäre, sondern der Melodieton das Primäre und eine lokale Grundtonart lediglich das Mittel, um einen bestimmten Melodieton traditionell einzubetten.

Die Töne *g – a – b – c* bilden den in *g-Moll* stehenden Ausschnitt der ersten Strophenhälfte von *Der Wegweiser*, anschließend sinkt die lokale Grundtonart kurzzeitig auf *f-Moll* ab, wodurch der Ton *as* prominent erscheinen kann. Die Strophe schließt wieder in *g-Moll*, erst in der Kadenz werden die neuen Töne *d* und *fis* bedient. Die zweite Strophe, in der Varianttonart *G-Dur*, liefert den Ton *h*. Am Ende der zweiten Strophe wird eine »putative« Tonart *e-Moll* erreicht, mit den Tönen *e* und *dis* in der Singstimme. Damit sind bis zur Mitte des Liedes zehn von zwölf Tönen des chromatischen Totals erschienen, nur die Töne *f* und *des* fehlen noch. Die dritte Strophe wiederholt die Musik der ersten Strophe, bis auf einen variierenden Ausbruch in Takt 48. Genau an dieser Stelle erscheint, wenn auch schwach als Durchgang, der Ton *f*. Schließlich erklingt in Takt 63 durch das Satzmodell der »Teufelsmühle« der noch fehlende zwölfte Ton *des*.

Um für *Die Stadt* einen Erklärungsansatz anzubieten, sei ein anderes »Tonfeld« in Anspruch genommen. Eine »Quintenreihe« entsteht durch die Schichtung von Quinten. Je nach Anzahl der beteiligten Töne unterscheidet man von der kleinsten Quintenreihe mit drei Tönen (»Triton«) bis zur größten mit neun Tönen (»Enneaton«). Jede Quintenreihe hat bestimmte charakteristische Klangeigenschaften, da die unterschiedliche Anzahl der Töne verschiedene interne Intervallbeziehungen hervorbringt. Zum Beispiel kann in einem »Triton« *c – g – d* je nach tatsächlicher Darstellung neben den Quinten beziehungsweise Quartan durch Umstellungen eine große Sekunde beziehungsweise kleine Septime entstehen. Bei Quintenreihen mit mehr Tönen kommen immer mehr Intervalle hinzu.¹²

12 Vgl. Haas: *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern*, S. 26.

Die sieben Töne der natürlichen c-Moll-Skala bilden ein »Heptaton« $as - es - b - f - c - g - d$ und erscheinen allesamt in der ersten Strophe (ebenso wie der Leitton h , der aber auch eine Konzession an die traditionelle Einbettung sein könnte). Die Töne a und fs der zweiten Strophe gehören dem »Tonika«-Tonfeld, also der »Funktion« an. Der Ton e fungiert in der dritten Strophe ähnlich dem Ton h aus der ersten Strophe als lokaler Leitton. Mit dem Ton des in Takt 32 vollzieht sich nun zweierlei: Einerseits wird das chromatische Total komplettiert, andererseits das »Heptaton« zum »Oktoton« erweitert. Als besondere charakteristische Eigenschaft gibt es im »Oktoton« zum ersten Mal den chromatischen Halbtonschritt (hier: $des - d$). Der Ton des erscheint hier als Ersetzung des Tons d aus der ersten Strophe. Obwohl der Ton d nicht mehr in der Singstimme bedient wird, bleibt er dennoch harmonisch wirksam (etwa innerhalb des Dominant-Akkordes G-Dur). Die chromatische Kollision in Verbindung mit der Vervollständigung des chromatischen Totals durch den Ton des als quinttiefstem Ton könnten Beschreibungen für die besondere klangliche Ausdruckskraft dieser Stelle sein.¹³

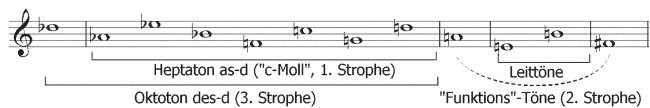


ABBILDUNG 5 Darstellung des chromatischen Totals in Quintenschichtung – analytische Einordnung für *Die Stadt*

8. Schlussbemerkungen Die »Tonfeld«-Theorie ist der Versuch, ein theoretisches Korrelat zu einem Klangeindruck anzubieten, das nicht nur das Material beschreibt, sondern zeigt, wie in einer bestimmten Komposition Zusammenhang artikuliert wird. Sie bietet adäquate Ergänzungen der bestehenden Analysemethoden an und zeigt offensichtliche und hypothetische Beschreibungsmöglichkeiten für in traditioneller Hinsicht nicht erklärbare Phänomene. Durch die »Theorie der Tonfelder« lassen sich somit Veränderungen im Verständnis und der Entwicklung von Tonalität zeigen.

Schuberts Progressivität zeigt sich daran, dass er sich in seinem Verständnis von Tonalität nicht an diesen Effekten gestoßen und diese als zu seiner Zeit legitime Mittel

- 13 Die Anmerkung eines Zuhörers, dass mit der dissonanten Nebennote as in Takt 8 bereits der Boden für den Effekt in Takt 32 angelegt sei, lässt sich hier gut integrieren: Während der Ton as als quinttiefster Ton des »Heptatons« in einer melodischen Halbtonschritt-Bewegung $g - as - g$ erscheint, wird am Ende der ersten Strophe der Ton d , also der quinhöchste Ton, melodisch durch Ganztonschritte $c - d - c$ eingebunden. Somit wird durch diese Bewegungen der Rahmen für das »Heptaton« abgesteckt. In der dritten Strophe wird schließlich die Bewegung $c - des - c$ analog zu $g - as - g$ gestaltet, was wie erwähnt das »Heptaton« durch einen neuen quinttiefsten Ton nach »unten« zum »Oktoton« erweitert.

zur Zusammenhangsbildung betrachtet hat. Bernhard Haas spricht davon, dass »die Musik der Tonfelder im Sinne Albert Simons die Musik des Ursatzes im Sinne Heinrich Schenkers abgelöst« habe.¹⁴ Die vorliegende Analyse ist ein Versuch, zu zeigen, wie beide Systeme in einem Werk wirksam sein können und an welcher Stelle sich Schuberts Lied innerhalb dieses Übergangsprozesses befindet.

14 Haas: *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern*, S. 10.

Kilian Sprau

Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts

I. Einleitung Der Gedanke, dass ein vollendetes Kunstwerk als eine in sich geschlossene, quasi organische Einheit aufzufassen sei, hat die Analyse und Interpretation musikalischer Werke nachhaltig beeinflusst. Die Kategorie der *Organizität* hatte um 1800 Eingang in die musikästhetische Sprache gefunden, und zwar im Zusammenhang mit Tendenzen zur Autonomisierung der Kunst von anderen gesellschaftlichen Sphären.¹ Als biologische Metapher begünstigte sie die Vorstellung der gleichsam natürlichen, autonomen Entstehung eines in sich geschlossenen Kunstwerks; ganze Theoriegebäude fußen auf dieser Vorstellung, wie etwa die Schichtenlehre Heinrich Schenkers.² Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich das Organizismus-Paradigma zu einer gängigen metaphorischen Orientierung, die besonders für die Vorstellung von Einheit im Kunstwerk relevant wurde. Mit Vorstellungen von Totalität angereichert, steigerte es sich bis zum Ideal »maximaler Integration«:

»Maximale Integration ist ein Zustand, bei dem jedes Detail jedes andere bedingt [...]. Negativ ausgedrückt: Sie ist ein Zustand, in dem kein Detail entfernt werden kann, ohne dass zugleich der Wert des Ganzen beschädigt oder sogar zerstört würde. Ein so beschaffenes Ganzes wird organische Einheit genannt.«³

Nicht auf alle musikalischen Erscheinungen lässt sich dieses Paradigma jedoch in gleicher Weise anwenden. Zu denjenigen musikalischen Erscheinungen, die sich gegen eine organizistische Interpretation sträuben, gehört der romantische Liederzyklus. Das liegt nicht zuletzt daran, dass der Liederzyklus sich – anders als etwa Sonate und Symphonie – nie mit feststehenden Formmodellen verbunden hat, deren Standardisierung den Eindruck des natürlicherweise »Notwendigen« hätte begünstigen können. Seit Beginn der 1990er-Jahre hat deshalb eine Reihe von Forschungsarbeiten aus dem US-amerikanischen Raum einen Zugang zur Analyse von Liederzyklen erprobt, der sich bewusst vom

¹ Vgl. Lothar Schmidt: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel/Basel 1990 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6), S. 3 ff.

² Vgl. Lotte Thaler: *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München/Salzburg 1984 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 25), S. 117 ff.

³ »The maximum of integration is a condition where every detail of the object calls for every other [...]. Or negatively, it is a condition where no detail can be removed or altered without marring or even destroying the value of the whole. Such a whole is called an organic unity [...].« Stephen Pepper: *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge 1945, S. 79, eigene Übersetzung. Vgl. auch Ruth A. Solie: *The Living Work. Organicism and Musical Analysis*, in: *19th-Century Music* 4 (1980), S. 147–156.

Paradigma des geschlossenen Werkganzen distanziert und stattdessen die Kategorie einer fragmentarischen Formkonzeption propagiert. Schon zwei Jahrzehnte zuvor hatte der französische Philosoph, Schriftsteller und Kritiker Roland Barthes (1915–1980) die Kategorie des Fragmentarischen auf das Werk Robert Schumanns angewandt. Die beiden genannten Ansätze sollen im Folgenden skizziert und auf ihre Relevanz für die Analyse und Interpretation romantischer Liederzyklen befragt werden.

II. Roland Barthes' Konzeption des »cercle des fragments« Für das Werk Roland Barthes' hat die fragmentarische Konzeption von Texten zentrale Bedeutung: Ganze Bücher wurden von ihm als Fragmentsammlungen angelegt, darunter die Autobiografie *Roland Barthes par Roland Barthes* und der zum Bestseller avancierte Essay *Fragments d'un discours amoureux*.⁴ Die Funktion des fragmentarischen Schreibens liegt bei Barthes in der offenkundigen Distanz zu traditionell wissenschaftlichen Darstellungsformen, deren Bemühen um »Objektivität« er wiederholt als illusorisch angeprangert hat. In Barthes' Entscheidung für die fragmentarische Schreibweise kommt eine grundlegende Skepsis gegenüber der Möglichkeit integralen Wissens beziehungsweise seiner sprachlichen Darstellung zum Ausdruck; so verzichtet er in den *Fragments d'un discours amoureux* ausdrücklich auf jede »Meta-Sprache« und bevorzugt gegenüber der »Beschreibung des Diskurses der Liebe« dessen »Nachbildung«.⁵

Die Publikation der *Fragments d'un discours amoureux* (1977) war aus zwei Seminaren hervorgegangen, die Barthes in den Jahren 1974–1976 an der *École pratique des hautes études* in Paris gehalten hatte.⁶ Hinter der Konzeption dieses Buches steht der Gedanke, dass Liebe sich kommunikativ, auf sprachliche Weise artikuliert (und sei es im »Selbstgespräch«⁷), und dass für diese Artikulation ein Repertoire sprachlicher Figuren zur Verfügung steht, die vom Liebenden je nach Anlass aktualisiert werden.⁸ Diese Figuren,

4 Roland Barthes: *Über mich selbst*, übers. von Jürgen Hoch, München 1978 (Original als *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975); ders.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übers. von Hans-Horst Henschen, 4., vom Übers. erneut durchges. Aufl., Frankfurt a. M. 1984 (Original als *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977).

5 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 15. Zum Verhältnis des »Schriftstellers« Barthes zum »Wissenschaftler« Barthes vgl. Ottmar Ette: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M. 1998, S. 224 ff. und 286 ff.

6 Eine Dokumentation der Seminare (und damit eine Art Urfassung der *Fragments d'un discours amoureux*) ist mittlerweile erschienen: Roland Barthes: *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974–1976. Suivi de »Fragments d'un discours amoureux«* (pages inédites), hg. von Claude Coste, Paris 2007.

7 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 20.

8 Zum Begriff der Figur vgl. ebd., S. 15 ff.

»Sprachepisoden«,⁹ »sprachliche Gesten«,¹⁰ bilden in ihrer Gesamtheit den Liebesdiskurs. Der Liebesdiskurs vermittelt, als Repertoire von Ausdrucksmöglichkeiten, zwischen der prinzipiellen sprachlichen Strukturiertheit von Liebeskommunikation und dem konkreten Sprechen über Liebe: Liebe ist individuell, aber nicht »originell«. ¹¹ Diese doppelte Ausrichtung des Liebesdiskurses macht Barthes durch eine spezielle Gestaltung der Fragmente und ihrer Anordnung sinnfällig: Jede »Figur« wird mit einer knappen Überschrift versehen, die ihren Inhalt auf den Punkt bringt (zum Beispiel *Abwesenheit*, *Abhängigkeit* usw.). Angeordnet werden die »Figuren« dann nach der alphabetischen Reihenfolge ihrer Überschriften. Während also innerhalb der »Figuren« konkrete Situationen in individuellen Liebesgeschichten greifbar werden, verweist ihre Anordnung durch völlig »bedeutungslose Gliederung«¹² auf eine abstrakte Ordnung des Diskurses. Als System verweist die alphabetische Reihenfolge auf den Aspekt des (Vor-)Geordneten, durch ihren hohen Abstraktionsgrad verweist sie zugleich auf die individuelle Gestaltungsfreiheit der konkreten sprachlichen Situation.

Barthes, der als junger Mann bei dem berühmten Bariton Charles Panzéra Gesangsunterricht genommen hatte,¹³ äußert sich in seinem Werk immer wieder zu musikalischen Fragen¹⁴ und bekundet insbesondere seine Neigung für Schumann¹⁵ und ein ausgeprägtes Interesse am romantischen Kunstlied.¹⁶ In zahlreichen Äußerungen zieht er Parallelen zwischen seiner Konzeption des fragmentarischen Schreibens und dem Kunstlied, insbesondere dem Schuberts und Schumanns;¹⁷ letzteren nennt Barthes denjenigen Komponisten, der »(vor Webern) am besten die Ästhetik des Fragments verstanden und praktiziert« habe.¹⁸ Die von Schumann (etwa im Klavierzyklus op. 4) gebrauchte Form des *Intermezzo* sieht Barthes nicht nur als Äquivalent zum Fragmentbegriff an,¹⁹

- 9 Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, in: ders.: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*, übers. von Agnes Bucaille-Euler, Birgit Spielmann und Gerhard Mahlberg, Frankfurt a. M. 2002 (Original als *Le grain de la voix*, Paris 1981), S. 306–315, hier S. 311.
- 10 »des gestes de langage«; Barthes: *Le discours amoureux*, S. 686.
- 11 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 149.
- 12 Ebd., S. 21; Hervorhebung original.
- 13 Vgl. Ette: *Roland Barthes*, S. 368 f.
- 14 Eine Auswahl Barthes'scher Aufsätze zur Musik findet sich in Roland Barthes: *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied*, übers. von Peter Geble, Berlin 1979.
- 15 Vor allem Roland Barthes: *Schumann lieben*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990 (Original als *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris 1982), S. 293–298; sowie Roland Barthes: *Rasch*, in: *dass.*, S. 299–311.
- 16 Vor allem Roland Barthes: *Der romantische Gesang*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 286–292.
- 17 Vgl. Éric Marty: *Préface*, in: Barthes: *Le discours amoureux*, S. 19–45, hier S. 40.
- 18 Barthes: *Über mich selbst*, S. 103.
- 19 Vgl. Barthes: *Rasch*, S. 300.

sondern als charakteristisch für Schumanns Werk überhaupt, das durch eine unentwegte wechselseitige Unterbrechung von Bewegungen gekennzeichnet sei, so dass die Musik als eine Art immerwährendes Intermezzo »als eine erschöpfende (wenn auch so anmutige) Abfolge von Zwischenräumen erlebt« werde.²⁰

Konkrete Bezüge zwischen der Kompilation von Fragmenten und der zyklischen Anordnung von Liedern hat Barthes unter anderem im Kontext seiner Ausführungen zu einer »Sprache der Liebe«²¹ hergestellt. Die »Figuren« seines *Discours amoureux* gewinnt Barthes durch eine umfassende Auswertung verschiedenster Quellen, unter denen Goethes *Werther* die herausgehobene Position eines »texte-tuteur« einnimmt;²² im ersten Seminar über den *Discours amoureux* (1974/75), das »Liebe als Passion, so wie sie insbesondere in den Werken der deutschen Romantik zum Ausdruck kommt«,²³ behandelte, hatte Barthes außerdem die Zyklen *Winterreise* (Wilhelm Müller; Franz Schubert) und Heines *Buch der Lieder* beziehungsweise Schumanns *Dichterliebe* thematisiert.²⁴ Barthes zufolge aktualisieren die einzelnen Lieder eines Zyklus »kleine Bilder, die jeweils aus einer Erinnerung bestehen, aus einer Landschaft, einer Wanderung, einer Stimmung, aus jedem beliebigen Anlaß zu einer Verletzung, einer Sehnsucht oder einem Glücksgefühl«²⁵ und erfüllen damit die Funktion von »Figuren« – Fragmenten des Liebesdiskurses.

Die Kompilation von Fragmenten hat Barthes mit der Anordnung von Steinen auf dem Rand eines Kreises verglichen und mit diesem Bild betont, wie unangemessen es wäre, eine prinzipielle Hierarchie unter ihnen herzustellen. Der darauf Bezug nehmende Abschnitt in Barthes' Autobiografie trägt den Titel »Der Kreis der Fragmente« (*Le cercle des fragments*).²⁶ Eine Assoziation des musikalischen Terminus »Liederkreis« liegt hier nahe und wird von Barthes selbst hergestellt: Die im *Discours amoureux* gesammelten Fragmente bezeichnet er als »des isolats, qui peuvent être supportés par mille types de syntagmes, former des cycles en nombre indéterminé (Liederkreis)«; den Begriff »Liederkreis« übersetzt er in einer Anmerkung für den französischsprachigen Leser mit »cycle de lieder«.²⁷ Unter anderem führt er Schumanns *Dichterliebe* als Beispiel an, wenn er einen aus Fragmenten bestehenden Text mit der »musikalische[n] Idee eines Zyklus« ver-

20 Barthes: *Schumann lieben*, S. 295.

21 So die – problematische – Übersetzung des Begriffs »discours amoureux« in der deutschen Ausgabe als »Fragmente einer Sprache der Liebe«; vgl. Ette: *Roland Barthes*, S. 433 f.

22 Barthes: *Le discours amoureux*, S. 54.

23 »[...] l'amour-passion tel qu'il s'est exprimé notamment dans les œuvres du romantisme allemand«; ebd., S. 315.

24 Ebd., S. 55.

25 Barthes: *Der romantische Gesang*, S. 290.

26 Barthes: *Über mich selbst*, S. 101.

27 Barthes: *Le discours amoureux*, S. 295; Hervorhebung original. Die Übersetzung »cycle de lieder« ebd. in Fußnote 1.

gleicht: »jedes Stück ist sich selbst genug, und dennoch ist es immer nur der Zwischenraum der Nachbarstücke.«²⁸

Andernorts hat Barthes die Form des Liederzyklus (bezogen auf die Werke Schuberts und Schumanns) in eine Linie mit dem musikalischen »Phantasieren« gestellt, der »Fähigkeit [...], mit kurzen, zugleich intensiven und beweglichen Fragmenten mit schwankender Stellung zwanglos eine ständig neue Rede herauszuarbeiten«. Erzählt werde auf diese Weise

»keine Liebesgeschichte, sondern nur eine Reise: Jeder Augenblick dieser Reise ist gleichsam auf sich selbst zurückgewendet, blind, jedem allgemeinen Sinn, jeder Schicksalsvorstellung, jeder geistigen Transzendenz gegenüber verschlossen: im Grunde ein reines Umherirren, ein Werden ohne Zielrichtung: das Ganze, insofern es auf einen Schlag und endlos wieder von vorne beginnen kann.«²⁹

Barthes' Ausführungen zum Liederzyklus sind für musikwissenschaftliche oder -theoretische Fragestellungen höchst anregend. Besonders hervorzuheben ist seine Auffassung von Zyklichkeit als einer nicht-linearen Anordnung von »beweglichen Fragmenten mit schwankender Stellung«. Mit dieser Konzeption antizipiert Barthes zentrale Thesen der US-amerikanischen Forschungsarbeiten, die sich seit Anfang der 90er-Jahre mit der Analyse von Liederzyklen unter Maßgabe der Fragment-Kategorie beschäftigt haben. So erstaunt es, dass in diesen nur vereinzelt auf Barthes Bezug genommen wird: Zwar knüpft Daverio an Barthes' Bemerkung über Schumanns Werk »als eine [...] Abfolge von Zwischenräumen« an.³⁰ Auch Perrey bezieht sich zumindest implizit auf Barthes, wenn sie von Dichterliebe als einem *discours d'amour* spricht³¹ – eine Bemerkung, die besagt, dass Schumanns Opus 48 sich bei jenem Figurenrepertoire, welches der allgemeine Liebesdiskurs nach Barthes zur Verfügung stellt, in einer individuellen Weise bedient (ebenso wie es individuell Liebende tun) und auf diese Weise eigene, einmalige Werkgestalt gewinnt. Überwiegend jedoch wird in den neueren Forschungsarbeiten zum Liederzyklus nicht auf Barthes zurückgegriffen, sondern auf das Konzept des fragmentarischen Schreibens, wie es in der frühromantischen Bewegung um 1800 von Friedrich Schlegel und Novalis realisiert und theoretisch fundiert wurde. Wie sich zeigen wird, berührt sich allerdings die Konzeption der Frühromantiker in vieler Hinsicht mit derjenigen Barthes'.

28 Barthes: *Über mich selbst*, S. 103; vgl. Barthes: *Rasch*, S. 300.

29 Barthes: *Der romantische Gesang*, S. 290 f.

30 John Daverio: *Schumann's Systems of Musical Fragments and Witz*, in: ders.: *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, New York 1993, S. 49–88, hier S. 63.

31 Vgl. Beate Julia Perrey: *Schumann's »Dichterliebe« and Early Romantic Poetics. Fragmentation of Desire*, Cambridge 2002, S. 122.

III. Schumanns Liederzyklen und die Kategorie des Fragments. Eine Diskussion in der jüngeren Schumann-Forschung³² 1993 stellte John Daverio in seinem Buch *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology* eine Analogie her zwischen der frühromantischen Praxis der literarischen Fragmentsammlung und den kleinteiligen Klavierzyklen Robert Schumanns, deren Werkgestalt er als »heterogene Gesamtheit«, irgendwo zwischen »geschlossenem Ganzen einerseits und chaotischem Durcheinander andererseits« beschrieb.³³ Daverio gab damit den Anstoß zu einer Serie von Publikationen, die die Kategorien des Fragments und der Fragmentsammlung auf das Kunstlied, insbesondere die Liederzyklen Schumanns übertrugen. Das Konzept des Fragmentarischen, wie es die Frühromantiker,³⁴ und unter ihnen besonders Friedrich Schlegel und Novalis, propagierten, hängt wesentlich mit ihrer ganzheitlichen Konzeption von Poesie als solcher zusammen: Schlegel hatte die »romantische Poesie« zur »Universalpoesie« erklärt, die neben dem künstlerischen Schaffen auch »Philosophie und Rhetorik« integrieren und sogar noch die Kunst-Kritik selbst leisten sollte. Auch sollten Kunst und Leben zusammengeführt (»das Leben und die Gesellschaft poetisch« gemacht) werden. Kurz – die »romantische« Poesie beanspruchte für sich eine Totalität des Weltzugangs. Freilich konnte eine solche Totalität von keinem einzelnen Kunstwerk, und auch von der Kunst als Ganzer allenfalls näherungsweise, eingelöst werden. Die »romantische« Poesie konzeptualisiert Schlegel daher als »progressive« Poesie, die ihr universales Ziel stets verfolgt, aber niemals erreicht: als »eigentliches Wesen« der »romantische[n] Dichtart« bezeichnete er die Tatsache, dass sie »ewig nur werden, nie vollendet sein« könne.³⁵ Dem einzelnen Werk haftet vor diesem Hintergrund von vornherein etwas Fragmentarisches an.

Formal ausgestellt erscheint der fragmentarische Charakter künstlerischer Äußerung in der Neigung der Frühromantiker, ganze Essays in der Form von Fragmentsammlungen herauszugeben.³⁶ Der Zusammenhang zwischen den so kompilierten Fragmenten

32 Zu den Abschnitten III. und IV. vgl. auch Kilian Sprau: *Liederzyklus als Künstlerdenkmal. Studie zu Robert Schumann, »Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau und Requiem«* op. 90. Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, München 2016 (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 8), S. 81–103.

33 »heterogeneous totality«; »discrete wholes on the one hand and chaotic jumbles on the other«; Daverio: *Schumann's Systems*, S. 53.

34 Zur literarischen Frühromantik werden in der Regel Friedrich und August Wilhelm Schlegel mit ihren Frauen Caroline und Dorothea, Friedrich von Hardenberg (genannt Novalis), Johann Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich Schleiermacher gezählt. Zentren der Bewegung sind Jena und Berlin zwischen 1796 und 1801; vgl. Ernst Behler: *Frühromantik*, Berlin/New York 1992, S. 9.

35 *Athenäum-Fragment* II 6, zit. nach Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken* I. 1796–1801, hg. von Hans Eichner, Paderborn u. a. 1967 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2), S. 182 f.

36 Vgl. F. Schlegel: *Lyceums-Fragmente* (1797), *Athenäums-Fragmente* (1798), *Ideen* (1800); Novalis: *Blüthenstaub* (1798), *Glauben und Liebe, oder der König und die Königin* (1798).

ten muss vom Leser in eigenschöpferischer Leistung gebildet werden, muss aus den Querverbindungen, Korrespondenzen und wechselseitigen Ergänzungen, die er zwischen den einzelnen Fragmenten herstellen kann, erschlossen werden. Die Fragmentensammlung gibt sich auf diese Weise als »unfertig«, als Prototyp einer offenen Form, die der Ergänzung im Bewusstsein des Lesers bedarf. Sie lässt demonstrativ Raum für die deutende Eigenkreativität des Lesers, der damit, wie Novalis formuliert, zum »erweiterte[n] Autor« wird.³⁷ Die Fragment-Kategorie stellt somit die Überzeugung der Frühromantik aus, dass ein Kunstwerk unendliche Möglichkeiten der Deutung zulässt. Schlegel formuliert: »Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist [...]«³⁸

Eine geschlossene Theorie des Fragments hat die Frühromantik nicht vorgelegt. Aus den frühromantischen Schriften sind daher formale Kriterien, die ein Kunstwerk zum Fragment machen, nur schwer abzuleiten. So schließen die Forschungsarbeiten zum Lied als Fragment eine ausführliche und teils hochkontroverse Diskussion darüber ein, wie das »Fragmentarische« als musikalisch-strukturelle Kategorie bestimmt werden kann. Exemplarisch hierfür ist die Auseinandersetzung von Beate J. Perrey mit der Konzeption Charles Rosens.

Rosen ernennt in seinem 1995 erschienenen Buch *The Romantic Generation*, ähnlich wie zuvor Barthes, Schumann zum »bedeutendste[n] Vertreter« einer musikalischen »Ästhetik des Fragments«.³⁹ Als vollkommene Umsetzung eines romantischen Fragments erscheint Rosen das Eröffnungslied des Liederzyklus *Dichterliebe* (Im wunderschönen Monat Mai op. 48 Nr. 1; Text: Heinrich Heine). Als strukturelles Kriterium hierfür gilt ihm eine Dialektik aus Merkmalen »offener« und »geschlossener« Formbildung. Kennzeichen einer »offene[n] Form« erkennt Rosen vor allem in zwei Gegebenheiten der Komposition: Zum einen betont er die berühmte Ambivalenz der Komposition im Hinblick auf ihre Grundtonart, die zwischen fis-Moll und A-Dur changiert. Zum anderen konstatiert er eine Korrespondenz zwischen »offenem« Ende und »offenem« Beginn; »das Lied beginnt, als würde es einen bereits in Gang gesetzten Prozeß fortführen, und es endet unaufgelöst auf einer Dissonanz«, dem Dominantseptakkord von fis-Moll. In dieser Korrespondenz zwischen Beginn und Schluss erkennt Rosen aber auch einen Aspekt formaler Geschlossenheit, den er als zirkuläre Struktur beschreibt: »Das Stück ist gewissermaßen kreisförmig angelegt«, ein Wiederanknüpfen des Beginns an den

37 Novalis: *Das philosophische Werk I*, hg. von Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart 1965 (Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2), S. 470.

38 Athenäum-Fragment 297; Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I*, S. 215.

39 Charles Rosen: *Musik der Romantik*, übers. von Eva Zöllner, Salzburg/Wien 2000 (Original: *The Romantic Generation*, Cambridge 1995), S. 74 f.

Langsam, zart.

Gesang

Klavier

p

(...)

25

ritard.

p

NOTENBEISPIEL Robert Schumann: Im wunderschönen Monat Mai op. 48 Nr. 1, Takt 1–3 und 25/26

Schlussakkord wäre im Sinne einer »unendlichen Wiederholung«⁴⁰ denkbar (siehe Notenbeispiel).

Beate J. Perrey übt in ihrer Studie *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics. Fragmentation of Desire* (2002) lebhaft Kritik an Rosens zwischen Offenheit und Geschlossenheit der Form oszillierender Bestimmung der Fragment-Kategorie. Sie wendet sich gegen seine Metapher der »kreisförmigen«, sozusagen selbstgenügsamen Anlage (die sich immerhin auf ein einschlägiges Schlegel-Zitat stützt⁴¹), und betont demgegenüber das Nichtvollendete der fragmentarischen Form, die notwendig nach Ergänzung verlange.⁴² Das Kriterium der »offenen« Form an der strukturellen Gestaltung von Liedanfängen und Schlusswendungen festzumachen, unternimmt auch David Ferris in seiner Studie *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle* (2000).⁴³

Ich möchte hier die These aufstellen, dass die Debatte, die Perrey mit Rosen führt, unter dem Aspekt der Zyklusanalyse am Kern der Fragment-Kategorie vorbeizieht. Meines Erachtens zeigt sich das volle Potenzial dieser Kategorie keineswegs in ihrer Anwendung auf die Struktur des einzelnen Lieds. So wenig sich die Frühromantik in ihrem Fragment-Konzept an strukturellen Textmerkmalen orientierte, so wenig liegt der Gewinn dieses Konzepts für die Liedforschung lediglich im Aufschluss über strukturelle Gegebenheiten im einzelnen Musikstück. Entscheidend sind vielmehr die darin implizierten

40 Ebd., S. 63, 66 und 70.

41 »Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.« Athenäum-Fragment Nr. 206; Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken* I, S. 197.

42 Vgl. Perrey: *Schumann's Dichterliebe*, S. 162 ff. Kritik an Perreys Argumentation übt wiederum Julie Hedges Brown: *Review*, in: *19th-Century Music* 28 (2005), H. 3, S. 276–295, hier S. 287 ff.

43 Vgl. David Ferris: *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle*, Oxford 2000, S. 106 ff. und 121 ff.

Grundannahmen über den Zusammenhang zwischen Teil und Ganzem, in diesem Fall also der einzelnen Lieder eines Zyklus untereinander. Insbesondere die Studien von Ferris und Perrey wenden sich gegen ältere Forschungsbeiträge, die den Liederzyklus vor dem Hintergrund eines organistischen Paradigmas als »geschlossene« Großform interpretiert hatten.⁴⁴ Ihre Untersuchungen sind durch die eingangs genannten Schwierigkeiten motiviert, dieses Paradigma der Geschlossenheit auf die Großform des Liederzyklus anzuwenden.

IV. Der Liederzyklus als Kompilation von Fragmenten Natürlich darf der Aspekt eines Zusammenhanges zwischen den einzelnen Liedern eines Zyklus nicht unterbewertet werden, will man sich nicht, wie Ferris, mit der Unmöglichkeit konfrontiert sehen, zwischen Zyklus und Sammlung überhaupt noch zu unterscheiden.⁴⁵ Andererseits gilt: Wer sich auf die romantische Fragment-Kategorie einlässt, dem ist der Rückweg zum »in sich geschlossenen« Kunstwerk versperrt. Fragmente sind nicht Bruchstücke einer organischen Gesamtform, die sich, etwa nach Art eines Puzzles, wieder zu einem »intakten« Ganzen zusammensetzen ließen.⁴⁶ Was aus Fragmenten besteht, muss selbst Fragment bleiben, ein zwar »überall scharf begrenzt[es], innerhalb der Grenzen aber grenzenlos[es] und unerschöpflich[es]« Kunstwerk (F. Schlegel).⁴⁷

Die entscheidende Leistung der Fragment-Kategorie besteht darin, dass sie hilft, das Paradigma des organischen, geschlossenen Kunstwerks als historisch gewachsenes Konstrukt zu erkennen und zu relativieren. Sie distanziert von der Vorstellung einer vermeintlich objektiven Werkdeutung, indem sie stattdessen die Offenheit der Werkstruktur und die kreative Eigenleistung des Rezipienten betont. Damit ermöglicht sie der Kunstlied-Forschung einen Anschluss an aktuelle Wissenschaftsprogramme, in denen die Relativität und Verhandelbarkeit von Kategorien der wissenschaftlichen Arbeit betont wird. Zu denken ist hier etwa an die konstruktivistische Konzeption Niklas Luhmanns, in der Kunst nicht als die Summe hervorgebrachter Kunstwerke, sondern als gesellschaftlicher Kommunikationszusammenhang definiert wird. Zum Gegenstandsreich Kunst gehören nach Luhmann nicht nur die eigentlichen Kunstwerke selbst, sondern auch die sogenannte »sekundäre Kommunikation« über sie.⁴⁸ Die eigenschöpferi-

44 Vgl. Ferris: Schumann's Eichendorff Liederkreis, S. 25–58, sowie Perrey: Schumann's Dichterliebe, S. 4 f., 111 und 115 f.

45 »confronted with the difficulty, and perhaps the irrelevance, of clearly distinguishing between a song cycle and a collection of songs«; Ferris: Schumann's Eichendorff Liederkreis, S. 184.

46 Vgl. John Daverio: The song cycle. Journeys through a Romantic landscape. Revised and with an Afterword by David Ferris, in: German Lieder in the Nineteenth Century, hg. von Rufus Hallmark, New York 2010, S. 363–404, hier S. 390 f.

47 Siehe Anm. 37.

48 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995, S. 40.

sche Wahrnehmung der Rezipienten wird in einer solchen Konzeption zum selbstverständlichen Bestandteil von Kunst. Bei der Konzeption seiner Kunst-Theorie hat sich Luhmann unter anderem auf die Anschauungen der Frühromantik bezogen.⁴⁹

Die Anwendung der Fragment-Kategorie bei der Betrachtung von romantischen Liederzyklen weitet den Blick für neue Fragestellungen. Welche Bedeutung hat zum Beispiel die Herstellung musikalischer Zusammenhänge, etwa durch einen stringenten Tonartenplan oder motivische Verknüpfungen einzelner Lieder, wenn man nicht mehr davon ausgeht, dass solche strukturellen Verknüpfungen der Herstellung eines organisch geschlossenen Werkzusammenhangs dienen? Soll man sie als bloßes musikalisches Formspiel auffassen? Soll man sie für die Textausdeutung in Anspruch nehmen? Vielversprechend scheinen Ansätze, die für die Interpretation von Liederzyklen die kreative Spannung aus Merkmalen »offener« und »geschlossener« Form fruchtbar machen. So kommt Berthold Hoeckner in seinem Aufsatz *Paths through Dichterliebe* (2006) zu dem Ergebnis, die Bedeutung (»meaning«) von Robert Schumanns Liederzyklus op. 48 schwanke »between closed circle and open cycle, between Classical and Romantic form, and between whole and fragment.«⁵⁰ Hoeckner legt eine Analyse der Tonartverhältnisse vor, die auf eine enharmonische Ambivalenz der Schlussstonika Des-Dur abzielt: Nach Cis-Dur verwechselt, stellt sie die Dominante zur Tonart des Eröffnungslieds (verstanden als fis-Moll) dar und schafft so die Voraussetzung für einen »closed circle«, eine »kreisförmige« Anlage (im Sinne Rosens). Als Des-Dur notiert, scheint die Schlussstonika diese »Rückkehr« jedoch als illusorisch zu entlarven, was Hoeckner als Signal für einen »offenen Zyklus« (»open cycle«) deutet.⁵¹

Vermutlich führen Überlegungen weiter, die im Liederzyklus eine Aufforderung an den Hörer sehen, als »erweiterte[r] Autor« (Novalis)⁵² mit der eigenen Phantasie aufzufüllen, was das fragmentarische Kunstwerk offen gelassen hat. Analyse und Interpretation eines Liederzyklus gleichen dann der Suche nach einer »Botschaft«, die innerhalb des Werks zwar angedeutet, aber nie formuliert wird, nach einer Bedeutung, auf die das Kunstwerk hinweist, ohne sie jemals explizit zu machen.⁵³ Analysen von Liederzyklen, die sich in diesem Sinne an der Fragment-Kategorie orientieren, eine tragfähige wissenschaftliche Grundlage zu verschaffen, wird auch in Zukunft eine lohnende Aufgabe sein.

49 Vgl. Niklas Luhmann: Eine Redeskription »romantischer Kunst«, in: *Systemtheorie der Literatur*, hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, München 1996, S. 325–344.

50 Berthold Hoeckner: *Paths through Dichterliebe*, in: *19th-Century Music* 30 (2006), S. 65–80, hier S. 79 f.

51 Ebd., S. 79.

52 Siehe Anm. 36.

53 »a message, however, that is never fully stated«; Perrey: *Schumann's Dichterliebe*, S. 16. »The context that the cycle sets up is provocative; it implies structural connections and hints at larger meanings, but it never makes them explicit or definitive«; Ferris: *Schumann's Eichendorff Liederkreis*, S. 6.

Marco Targa

The Romantic Sonata Form in Theory and Practice

One of the most important legacies left by the “Wiener Klassik” to composers of the Romantic generation was a set of musical genres and forms constituting the main core of their compositional practice. They acquired knowledge of these forms by direct emulation of the masterpieces of the past (particularly Beethoven’s) and through orally transmitted composition lessons based on principles in dialogue with contemporary theoretical writings – *Formenlehre* – which had a clear pedagogical purpose at that time. As Thomas Christensen has pointed out in the opening paper of this conference, “Music Theory” is a complex discipline in which practice, theoretical speculation and oral tradition (what he calls *verborgene Theorie*¹) are strongly interwoven, so that it is not easy (perhaps even impossible) to say which influenced the other. One thing that is clear, however, is that the nineteenth century saw a prototypical image of sonata form emerge that in many respects did not coincide with the sonata form known from the late eighteenth century.

In this paper I would like to analyze how the formal conception of the sonata form changed during the passage from the Classical to the Romantic generation and how the theoretical speculations of the *Formenlehre* mirrored this change and, vice-versa, how it could have influenced the new production of sonata forms. The recent rethinking of sonata form principles proposed by Hepokoski and Darcy has helped us to better understand some fundamental issues about musical form in the Classical age and to better realize which of our traditional beliefs about sonata form are merely a derivation of theoretical speculations of the Romantic age, and which are in fact truly connected to classical compositional practice.² Sonata form is a conceptual object which underwent many changes throughout its history; like any musical form, it is not an abstract construction, but must always be considered in relation to the historical period at issue.

For example, a description of the sonata form by Koch tends to be more suitable for Haydn’s works, one by Reicha is more relevant for the works of Chopin, one by Marx for Brahms, and so on. Hence the purpose of my paper is to highlight some differences between the sonata form of the late eighteenth century and of the Romantic age and to try to demonstrate how these differences are mirrored in the *Formenlehre* of the same period.

¹ Thomas Christensen: *Monumentale Texte, verborgene Theorie*, pp. 21–31 in this book.

² James Hepokoski/Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York/Oxford 2006.

For the present inquiry I will focus on three aspects of the sonata form: the role of the transition (TR); the waning of the *medial caesura* (MC) and of the continuous exposition (exposition without the secondary theme); and the five types of sonata form.

Transition I shall start with one of the main differences between the two conceptions of the sonata form: the structure of the exposition. In Koch's theory, the exposition of a sonata form (the "first period") is made up of four different melodic parts (*melodische Theile*).³ Each part has a particular thematic content and none of these contents is thematically more important than the others. Of course, the first part contains the principal motive from which the composer will extract the motivic cells that will be developed during the unfolding of the piece, but there is no particular hierarchy between themes. They are, instead, only put into sequence: *First part/Second part/Third part/Fourth part*.

The same can be said about Galeazzi's description of sonata form. He divides the first part (our Exposition) into seven sections, in which not only the first (the traditional main theme) and the fourth (the traditional secondary theme) contain thematic ideas, but the others also have a thematic character. The seven sections are:

1. Introduction
2. Principal Motive (our P),
3. Second Motive (our TR),
4. Departure to the most closely related keys,
5. Characteristic Passage or Intermediate Passage (our S),
6. Cadential Period,
7. Coda (our C)⁴

In the latter descriptions of the sonata form the exposition begins to be described as a union of two main themes connected by a passage (the transition) and closed by a coda. In the classical sonata form, TR very often has an independent melodic content and its onset is perceived as the beginning of a new section and not the continuation of the preceding theme it grows out of. This thematic conception of TR in the classical sonata form is in dialogue with the concerto form, where, after the first *ritornello*, the solo very frequently begins with a new theme, starting a new thematic section.

- 3 Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Dritter und letzter Theil, Leipzig 1793, Reprint Hildesheim 1969, p. 128; see also Wilhelm Seidel: Haydns Streichquartett in B-Dur op. 71 Nr. 1 (Hob. III:69). *Analytische Bemerkungen aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*, in: *Joseph Haydn Tradition und Rezeption. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung*, Köln 1982, ed. by Heinrich Hüschen and Ulrich Tank, Regensburg 1985 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Vol. 144), pp. 3–13.
- 4 Bathia Churgin: Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form, in: *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968), pp. 181–199.

It is with Reicha that the exposition begins to be described in the modern way as a bi-thematic construction. In his *Traité de haute composition musicale* (1824–26 translated in German by Czerny in 1832) the scheme of the exposition is: Motif (Première idée mère) – Pont – Seconde idée mère – Idées accessoires. The four segments are divided into two main themes and two accessory themes: one is a bridge between the two main ideas (pont, composed with “idées accessoires”) and the other is a closing theme. Reicha makes a strong statement about how the second main idea must not be confused with the other accessory ideas: “la seconde idée mère est parfois si courte, ou si peu apparente, qu’elle se confond avec les idées accessoires; ce qu’il faut chercher à éviter.”⁵ It must be clear where the second main idea begins. This is surely a warning not to compose a so-called “continuous exposition” – a very common option in the 1770s and 80s – in which the transition shifts into a Fortspinnung passage which leads to the essential expositional closure (the cadence which closes the secondary theme), without a proper secondary theme. As we shall see, this kind of exposition disappears in the Romantic sonata form.

In Adolf Bernhard Marx’s theoretical writings, *Allgemeine Musiklehre* (1839) and *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837–1847), this bi-thematic view of the exposition becomes more radical. One of the concepts at the core of Marx’s view of musical form is the distinction between Satz and Gang, the former being a musical statement with its own individual melodic content and independent musical logic, the latter a passage which has the function of connecting two different Saetze. The exposition contains a Hauptsatz and a Seitensatz and in Marx’s view these two themes are set in opposition; they are the thesis and antithesis that will have their synthesis in the sonata as a whole. As is well-known, they are also gendered; the Hauptsatz is considered the male pole and the Seitensatz the female one.⁶ The scheme of the exposition is: Hauptsatz, Seitensatz, Gang, Schlusssatz.

That the transition should be a sort of continuation of the first theme is also stated very clearly in Czerny’s treatise, where the exposition of sonata form is described like this:

1. The principal subject;
2. its continuation or amplification (*italics mine*), together with a modulation into the nearest related key;
3. the middle subject in this new key;
4. a new continuation of this middle subject;

5 Antoine Reicha: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, transl. by Carl Czerny, Vol. 4, Wien [1832], pp. 1164f.

6 See Scott Burnham: *A. B. Marx and the Gendering of Sonata Form*, in: *Music Theory in the Age of Romanticism*, ed. by Ian Bent, Cambridge 1996, pp. 163–186.

5. a final melody after which the first part thus concludes in the new key, in order that the repetition of the same may follow unconstrainedly.⁷

This kind of theorization is strongly mirrored in the compositional practice, and one of the most evident differences between the sonatas of the Classical period and those of the Romantic period is that the transition begins to lose its own melodic content. In Romantic sonatas the transition very rarely introduces a new theme that is different from the primary theme. In Marx's theory it is important that the primary theme goes on in the *Gang*-passage, developing its internal material without introducing new material.⁸ Marx praises the *Hauptsätze*, which are not closed within themselves but tend to develop into the transition, and he illustrates many possible ways to connect the *Hauptsatz* to the *Gang* through an organic growth from one to the other.

In the sonatas of Romantic composers the transition almost always grows out of P as its own development. The examples are countless: we can see this in Chopin's Sonata No. 2 in b flat minor, where TR begins at measure 25 with the repetition of the "presentation" of P in f with strong accents on the upbeats; the continuation of TR (measure 33) keeps the motive of the basic idea, leading it through a brief sequential transformation that very soon arrives at the beginning of S at measure 41 (see example 1).

The same procedure is also adopted by Chopin in the first movement of his Sonata No. 3. In general, Romantic sonata forms with new thematic material in TR are very rare and the transition is almost always treated as a space for the development of motives presented in P. This is a notable difference to the formal conception of the Classical sonata form, which more often introduces new themes in TR. This happens in particular in Haydn's works, where the exposition often uses the same theme for P and S (of course transposed into the new tonality), so that different themes are required in TR and C in order to create variety. We can observe, for example, the two completely different themes in P and at the onset of TR in the first movement of Haydn's String Quartet op. 33 No. 1 (see example 2).

MC and the continuous exposition Another crucial difference between Classical and Romantic sonata form is the moment of the medial caesura. Hepokoski and Darcy have

⁷ Carl Czerny: *School of Practical Composition in Three Volumes*, London 1848, Vol. 1, p. 33.

⁸ Adolf Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Dritter Theil*, Leipzig 2¹⁸⁴⁸, pp. 247f. Marx devotes one paragraph of his writing to the case of transitions with new thematic content, which is not rare, in particular in Beethoven's sonata forms, but he admits it only in cases where the motive of the *Hauptsatz* has been repeated too many times before the beginning of the transition, or in cases where the idea is not suitable to be further developed so that a new melodic idea is required for TR.

EXAMPLE 1 Frédéric Chopin: Sonata No. 2 in b flat minor, first movement, measures 22–45

EXAMPLE 2 Joseph Haydn: String Quartet b minor op. 33 No. 1, first movement, measures 1–2 and 11–14

introduced this innovative analytical device, which helps us understand and describe the rhetorically important moment of the exposition that ends TR and precedes S. It is named “caesura” because there is normally a pause between the cadence of the transition and the beginning of the secondary theme. This pause can be filled in by a so-called “caesura fill” (CF), an ornamental melodic figuration that connects the downbeat of the cadence to the beginning of the new theme. Another way of articulating this MC is through the use of hammer blows – a variable number of repeated tutti chords – which have the rhetorical function of indicating the end of the transition and the imminent launch of S.

All these elements tend to disappear in the Romantic sonata, where the medial caesura loses its rhetorical strength. It is not surprising, therefore, that this particular moment of the exposition is not mentioned in any of the nineteenth-century treatises: theorists explain how the composer should reach the new tonality of the exposition by means of different types of modulation, but nothing is said about how to articulate the end of the transition after the pedal on the dominant chord (or dominant lock). This lack of theorization underlines the fact that Romantic composers tend to abandon this practice, MCs becoming rarer and playing a minor role in the rhetorical plan of the exposition. The exposition of the Romantic sonata is frequently a unified flow of musical ideas that goes through P, TR, S, C without any interruption. Very often TR is directly linked to S, without any pause dividing them. Example 3 shows how Schumann directly connects TR to S in the first movement of his Piano Sonata No. 1 op. 11: the dominant lock (on the V of A major) is reached at measure 141 and is maintained for six measures, after which S enters on the downbeat of measure 147. No caesura is present and measures 145–146 are a continuation of the motive of the dominant lock which cannot be seen as a proper CF (see example 3).

Another frequent option is to articulate a kind of caesura fill which uses thematic content from P or TR (this almost never happens in Classical sonata form). In this case,

EXAMPLE 3 Robert Schumann: Piano Sonata No. 1 op. 11, first movement, measures 137–151

the interruptive function of MC is completely lost because the impression is that of the transitional space not yet being closed. CF does not give a clear signal for the arrival of S, which seems to be connected to TR in a single musical stream. An example of this can be found in the first movement of Mendelssohn's Third Symphony: TR ends at measure 124 with a V:HC; the space between the end of the cadence and the onset of S (initiated by the clarinets at measure 126) is filled by a melodic motive derived from P and played by violins. This motive – which will serve as a contrapuntal accompaniment to S – forms a connection between TR and S, thus diffusing the rhetorical power of MC by creating a musical break that “makes room” for S. In the recapitulatory rotation MC is even weaker because P is connected directly to S and TR is completely erased.



EXAMPLE 4 Felix Mendelssohn Bartholdy: Symphony No. 3 op. 56 (“Scottish”), first movement, measures 122–127 (piano score)

S is no longer introduced by a caesura in the musical flow. Moreover, even if there is a caesura within the exposition, it no longer has the Classical function of signalling the beginning of S. See, for example, the caesura at the end of P in the first movement of Brahms' Piano Sonata No. 3 op. 5 at measure 22 (it is also anticipated at measure 6). We find a I:HC followed by a *Nachschlag* chord and a pause. It has all the features of a classical MC, but it is not used to introduce S. The real S at measure 39 is introduced without a caesura.

In their theory, Hepokoski and Darcy propose certain axioms, one of which is about the MC: “if there is no MC, there is no S”.⁹ It is a very strong statement, the value of which has already been widely discussed.¹⁰ As demonstrated, this axiom has absolutely no validity for Romantic sonatas in which the MC is rarely present. Must we therefore think that an exposition without MC is a continuous exposition in a Romantic sonata? According to the Hepokoski and Darcy axiom, we should. However this is not the case. In Romantic sonatas there are always at least two clear thematic ideas: as argued above, the principle of the bi-thematic exposition was one of the strongest mandatory rules of the

⁹ Hepokoski/Darcy: *Elements of Sonata Theory*, p. 117.

¹⁰ For example by Neuwirth in an article about Sonata Theory and Haydn: Markus Neuwirth: Joseph Haydn's “witty” play on Hepokoski and Darcy's *Elements of Sonata Theory*, in: *ZGMTH* 8 (2011), H. 1, www.gmth.de/zeitschrift/artikel/586.aspx (2 December 2016).

sonata form. In fact, the continuous exposition disappeared completely from the Romantic repertoire. For a mid-nineteenth-century composer an exposition without the secondary theme would not have been admissible. According to Marx's dialectical view of sonata form,¹¹ S represents the necessary antithesis to the primary theme and must always be present. The disappearance of these important Classical sonata practices (MC and continuous exposition) appear to be related to the lack of attention that theorists paid them: in general, we can say that almost all the features of the Classical sonata form that are not described and theorized in the treatises tend to disappear in the Romantic sonata.

Sonata Types This argument leads us to the last point I would like to consider: the different types of sonata form. In their theory, Hepokoski and Darcy describe five types of sonata form. Type 1 is the sonata form without development; type 2 is a sonata form with only two rotations and with the second rotation beginning inside the developmental space; type 3 is the standard sonata form; type 4 is the sonata-rondo; and type 5 is the concerto form.¹²

Of these five types, nineteenth-century *Formenlehre* describes only the last three. One could easily imagine that the first two types, neglected by theorists, were also gradually abandoned by composers. It is not difficult to imagine why type 1 was underrated by theorists and gradually forgotten: in the course of the Romantic period an overall gradual shift of attention occurred away from the section of exposition towards the section of development. Reicha, for example, dedicates many pages of his treatise to explaining how the musical ideas of the exposition can be developed in what he calls the first section of the development (our modern development). Furthermore, he suggests an interesting exercise for the pupil: to try to write a development for classical pieces that do not have any development.¹³ He takes, for example, the overture of Mozart's *Le Nozze di Figaro* and writes three different developments to show which development techniques could be used. Reicha also offers an explanation of why Mozart left his overture without any development: in his opinion the composer did not want to waste musical ideas for a piece that would be played by the orchestra while the public would still be speaking loudly and making noise in the theatre, as was common in nineteenth-century opera houses. According to Reicha, this bad habit was much more widespread in Italy which might be the reason why Rossini did not write any developments in his Italian opera overtures. Nowadays this argument makes us smile, but Peter Hoyt has demonstrated how im-

11 Gianmario Borio: *La concezione dialettica della forma musicale da Adolf Bernhard Marx a Erwin Ratz. Abbozzo di un decorso storico*, in: *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, ed. By Stefano La Via and Roger Parker, Torino 2002, pp. 361–386.

12 Hepokoski/Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 343–345.

13 Reicha: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, p. 1107.

portant the concept of *développement* was for Reicha, who used it for the first time, and how it was connected with the contemporary theory of classical drama with its triadic structure of *exposition – développement – dénouement*.¹⁴ As we have already seen, Marx also assigns a particular importance to the developmental process, which becomes the most important feature of his dialectical conception of musical form.

For the second type of sonata form we can also find reasons to explain the theorists' silence which contributed to its decline: Beethoven in his mature style used this second type just very rarely, and all of the most important *Formenlehren* based their reflections on Beethoven's mature production of sonata forms. Nineteenth-century theorists saw Beethoven as the ultimate step in the evolution of the sonata form, and therefore every compositional practice that was eccentric compared to the Beethovenian canon was considered an expression of a not fully-developed state. Among the theorists who describe sonata form, Hepokoski and Darcy affirm that only Francesco Galeazzi mentions the possibility of composing a sonata form with a recapitulation that begins with the secondary theme, erasing the primary theme. While most other theorists ignore this possibility, Reicha also writes in a small footnote about this possibility: if the development is based entirely on the thematic content of the *première idée mère*, then the second section of the *développement* (in other words the recapitulation) can begin directly with the *seconde idée mère*.¹⁵ Indeed, we can find some sonatas by French composers of the Romantic age who apply this option. The *locus classicus* are Chopin's two major sonatas, in which it is well-known that the composer chose to begin the recapitulation with the secondary theme, thus erasing the primary. However, these kinds of recapitulations are a minority representing the last examples of a tradition destined to wane and fade out over the course of the century.

On the contrary, the sonata-rondo of type 4, remained firmly within the set of formal options available to Romantic composers and was widely described in the *Formenlehre*.¹⁶ Marx even created a particular link between the sonata form and the rondo form: according to his theory, the sonata form was the most elaborate form of rondo, in which the principle of organic unity was applied to every section of the piece.

The concerto form of type 5 was also widely discussed by theorists.¹⁷ During the nineteenth century, however, the concept underwent some important changes, most

14 Peter A. Hoyt: *The Concept of développement in the Early Nineteenth Century*, in: *Music Theory in the Age of Romanticism*, ed. by Ian Bent, Cambridge 1996, pp. 141–161.

15 Reicha: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, p. 1163.

16 Malcolm S. Cole: *Sonata-Rondo, the Formulation of the Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries*, in: *The Musical Quarterly* 55 (1969), pp. 180–192.

17 Jane R. Stevens: *Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form*, in: *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), pp. 25–60.

notably the passage from a structural principle based on an alternation between tutti and solo sections to a structure based on the sonata form.¹⁸ Indeed, Marx describes the concerto as a sort of symphony with a solo instrument in which the alternation between the soloist and the orchestra has no formal importance for the division of the three parts of the sonata form.¹⁹ This important change in the new conception of the concerto form is largely mirrored in the compositional practice – Schumann's Piano Concerto op. 54 is one of the best examples of this.

We could continue like this, comparing Classical and Romantic sonata form and the relations between the *Formenlehre* and the practical composition. The emerging results would confirm the thesis that the sonata form in the Romantic period was subject to a process of normalization, whereby composers focussed on fewer compositional options than in Classical period, and tended to adhere to the standard descriptions of sonata form proposed by the treatises. This was the result of a process of reception of the Classical form through a Beethovenian lens. Furthermore, we can say that in the nineteenth century, composing a sonata form was no longer a spontaneous and direct expression, as it would have been in the Classical age, but a way of showing refined composing skills and knowledge of the established rules in a highly-rated academic genre.

Since music theory today can no longer defend a merely prescriptive approach, but rather depends on descriptive aims as well, the discipline is increasingly connected to its temporal and historical dimensions. Every theorization concerning a particular musical genre must refer to the particular time span to which it applies, beyond which the theory loses its validity. Sonata theory offers a very refined device to comprehend and interpret one of the most important principles of composition in the history of Western art music: the sonata form. Nevertheless, this theory is limited to the last three decades of the eighteenth century. Now it appears necessary to broaden this theory and put it into a larger historical context. Some contributions to sonata theory for the pre-Classical period have started to appear²⁰ and others are required for the Romantic period in order to describe a musical form that is different in so many ways from its previous classical versions. In this endeavour, it is crucial to appreciate how contemporary music theory evolved and how it mirrored and influenced the composition of sonata forms.

- 18 See also Simon Keefe: *Theories of the Concerto Form from the Eighteenth Century to the Present Day*, in: *The Cambridge Companion to the Concerto*, ed. by Simon P. Keefe, Cambridge 2005, pp. 7–18, and Stephan D. Lindeman: *The Nineteenth-Century Piano Concerto*, in: *ibid.*, pp. 93–117.
- 19 Adolf Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Vierter Theil*, Leipzig 1847, p. 439.
- 20 See, for example, the contributions presented at the conference “Luigi Boccherini (1743–1805)”, 1–3 December 2011, Lucca, www.provincia.lucca.it/uploads/news/file/boccheriniprogramme.pdf (3 March 2016).

Clotilde Verwaerde

From Continuo Methods to Harmony Treatises.

Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850)

“Accompaniment: our predecessors thus named a theory based on various routines, a catalogue of chords pupils learned by heart in order to strike them on the keyboard while reading the composer’s figured bass. In this sense, accompaniment meant more or less the same as harmony: it was the science of chords. At the time one talked about teaching or learning the accompaniment whereas nowadays one speaks of teaching or learning the harmony.” CASTIL-BLAZE: DICTIONNAIRE DE MUSIQUE MODERNE¹

In his organisation project of 1794 for the Institut National de Musique – which later became the Conservatoire – Bernard Sarrette divided the composition course into theory, practice and accompaniment: throughout the eighteenth century, thoroughbass was indeed considered an essential step to developing composition and improvisation skills. Important principles, such as the *règle de l’octave* introduced in France by François Champion² in 1716 and the *basse fondamentale* proposed by Jean-Philippe Rameau in 1722, were strongly connected to this practice. All this constituted a substantial inheritance which could not be left aside by nineteenth-century harmonists. The purpose of this paper is to study the evolution of harmony practices from the continuo methods of the eighteenth century to the harmony treatises and similar writings of the first half of the nineteenth century. The original titles of treatises will be observed since their formulations may reveal the author’s intentions, interests and novelty of ideas. The figures used to indicate chords were often questioned and several new notation systems were proposed from 1730 onwards. Since none of them were ever implemented, little attention has been given to these proposals so far. A simple comparison of systems will bring out the functions of the figures and their evolution. Finally, this will lead to questions about the practice itself, the way students were supposed to use these manuals and apply their instructions, and the skills they were expected to develop.

- 1 “Accompagnement, s. m. Nos prédécesseurs donnaient ce nom à une théorie fondée en partie sur diverses routines, à une nomenclature des accords que l’élève apprenait de mémoire pour les plaquer sur le clavier en lisant la basse chiffrée de l’auteur. Accompagnement dans ce sens signifie à peu près la même chose qu’harmonie: c’était la science des accords. On disait par conséquent enseigner l’accompagnement, apprendre l’accompagnement, comme on dit à présent enseigner, apprendre l’harmonie.” Castil-Blaze [François-Henri-Joseph Blaze]: *Dictionnaire de musique moderne*, Paris 21825, Vol. 1, pp. 9f., English translation by the present writer.
- 2 François Champion: *Traité d’accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris 1716.

The French corpus: an overview Since the knowledge of harmony could be applied in various ways, the corpus considered here consists of continuo or improvisation methods, harmony and composition treatises, and various essays about chords or figured bass. Sometimes texts served several purposes and thus fell under two or even more of these categories. Important evolutions can already be observed in the wording and terminology of the titles. Unsurprisingly the term most often used in eighteenth-century works is accompaniment, since harmony mostly consists in finding and playing the proper chords over a – figured or unfigured – bass line. Rameau was the first to use the term “harmony” in a title.³ During the second half of the century “harmony” and “accompaniment” started to be combined: for instance the *Traité d’harmonie et règles d’accompagnement* by François-Henry Le Boeuf in 1766. But “harmony” gradually became the most important term and “accompaniment” was rarely mentioned alone in a title after 1800. Moreover the concept of accompaniment evolved to include not only continuo practice, but also the skills required by the new style, id est piano reduction (“accompagnement de la partition”) and accompaniment of a melody (related to composition). Gradually accompaniment practice became totally subordinated to the teaching of harmony.

French sources about harmony vary in length, whereby the simplicity and/or concision of a method were sometimes used as commercial arguments. A distinction is often made in nineteenth-century writings between complete and elementary works. An author could publish a so-called “complete method/treatise” as well as a collection of “elementary principles” meant as an introduction or shorter version of the first work, or even an independent publication. Raymond-Hippolyte Colet’s works represent a complete course in harmony consisting of a textbook (*Panharmonie musicale, ou cours complet de composition*, 1837), an exercise book presented as a “necessary complement” (*Partimenti ou traité spécial de l’accompagnement pratique au piano ... complément nécessaire de la Panharmonie musicale*, 1846), and an abridged version which serves as an introduction (*Conseils à mes élèves, ou traité élémentaire servant d’introduction à la Panharmonie Musicale*, 1847).

The French corpus reflects a growing will to synthesize harmonic knowledge. This was mostly achieved by means of categories and tables of chords and figures. Some authors prided themselves upon a cyclic organisation, choosing titles such as “harmonic circle” (Joseph Agricole Moulet, 1805/1821), “harmonic compass” (Zozime Boutroy, 1785; Henri-Montan Berton, 1819) or “harmonic sphere” (Pamphile-Léopold-François Aimon, 1827). However original or intriguing these titles may seem, the relevance and interest of such ideas are often questionable. With Rameau’s *Nouveau système de musique théorique* of 1726, the concept of “system” appeared which seduced more and more harmonists. As

3 Jean-Philippe Rameau: *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722.

early as 1810 Pierre-Joseph Joubert de la Salette devoted an entire essay to the discussion of these systems.⁴

Theory and practice were often combined in titles. The earliest example is Charles-Henri Blainville's *Harmonie théorico-pratique* of 1746. Jean-François Espic de Lirou aims to make the practice agree with the theory.⁵ V. F. S. Rey's ideas seem even more ambitious with his *Art de la musique théori-physico-pratique* of 1804, while Alexis-Adélaïde-Gabriel Garaudé proposed a practical theory of the science of harmony three decades later.⁶ Although science and practice grew more and more apart with the advent of musical analysis, many authors were bent on re-uniting them. This idea persisted in the nineteenth century and perhaps found a temporary solution in the creation of a class of "harmony and practical accompaniment" at the Conservatoire in 1823.

An implicit reading of the continuo figures Whether they are focused on the accompaniment practice or not, all writings about harmony describe the composition of each chord and usually indicate them with Arabic numerals and accidentals, a notation inherited from basso continuo. These continuo figures appeared with the *seconda prattica* and mostly consisted at first of fifth-, sixth-, and seventh-chords. The more complex and numerous the chords became, the more new figures were needed to indicate them. This notation system was very closely related to keyboard practice, without anticipating later harmonic developments, so that it was not conceptualized as a whole and was eventually conceived as lacking coherence. Different figures were simultaneously in use for the same chord, giving rise to quarrels, since some composers felt the urge to justify their choice or criticize others in that respect – typical examples of this are the *Avertissements* Jean-Marie Leclair and Louis Travenol added to their first books of violin sonatas respectively published in 1723 and 1739.⁷ Several authors considered reforming this notation and replacing the old figures with new symbols: first Rameau in 1732,⁸ then Antoine-Jacques Labbet⁹ tried to improve Rameau's proposals, whereas

- 4 Pierre-Joseph Joubert de la Salette: *Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne*, Paris 1810.
- 5 Jean-François Espic de Lirou: *Explication du système de l'harmonie pour abrégé l'étude de la composition & accorder la pratique avec la théorie*, London/Paris 1785.
- 6 Alexis de Garaudé: *L'harmonie rendue facile, ou théorie pratique de cette science et d'accompagnement de la basse chiffrée et de la partition*, Paris 1835.
- 7 Leclair felt bound to explain his way of figuring the "petite sixte" and wished rules were established for figuring the basses; however he changed his figures in his second book as it wasn't the common practice, an attitude Travenol criticized in his own *Avertissement*.
- 8 Jean-Philippe Rameau: *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue*, Paris 1732.
- 9 Antoine-Jacques Labbet: *Sentiment d'un harmoniphile sur différens ouvrages de musique*, Amsterdam 1756.

N. L. Ledran,¹⁰ Jean-Baptiste Mercadier de Belesta,¹¹ Espic de Lirou and Zozime Boutroy¹² devised their own systems. Although none of the previous attempts had led to any significant success, such trials were carried on well into the nineteenth century by Honoré François Langlé,¹³ Alexandre Leymerie¹⁴ and Raymond-Hippolyte Colet.¹⁵ Some of these authors were lucid and foresaw that their ideas would meet with scepticism. The main obstacle, already identified by Rameau, was the fact that it would be unthinkable to re-engage all music with new figures. For this reason he had thought of a way of publishing his figures on a separate sheet. A rare example of music engraved with new figures outside a theoretical treatise is a symphony published by Boutroy in 1787 using his own symbols.¹⁶ The following musical example is the beginning of the bass part (the letters here do not represent tones but types of chords).



EXAMPLE 1 *Symphonie* by Zozime Boutroy, beginning of the bass part

Although accompaniment from a figured bass had already largely been abandoned in musical practice, Colet's system was reviewed in the following terms by Adrien de La Fage in the *Revue et gazette musicale de Paris* from July 15th 1838:

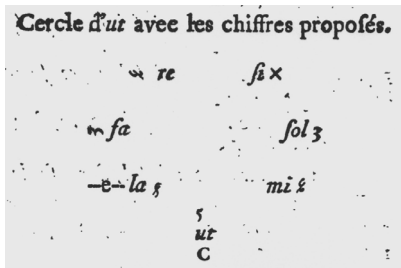
"The obsession for innovation drives Mr Colet to propose a new system for figuring chords in which the fundamental note is indicated below the bass note and a figure above gives the other chordal note, instead of indicating the most important note according to the bass note as it has been done until

- 10 N. L. Ledran: *Sur les signes Do, Di, Ca, pour l'indication des accords en musique*, Paris 1765.
- 11 Jean-Baptiste Mercadier de Belesta: *Nouveau système de musique théorique et pratique*, Paris 1776.
- 12 Zozime Boutroy: *Planisphère ou boussole harmonique*, Paris 1785.
- 13 Honoré François Marie Langlé: *Nouvelle méthode pour chiffrer les accords*, Paris 1801.
- 14 Alexandre Leymerie: *L'harmonie en dix leçons, à l'usage des personnes qui veulent apprendre à faire un accompagnement de piano, de harpe, de trio, de quatuor etc. sans faire une étude approfondie de la science de la musique*, Paris 1826.
- 15 Raymond-Hippolyte Colet: *La panharmonie musicale, ou cours complet de composition théorique et pratique*, Paris 1837.
- 16 Zozime Boutroy: *Symphonie à deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors*, Paris 1787 (BnF, Music department, Vm7-1599, digitised and available on Gallica); the recension of Ledran's *Sur les signes Do, Di, Ca* in the *Mercur de France* of September 1769 entitled "Nouvelle méthode pour désigner les accords" (pp. 195–199) also mentions pieces composed by Ledran using his own signs (p. 198).

now. If one were to play using this system, one would have to think in three steps: read the note on the staff; from this note go back to the fundamental one; understand the figure written above according to the fundamental note. Moreover this author would indicate suspensions and resolutions by means of letters. One realises how all this would complicate a figured bass and render its reading awkward. We may set our mind at rest and definitely predict that Mr Colet's figuring method will soon be forgotten."¹⁷

As said earlier, the commonly-used continuo figures are given in Arabic numerals and accidentals. In some cases a number can be barred or preceded by a little cross. These numbers represent the main interval calculated from the bass note, the complementary one(s) being easily deduced by the performer. However, with the development of sixth- and seventh-chords, some figures needed to indicate two intervals to differentiate these chords. So, from a very simple notation, the figures became more complicated and more difficult to read. The critics were unanimous as to the flaws of this system: too many different symbols were used in general, too many symbols were used to indicate a single chord, the inconsistency in the application of some symbols created confusion between chords or intervals of a very different nature (barred numbers were used for diminished as well as augmented intervals). Finally on the level of keyboard practice, the figures were not explicit enough as to the way the chords should be played (some tones could be omitted or repeated, thus varying the texture and strength of the chord). All the newly-designed systems included a larger range of symbols than the simple Arabic numerals: the first seven letters of the alphabet – usually to indicate the tonality or the fundamental note of the chord – abbreviations such as *aj* for “ajoutée” (Rameau) or *Di* for “dissonance” (Ledran), or mathematical signs (Langlé). Colet's system implies that figures are placed above and under the bass note. Leymerie's is designed for amateurs and includes only basic chords. In attempting to clarify the existent figures, however, these proposals introduced other types of confusions. Boutroy used the letters to indicate types of chords instead of the fundamental bass. The following example shows Espic de Lirou's C-circle: here the number “3” is rotated in all possible directions, even upside down, sometimes

17 “La manie d'innover pousse M. Colet à proposer un nouveau système de chiffrage qui consiste à ne plus marquer comme on l'a fait jusqu'à ce jour la note la plus importante de l'accord d'après celle de la basse, mais à marquer en-dessous la note fondamentale de l'accord, puis au-dessus le chiffre qui en indique le complément; en sorte que celui qui se servirait du système de chiffrage proposé devrait, pour l'exécution, faire une triple opération d'esprit: 1° la lecture de la note écrite; 2° le retour de cette note à la fondamentale de l'accord; 3° le sens du chiffre supérieur par rapport à sa fondamentale: en outre, notre auteur voudrait que l'on indiquât par des lettres les suspensions et les résolutions. On sent combien tout cela compliquerait une basse chiffrée, et en rendrait la lecture incommode. Tranquillons-nous du reste; on peut à coup sûr prédire à M. Colet que sa méthode de chiffrage sera bientôt oubliée.” Adrien de La Fage: A Rossini, in: *Revue et gazette musicale de Paris* 5 (1838), pp. 285–287, here pp. 286 f., English translation by the present writer.


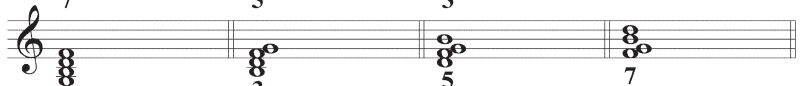


EXAMPLE 2 Jean-François
Espic de Lirou's C-circle

barred. All these “3” notations would undoubtedly have been a source of many engraving and reading mistakes.

However unsuccessful they were, these trials give us information about the criteria chosen to improve the figures. Were they created to bring out the fundamental harmony, the intervals used or the melodic movements of certain voices? Between theory and practice, horizontality and verticality, tradition and innovation, the notation figures stand at the crossroads. The system in use described above provided no information concerning the tonality of a musical passage or the fundamental note of a chord. Labbet and Ledran saw themselves as Rameau's disciples and were indeed much influenced by his system: their figures immediately reveal the tonality (by means of a letter), the nature of the chord and its fundamental note. Mercadier de Belesta's system is also close to these two, although his main goal is to indicate omissions by means of dots and strokes. By contrast, the approaches chosen by Espic de Lirou and Boutroy draw attention to the state of a chord (root position or inversion). They do not indicate the tonality; rather, the letters represent seven types of “primitive” chords, while the number indicates the interval between the bass note and the fundamental. In these two systems, figures are analysis tools as well as performance tools, as Boutroy explicitly states in his introduction. Langlé's system presents an important step in this evolution because it goes back to the traditional indication of intervals by means of Arabic numerals. His analytical approach implies distinctions between the various types of seventh-chords, which explain his use of mathematical symbols to differentiate them. In Example 3, the dot always indicates the position of the leading note. Given the precision of the information contained in the figures, the analytical purpose is clearly more important here than the quick understanding of figures for immediate performance: Langlé is not afraid of stacking four numbers to characterize a single chord, where other systems tend to limit their number to one or two. Colet's figures are already fully described in the excerpt above. Leymerie chooses to indicate the dominant seventh chord by a stroke above the numerals but his system is of little interest here since it otherwise includes only the triad and the diminished seventh chord.

One can perceive a certain continuity in the principles chosen to indicate chords, in est in the use of numbers corresponding to the intervals obtained from the bass note.

	
Figures in use	7 6 5 x6 x4
Rameau	x x x x
Labbet	7 G 7 G 7 G 7 G
Ledran	Do + Do + Do + Do +
Mercadier	G G G G
Espic de Lirou	7x 7x— 7x= 7x≡
Boutroy	B B6 B4 B2
Langlé	.7 6 5 4 3 2 .
Colet	
Leymerie	7̄ 5̄ 3̄ 5̄ 7̄

EXAMPLE 3 The dominant seventh-chord and its inversions in C major, with all the figures proposed

However, the goal is altered or, one might say, the priorities have been reconsidered: the identification of a chord, its nature, place in the scale and harmonic resolution or progression have become more important than its instantaneous realization on a keyboard. These theoretical systems adapted to the needs of the moment: because chords became more and more complex – with altered intervals, extensions and suspensions, et cetera – so did the figures. As François-Joseph Fétis stated in his *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*:

“[...] since the accompaniment of figured bass only applies to early music, the symbols that students write above a bass they are asked to harmonize, are just an exercise to show whether they have grasped in principle how this bass modulates with all its harmonic circumstances. From that moment on, simplicity is no longer required to combine the symbols, as it used to be when these symbols had to guide an accompanist. The only rule one must follow in this exercise, is to clearly indicate by the layout of the figures, the nature of the intervals and their movements.”¹⁸

The figures reflect the evolution of the role played by the accompaniment in the practice of harmony. Eighteenth-century methods always aimed to develop harmonic skills that immediately found their application in accompaniment practice. Towards the end of the

18 François-Joseph Fétis: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 1844, p. 149.

century, figured bass gradually disappeared in favour of written-out piano parts and the notion of accompaniment was enlarged to include reductions of orchestral scores, a skill that became essential for accompanists of the following century. The figures were then mainly considered harmonic tools that could also, if necessary, indicate the chords to be performed. These changes, both in the repertoires and the accompaniment practice required an adaptation of the training offered by nineteenth-century methods.

Harmonic practice revisited Eighteenth-century methods rarely included more exercises than the traditional rule of the octave that the student was expected to practise in the three chord-positions for each tonality. It was of course easy to refer to the contemporary repertoire with *basse continue* for further exercise material. Financial and commercial aspects were also considered: more exercises meant additional pages to engrave, resulting in a higher price and thicker book that might discourage potential buyers. Jean-François Dandrieu's *Principes de l'accompagnement du clavecin* presents an exception in this respect: after a few pages of introductory explanations it consists entirely of exercises. Each chord is studied separately, first with complete figures indicating all the intervals, then with the usual figures and finally the same bass line without figures. The last exercise – the rule of the octave – is followed by a series of little airs. Michel Corrette goes further in his methods¹⁹ by including some “leçons”, and later six sonatas with written-out chords for the right hand, which serve both as examples and exercises. However, the majority of these works only offered a short training, and generally advocated lessons with a master since they were not designed for self-teaching.



EXAMPLE 4 *Leçons chantantes*, excerpt from *Le Maître de Clavecin* by Michel Corrette

Many nineteenth-century methods propose progressive exercises based on the Italian tradition of figured bass called *partimenti*. Several French harmonists included some examples composed by famous eighteenth-century Italian masters such as Fedele Fenaroli, Francesco Durante or Nicola Sala. Fenaroli's six books of *partimenti* were advertised for subscription in the *Mercure de France* in 1813²⁰ and form a well-structured training

- 19 Michel Corrette: *Le Maître de Clavecin pour l'accompagnement, méthode théorique et pratique*, Paris 1753; *Prototypes contenant des leçons d'accompagnement*, Paris 1754.
- 20 Annonces, in: *Mercure de France. Journal littéraire et politique* 55 (1813), pp. 46f. A Parisian edition of Fenaroli's *Partimenti* was published by Imbimbo in 1814.

often taken as a model: the first book deals with the fundamental bass, scales in all tonalities and cadences; the second deals with the preparation and resolution of dissonances with progressive figured *partimenti*; the third is made of progressions containing both consonant and dissonant chords; the fourth consists of unfigured *partimenti*, so that the student has to find the proper chords him-/herself; the fifth book deals with some themes and canons; and finally the sixth requires realizations with fugues and imitations. Anyone who works through this whole course will develop skills beyond those expected of an accompanist in the eighteenth century. Although many eighteenth-century methods claimed to offer instructions for accompaniment as well as composition studies, they did not provide a training as complete as this. Much attention is paid to the quality of the harmonisation: the voices within the chords must sing; the performer must think in terms of harmony, but also melody, imitations and fugues. Garaudé wrote that “some pieces would be meaningless if accompanied by simple stricken chords as it is usually done in the *Solfèges*. The accompanist must determine which figurations, patterns, broken chords or arpeggios are the most suitable.”²¹ Besides general information provided about broken chords (“accords brisés”), specific instructions were sometimes given to encourage students to use certain types of figuration or play imitations of the bass line in the right hand, as in example 5 taken from Victor Dourlen’s *Traité d’accompagnement* published in 1840.

Written-out realizations, or several examples of realization on a same bass line, could also be included, or reference was made to models of accompaniment that could be found, usually in the vocal repertoire. For instance, in *L’Harmonie rendue facile*, Garaudé refers to his *Vocalises* op. 42 and the ones inserted in his *Méthode complète de chant*. This type of accompaniment is called “figuré” (example 6).

During the eighteenth century, keyboard instruments were at the core of harmonic teaching, since an accompanist was expected to be able to read the figures (when there were any) and perform the chords at first sight. Some authors even based their instructions on keyboard technique and the disposition of the keys: on the title page of his *Dissertation*, Rameau announced a new method derived from the technique of the fingers.²² Although he identifies the diminished seventh chord and its inversions, Corrette explains how to play it by modifying the first inversion of the dominant seventh chord in which the sixth is then replaced by a diminished seventh (turning B – D – F – G into

21 “Il y a des morceaux qui seraient insignifiants, si on les accompagnait par de simples accords plaqués comme il est d’usage de le faire pour les solfèges. C’est à l’Accompagnateur à discerner qu’elle est la formule, le dessin, la batterie ou l’arpège qui leur est le plus convenable”. Garaudé: *L’Harmonie rendue facile*, p. 68.

22 “avec le plan d’une nouvelle méthode établie sur une mécanique des doigts que fournit la succession fondamentale de l’Harmonie”; Rameau: *Dissertation*, see especially pp. 25–33.

Leçon n°5 de Sala,
manière d'accompagner ce passage

même leçon

Il faut faire les accords de la main gauche quand on a une imitation à faire de la main droite; ce cas-là arrive souvent en accompagnant la partition.

EXAMPLE 5 *Traité d'accompagnement* by Victor Dourlen, Paris 1840, p. 49

N°2 - CANTABILE SOSTENUTO

N°6 - ADAGIO

EXAMPLE 6 First bars of Vocalises 2 and 6 from Alexis de Garaudé's *Méthode complète de chant ou théorie pratique de cet art* op. 40, Paris [s. d.], pp. 155, 167

B – D – F – A flat).²³ Fingers routines were still developed during the nineteenth century by means of *partimenti*; however part of the training was also done on paper: in François-Louis Perne's *Cours élémentaire d'harmonie*, empty staves are available for the student to write the chords and a correct version is provided immediately below. This writing part of the training as a harmonist-accompanist can also be found in the *Conservatoire* classes. Students of "harmony and practical accompaniment" took the following examination: they had to harmonize a bass and a melody in four voices, play the piano from a figured bass (most likely a type of *partimento*) and read a score at first sight.

Old material fit to new purposes It would be quite superficial to attribute this more thorough organisation of the training to the professional elitism of the *Conservatoire*. It is true that the majority of the methods from the eighteenth century were written for amateurs, promising that they would grasp a basic knowledge of chords quickly and without effort, whereas treatises of the following century – most of them written by respected professors or distinguished musicians – were generally destined for students (-to-be) of the *Conservatoire*. However, the observations made in this paper lead to a twofold conclusion as regards the evolution of harmonic practice in France. Fétis wrote that "the accompaniment from a figured bass, considered as an exercise, helps us feel the harmony, [...] considered as a means of performance, it is used to accompany religious music and the works of all the ancient composers."²⁴ The priorities given to these functions were gradually reversed: during the eighteenth century, figured bass could be an exercise but it was especially used to perform a very large part of the repertoire; later it would first be considered as an exercise for apprentices and if necessary as a means to perform ancient music. Finally, the stylistic evolution and latest developments in the science of music created new requirements. What had been deemed sufficient during the previous century no longer satisfied harmonists and musicians in general. Despite all the efforts made by theorists, figures no longer indicated the chords in such a way that they could be performed at first sight without error or confusion. A merely harmonic accompaniment could not replace an orchestra; so henceforth the accompanist had to translate the whole score by playing as many of the orchestral figurations as possible. Accompaniment became a more demanding subject and didactic works needed to propose a complete teaching. Unless a student had access to a collection of ancient music, newly engraved music could hardly be of use for his or her harmonic training. With more skills to be developed and less materials to use as exercises, the methods had to be adapted to meet these needs. The decline of the accompaniment on a thoroughbass in all types of

23 Corrette: *Le Maître de Clavecin*, p. 46.

24 François-Joseph Fétis: *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement*, Paris 1824, p. 8.

repertoires created a rupture and harmony treatises gradually adapted to new requirements and applications, by turning towards other training models such as the *partimenti*. Incidentally, the latter also helped maintaining the bonds with the eighteenth century from whence this tradition came.

Stephan Zirwes/Martin Skamletz

Beethoven als Schüler Albrechtsbergers.

Zwischen Fugenübung und freier Komposition

»Es läuft darauf hinaus, dass der Eine nicht konnte, der Andere nicht wollte.« Gustav Nottebohm's Urteil von 1873 steht bis heute über jeder Beschäftigung mit Ludwig van Beethovens Unterricht bei Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), der um die Mitte der 1790er-Jahre in Wien stattfand. Nottebohm war der Ansicht, dass »des Einen«, nämlich »Albrechtsberger's Unterricht in Betreff einiger wichtigen Bestandtheile der Fuge mangelhaft und nicht gründlich war«, dass wiederum »der Andere«, also Beethoven, »einen grossen Theil der ihm von Albrechtsberger aufgegebenen Fugen nachlässig gearbeitet habe und dass durch seine Schuld der Unterricht nicht eigentlich zu Ende geführt worden sei«.¹

Aus Nottebohm's ursprünglich ganz sachlich gemeinter satztechnischer Kritik an beiden Beteiligten wurde nicht zuletzt aufgrund seines griffigen Fazits vom »Nichtkönnen« und »Nichtwollen« das stereotype Bild des zweitklassigen Schulfugenkomponisten Albrechtsberger und des einer solchen Unterweisung gegenüber unwilligen und sie auch nicht nötig habenden Genies Beethoven. Noch heute wird von Beethoven als einem jungen Komponisten gesprochen, »der sich freiwillig einer Handwerkstradition unterwirft«² – was eigentlich nur als Relativierung der bis anhin vorherrschenden Perspektive einer romantischen Genieästhetik in besonderer Weise erwähnenswert ist, für den jungen Beethoven hingegen wohl einfach selbstverständlich war und ganz positiv gesehen wurde.

Der folgende Beitrag wirft einen Blick auf zwei im Spannungsfeld zwischen Satzübung und Komposition variabel zu verortende Werke Beethovens aus seiner Studienzeit bei Albrechtsberger 1794/95. Es handelt sich dabei um die Verschriftlichung eines gemeinschaftlichen Vortrags, der beim 12. Jahreskongress der GMTH am 6. Oktober 2012 in Essen gehalten wurde. Zum Druck kommt er im vorliegenden Tagungsbericht des Berner Jahreskongresses 2011, weil zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses des Essener Berichts der von Julia Ronge verdienstvoll herausgegebene Band der Gesamtausgabe mit Beethovens Kompositionsstudien und auch das neue Beethoven-Werkverzeichnis noch

- ¹ Gustav Nottebohm: *Beethoven's Studien. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri*, Leipzig/Winterthur 1873, S. 200.
- ² Julia Ronge: Zum vorliegenden Band, in: *Beethoven. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*, hg. von Julia Ronge, Teil 1: *Transkriptionen*, München 2014 (Beethoven Werke Gesamtausgabe, Abt. XIII, Bd. 1), S. XII f., hier S. XII.

nicht vorgelegen hatten.³ Den Rahmen für die Zusammenarbeit der beiden Autoren bildet neben ihrer Unterrichtstätigkeit am Fachbereich Musik der Hochschule der Künste Bern auch ein gemeinsames Forschungsprojekt, das vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert wurde.⁴

Das Ziel dieser bescheidenen Überlegungen ist es, anhand einiger Beispiele nachzuvollziehen, wie sich Albrechtsbergers Unterweisung in Beethovens Kompositionen ausgewirkt haben könnte. Dabei sollen die Grenzen zwischen »bloßen Kompositionsstudien« und »vollwertigen Kompositionen« als fließend aufgefasst werden: Gleichsam alle musikalischen Äußerungen Beethovens sind innerhalb ihrer Gattungen ja schon umfassend aufgearbeitet worden; wenn sich hier noch weniger bearbeitete Felder finden, dann bei einer Betrachtung über die Gattungsgrenzen hinweg.

Beethoven's Studien Nottebohm stellt in seinem Buch *Beethoven's Studien* anhand von ausgewählten Übungen Beethovens die Unterrichtsinhalte seiner Lehrzeit zusammen. Aus der Bonner Zeit gibt es keine Aufzeichnungen, und so kann Nottebohm nur anhand einer genaueren Verortung von Beethovens Lehrer Johann Gottlob Neefe im zeitgenössischen Kontext und des Nachvollzugs der kompositorischen Entwicklung in Beethovens frühesten Stücken Vermutungen über das Erlernte äußern. Anschließend wertet er die Studien und Skizzen Beethovens bei seinen Wiener Lehrern Haydn, Albrechtsberger und Salieri aus, indem er die von diesen vermittelten Unterrichtsinhalte zusammenstellt. Sein größtes Interesse besteht dabei darin, die Korrekturen der Lehrer aufzuzeigen, sie zu erläutern und im nächsten Schritt kritisch zu hinterfragen.

Nottebohm übt scharfe Kritik an Haydn als Kontrapunkt-Lehrer, da dieser beim Korrigieren der Studien im strengen Satz nachlässig und wenig systematisch vorgegangen sei. Er lobt Albrechtsberger als gewissenhafteren Lehrer, weist aber auch auf Unstimmigkeiten in seinem strengen kontrapunktischen System hin. Daneben werden – wie eingangs zitiert – Nachlässigkeiten in der Arbeitsweise Beethovens gegen Ende des Unterrichtsverhältnisses hin aufgezeigt.

Nach der erfolglosen Suche nach Spuren des strengen kontrapunktischen Satzes in den Kompositionen Beethovens zur Zeit der Ausbildung bei Albrechtsberger beurteilt Nottebohm den Unterricht in der Fuge insgesamt als »nicht erfolgreich«. Dann resümiert er zwar, dass sich Beethovens Kompositionsstil nach der Ausbildung bei

3 Beethoven. *Kompositionsstudien*; darüber hinaus: Ludwig van Beethoven. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, hg. von Kurt Dorf Müller, Norbert Gertsch und Julia Ronge, München 2014.

4 »Sine dissonantiis« und »auf eine wirklich ganz neue Manier« – restaurative und revolutionäre Tendenzen am Schnittpunkt von Musiktheorie und Kompositionspraxis in Wien um 1800«, <http://p3.snf.ch/project-131986> (1. März 2016).

Albrechtsberger durch eine selbständigere Stimmführung auszeichne, stellt aber keinen konkreten Vergleich mit der gleichzeitigen kompositorischen Entwicklung des Schülers an.

Seit der diesem Text zugrunde liegende Vortrag gehalten wurde, hat Julia Ronge die Kompositionsstudien bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri im Rahmen der neuen Beethoven-Gesamtausgabe herausgegeben; die Edition seiner Exzerpte aus musiktheoretischen Werken, die teils zum Selbststudium und andererseits als Vorbereitung auf seine Lehrtätigkeit bei Erzherzog Rudolph entstanden, ist in Arbeit. Schon 2011 wurde Ronges Dissertationsschrift mit dem Titel *Beethovens Lehrzeit* veröffentlicht, in der sie unter anderem das oft als problematisch dargestellte Lehrer-Schüler-Verhältnis Beethovens zu Haydn neu betrachtet und auch das Vorurteil, dass Beethoven ein unwilliger und eigensinniger Schüler gewesen sei, zu entkräften versucht.⁵ Dies gelingt, indem sie auf den Entstehungsprozess der Übungen genauer eingeht, dazu von Nottebohm nicht verwendete Quellen hinzuzieht und die schrittweisen Entwicklungsstufen von ersten Skizzen hin zu fertigen Studienarbeiten aufzeigt. Die Differenzierung der Aufzeichnungen Beethovens in die Kategorien *Skizzen*, *Entwürfe*, *Arbeitsmanuskripte*, *Vorlagefassungen für den Lehrer* sowie *Reinschriften*, die bei einem Großteil der Arbeiten Beethovens lückenlos rekonstruierbar sind, lässt das große Engagement des jungen Komponisten im Unterricht erkennen.

Darüber hinaus geht Ronge davon aus, dass es zumindest bei Haydn einen umfangreichen Anteil an nicht dokumentiertem Unterricht gegeben haben muss, in dem konkret an Kompositionen Beethovens, vielleicht auch analytisch an Werken anderer Komponisten gearbeitet wurde. Sie begründet dies unter anderem mit der im Verhältnis zur Dauer der Ausbildung bei Haydn viel zu geringen Anzahl an erhaltenen Übungen. Auch bei Albrechtsberger ist eine über die kontrapunktischen Studien hinausgehende Schulung des ästhetischen Urteilsvermögens sehr wahrscheinlich. Hierzu gibt es jedoch ebenfalls keine Aufzeichnungen.

Das Curriculum nach Albrechtsberger Albrechtsberger ging in seinem Unterricht streng nach der Methode seiner 1790 veröffentlichten *Gründlichen Anweisung zur Composition* vor, die er ausdrücklich »zum Selbstunterrichte« bestimmt hatte.⁶ Nach einleitenden Kapiteln, die im Gegensatz zu Fux' *Gradus ad Parnassum* einen klaren Bezug zur Dur-Moll-

5 Julia Ronge: *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*, Bonn 2011 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe IV: Schriften zur Beethoven-Forschung, Bd. 20).

6 Johann Georg Albrechtsberger: *Gründliche Anweisung zur Composition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte erläutert [...]*, Leipzig 1790.

Tonalität und zur Generalbassharmonik erkennen lassen, folgt in Kapitel 6 die Unterscheidung des »strengen Satzes« vom »freien«.

Im freien Satz versucht Albrechtsberger durch sogenannte Lizenzen, eine weniger stark reglementierte Verwendung dissonierender Akkorde – etwa des Dominantseptakkordes und des verminderten Septakkordes – zu ermöglichen, eine freiere Auflösung der Dissonanzen zu legitimieren und somit die aktuelle kompositorische Praxis in die kontrapunktische Ausbildung zu integrieren. Die Anweisung in den fünf Gattungen des zwei- bis vierstimmigen strengen Satzes folgt grundsätzlich Fux, wobei die *cantus firmi* nicht mehr modal sind. Ab Kapitel 23 findet sich der Unterricht zur Nachahmung und weiter die Lehre von der zwei- bis vierstimmigen Fuge.

Einen weiteren umfangreichen Ausbildungsgegenstand bildet der doppelte Kontrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime; kürzere Kapitel zur Choral- und Doppel- fuge, zum dreifachen Kontrapunkt, zur dreifachen Fuge, zum fünfstimmigen Satz und zum Kanon beschließen die Ausbildung. Kurze Ausführungen zum Kirchen-, Kammer- und Theater-Stil sowie eine kleine Instrumentenkunde haben eher lexikalischen Charakter.

Beethovens Unterricht bei Albrechtsberger Beethoven hatte bei Haydn von November 1792 an etwa ein Jahr lang Übungen im zwei- bis vierstimmigen einfachen Kontrapunkt im strengen Satz gemacht. Bevor Haydn 1794 zu seiner zweiten Englandreise aufbrach, vermittelte er Beethoven an seinen Freund und Kollegen Albrechtsberger, bei dem Beethoven ab Januar 1794 für knapp eineinhalb Jahre dreimal die Woche zum Unterricht ging. Hier arbeitet er bis auf wenige Kapitel, zu denen es keine Aufzeichnungen gibt, die Inhalte der Gründlichen Anweisung fast vollständig durch.

Für nur einen sehr kurzen Zeitraum absolviert er Übungen zum einfachen Kontrapunkt im strengen Satz. Sehr ausführlich sind die Aufzeichnungen zu den Fugen und den verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunkts, die Beethoven hier erstmals systematisch erlernt. Es fallen die umfangreichen Engführungsskizzen vor fast allen Fugen auf; sie sind bezüglich des intervallischen Einsatzabstands häufig zu wenig streng für die strikten Vorgaben Albrechtsbergers für Studienfugen und werden in den anschließenden Fugen Beethovens oft gar nicht verwendet. Scheinbar geht es Beethoven hier vielmehr um das Ausprobieren von kontrapunktischen Zusammenstellungen, die eine freiere Verarbeitung des motivischen Materials mit sich bringen, als Übung in Hinblick auf künftige kompositorische Projekte.

Am Ende der Studienzeit schreibt Beethoven zusätzlich und als Gegenüberstellung zu den am Anfang der Studienzeit entstandenen kontrapunktischen Übungen einen vollständigen Durchgang zwei- bis vierstimmiger Übungen durch alle Gattungen im freien Satz. Während hier aufgrund der strengen Anbindung an die fünf Gattungen trotz

freierer Dissonanzbehandlung kaum der erwünschte Einbezug einer aktuellen kompositorischen Praxis zu spüren ist, gibt es darüber hinaus weitere Studien im freien Satz, die viel mehr den Charakter freier kompositorischer Übungen aufweisen.

Beethoven verfasst nämlich am Ende jedes Teilkapitels zur Fuge ein Präludium mit Fuge, das nicht mehr in Chorschlüsselung steht, sondern im freien Satz für Streichinstrumente geschrieben ist. Diese Studienwerke, von Willy Hess später mit den Hess-Nummern 29, 30 und 31 versehen, wurden ebenfalls von Albrechtsberger korrigiert und mit ihm gemeinsam im Unterricht revidiert. Das ausführliche Skizzenmaterial verdeutlicht, dass die gemeinsame Arbeit daran einen längeren Zeitraum im Unterricht eingenommen haben muss. Darüber hinaus zeigen sie einerseits Beethovens unermüdlichen Willen, sich mit der freien kontrapunktischen Kompositionstechnik auseinanderzusetzen, andererseits das ernste Interesse Albrechtsbergers, auch in dieser Satzart detaillierte Korrekturen vorzunehmen.

Präludien und Fugen für Streichinstrumente Diese drei Stücke für Streichquartett (Hess 30 und 31) respektive für zwei Violinen und Violoncello (Hess 29) aus der letzten Unterrichtszeit Beethovens bei Albrechtsberger, wo sie an die Übungen zum doppelten Kontrapunkt angeschlossen sind, können somit als Bindeglied zwischen den reinen Übungsstücken und den eigenständigen Kompositionen betrachtet werden. Während die Ausgabe von Hess noch eine bereinigte Spielfassung dieser Stücke erstellt und sie als kammermusikalische oder sogar von einem Streichorchester spielbare Werke deklariert,⁷ erscheinen sie in der neuen Gesamtausgabe im Kontext von Beethovens Kompositionsstudien und dementsprechend zum Teil in mehreren Arbeitsfassungen ohne definitive Version.⁸

Wir beschränken uns im Folgenden auf ein Detail aus der Fuge F-Dur für Streichquartett (Hess 30), dem umfangreichsten der drei angesprochenen Werke, das auch – da keine Entwürfe dafür überliefert sind, sondern nur eine von Albrechtsberger korrigierte Vorlagefassung Beethovens – von seiner Textgestalt her verhältnismäßig eindeutig ist. Gerade anhand dieses unproblematischen Stückes wird einerseits das Verdienst der neuen Gesamtausgabe um eine verlässliche Textgestalt offensichtlich, denn nicht nur der viel gescholtene Ignaz von Seyfried zeigt in seiner Edition dieses Stückes im Rahmen

- 7 Beethoven. *Supplemente zur Gesamtausgabe*, hg. von Willy Hess, Bd. 6: Kammermusik für Streichinstrumente, Wiesbaden 1963, S. 32–41 (Hess 29, e-Moll), 54–65 (Hess 30, F-Dur), 66–73 (Hess 31, C-Dur). Darüber hinaus: »Erste vollständige Veröffentlichung 1955 durch W. Hess in Nagels Musik-Archiv Nr. 186–188, darin auch Verzeichnis aller früheren Drucke einzelner Stücke« (ebd., Vorwort, S. [5]).
- 8 Beethoven. *Kompositionsstudien*, Teil 1, S. 105, 120–122 (Hess 29, Fuge), 106f., 113–115, 117–119 (Hess 29, Präludium), 123f. (Hess 30, Präludium), 161–166 (Hess 30, Fuge), 188–191, 194–197 (Hess 31, Fuge), S. 207f. (Hess 31, Präludium).

seiner Fassung von *Beethoven's Studien* (1832) einen sehr freien Umgang mit dem Notentext,⁹ sondern auch Willy Hess ist in seinen Fassungen hinsichtlich der Aufnahme von Albrechtsbergers Verbesserungen an Beethovens Text nicht konsequent und löst gewisse Detailfragen in seinen beiden Editionen von 1955 und 1963 auf verschiedene Art.¹⁰ Andererseits wird aber auch klar, was für eine akribische und immer noch maßstabsetzende Arbeit Gustav Nottebohms Auseinandersetzung mit diesem Fragenkomplex darstellt – gerade dadurch, dass er nicht nur philologisch textkritisch vorgeht, sondern aus seiner satztechnischen Kompetenz heraus auch im Sinne des Wortes kritisch gegenüber Beethoven und Albrechtsberger argumentieren kann und damit über eine noch breitere Grundlage für editorische Entscheidungen verfügt.¹¹ Vor diesem Hintergrund ist Hess' stellenweise inkonsequentes Bemühen um einen nicht nur in diesem Fall letztlich nicht wirklich realisierbaren »Urtext« eventuell gar nicht unbedingt höher zu bewerten als der stillschweigend pragmatisch »verbessernde« Zugriff von Seyfried, der auch dieser Fuge (nicht nur dem Präludium in e-Moll [Hess 29], das oft kritisiert wurde)¹² aus seiner Praxis als langjähriger Kapellmeister des Theaters an der Wien heraus einen effektvollen Schluss hinzufügt.

Schulfugen Beim Vergleich dieser Studienfuge Beethovens für Streichquartett mit Albrechtsbergers Fugen-Curriculum erweist sich jedenfalls ein zunächst unscheinbares Merkmal als unerwartet aussagekräftig: Ausnahmslos jede unter Aufsicht Albrechtsbergers geschriebene Schulfuge besteht aus drei Abschnitten, wofür hier ein fast beliebig gewähltes Exemplar in B-Dur als Illustration dienen soll, das sogar in zwei verschiedenen Ausarbeitungen des selben Themas die gleiche Struktur aufweist (siehe Notenbeispiel 1):

- Der erste Abschnitt endet stets mit einer Kadenz in der Tonart der 5. Stufe, hier in F-Dur (Notenbeispiel 1a, Takt 10 beziehungsweise 1b, Takt 11),
- der zweite in Dur- wie in Moll-Fugen gleichermaßen in der Tonart der 3. Stufe, hier in d-Moll (Notenbeispiel 1a und b, jeweils Takt 22),

- 9 Fuga per due Violini, Alto e Violoncello, in: *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien [1832], S. 217–227.
- 10 *Ludwig van Beethoven: Præludium und Fuge in F-Dur für Streichquartett*, hg. von Willy Hess, Kassel 1955 (Nagels Musik-Archiv, Bd. 187); *Beethoven. Supplemente zur Gesamtausgabe*, S. 60–65.
- 11 Siehe seine Edition der F-Dur-Fuge (Hess 30), die Beethovens Niederschrift und Albrechtsbergers Zusätze in getrennten Systemen präsentiert, in: *Nottebohm: Beethoven's Studien*, S. 132–141, mit kritischem Kommentar bis S. 142.
- 12 »Doch sind diese Ausgaben für uns ohne Wert, da Seyfried laufend am Notentext änderte – so fügt er beispielsweise dem e-Moll-Vorspiel 6 Takte hinzu und läßt es in E-Dur endigen!« Willy Hess: *Vorwort*, in: *Ludwig van Beethoven: Præludium und Fuge in F-Dur*, S. [2].

1. Ausarbeitung

a

9

17

25

2. Ausarbeitung

b

8

15

23

NOTENBEISPIEL 1 Beethoven: Zweistimmige Fuge [2.15], 1. und 2. Ausarbeitung, aus: Beethoven. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri, hg. von Julia Ronge, Teil 1, München 2014, S. 87 und 92 (original Tenor- und Bass- respektive Alt- und Tenorschlüssel; Zusammenfassung in ein System und Bereinigung von Beethovens und Albrechtsbergers Korrekturen: M. Sk.)

– und am Ende muss selbstverständlich die Ausgangstonart wieder erreicht werden (Takt 32/29).

Im zweiten Abschnitt ist eine sogenannte »halbe Engführung« anzubringen (Takt 12 ff./ 13 ff.: Verkürzung des Einsatzabstandes von dreien auf zwei Takte), im dritten Abschnitt eine »ganze« (jeweils Takt 23 ff.: Verkürzung des Abstandes auf einen Takt).

Das am wenigsten mit der allgemeinen kompositorischen Praxis um 1800 vereinbare und deswegen auffälligste Merkmal dieses Formschemas ist wohl die fest eingeplane

Kadenz in der Tonart der 3. Stufe in Dur als Ausgangstonart, und genau eine solche Kadenz findet sich auch in Beethovens F-Dur-Fuge für Streichquartett. Dieses Stück ist mit 103 Takten viel länger als die zitierte zweistimmige Schulfuge und von ihrem Aufbau her natürlich komplexer, aber die Kadenz in a-Moll (Takt 70) ist eindeutig als solche erkennbar und neben der Schlusskadenz eigentlich die klarste im ganzen Stück. Die F-Dur-Fuge (Hess 30) ist wohl das gelungenste und auch musikalisch befriedigendste der drei angesprochenen Präludien und Fugen aus dem Zusammenhang von Beethovens Studien, aber das auffällige Merkmal ihres Tonartenplans bindet »dieses schöne und festliche Werk Beethovens« (Willy Hess)¹³ eindeutig in den Kontext der Studienarbeiten ein.

Während Hess bei anderen Stücken der Studien wie zitiert sehr empfindlich auf Ergänzungen Seyfrieds reagiert, scheint er ihm in Bezug auf das »Praeludium« F-Dur (Hess 30) auf den Leim gegangen zu sein: Einerseits ist ja die Zusammenfassung dieses von Seyfried separat betrachteten Stückes¹⁴ mit der Fuge eigentlich Hess' Idee – im Interesse der Aufführbarkeit und der Entdeckung bis dahin unbekannter »neuer« Werke Beethovens. Andererseits übernimmt Hess den Schluss des Stückes ab Takt 80 von Seyfried in der Annahme, es müsse »ursprünglich eine Fortsetzung vorhanden gewesen sein« und Seyfried habe dafür eine »heute nicht mehr vorhanden[e] Zweitschrift« Beethovens vorgelegen.¹⁵ Die in Beethovens Niederschrift nur skizzenhafte Fortsetzung des Stückes nach Takt 80 lässt zwar erkennen, dass auch er noch die gleichnamige Molltonart f-Moll berührt hätte; was aber in Seyfrieds Edition festgehalten ist und von Hess treuen Glaubens übernommen wird, passt mit seinem nun nur noch diminuierenden Passagenwerk, dem vielleicht gar zu eindrucksvoll angebrachten übermäßigen Quintsextakkord und der in Synkopierung und Tonumfang nach oben allzu groß geratenen Schlusskadenz eher zu den als Ergänzungen Seyfrieds identifizierbaren Stellen in anderen Stücken als zum etwas weniger weit ausgreifenden Kontext von Beethovens Satzübungen, wie ein Vergleich etwa mit dem Schluss des Präludiums C-Dur (Hess 31) zeigt, in dem ähnliche Stilmittel in geringerer Dosierung vorzufinden sind.¹⁶ Es dürfte sich also auch beim Schluss des Präludiums Hess 30 um eine Ergänzung Seyfrieds handeln, der zwar selbst Albrechtsberger-Schüler, aber auch langgedienter Theaterkapellmeister war und dem solche Retuschen, Striche, Ergänzungen und Einlagen leicht von der Hand

13 Ebd., S. [3].

14 [Seyfried:] Ludwig van Beethoven's Studien, S. 172–181.

15 Willy Hess: Revisionsbericht, in: Beethoven. Supplemente, Bd. 6, S. 151–157, hier S. 154.

16 Nottebohm: Beethoven's Studien, S. 70 (nur Incipit); Ludwig van Beethoven: Praeludium und Fuge in C-Dur für Streichquartett, hg. von Willy Hess, Kassel 1955 (Nagels Musik-Archiv, Bd. 186); Beethoven. Supplemente, Bd. 6, S. 66–68; nicht in [Seyfried:] Ludwig van Beethoven's Studien.

gingen. Nottebohm hingegen hat von diesem Stück wohlweislich nur die ersten vier Takte wiedergegeben.¹⁷

Vom Bläseroktett zum Streichquintett Nach diesem Versuch einer Einordnung einer Studienfuge Beethovens im Spannungsfeld zwischen Schulfuge und – mit Willy Hess – Werk zum Konzertgebrauch »namentlich [von] Schüler- und Liebhaberorchestern«¹⁸ nun noch einige Gedanken zur Anwendung des bei Albrechtsberger Gelernten durch Beethoven in eindeutig »ernsthafte« Kompositionen. Hierzu bietet sich das aus der Bläser-Parthia op. 103 entstandene Streichquintett op. 4 an: »Das [1795 skizzierte] Quintett op. 4 ist von seiner Vorlage, dem vermutlich 1792/93 entstandenen Bläseroktett op. 103, weitgehend unabhängig. Beethovens ›Bearbeitung‹ ist so grundlegend, dass sie einer Neukomposition gleichkommt.«¹⁹ Wo also das neue Werkverzeichnis kaum mehr Gemeinsamkeiten sieht, hat eine schon relativ früh einsetzende musikanalytisch ausgerichtete Literatur eher den Überarbeitungscharakter betont – beginnend mit einigen Bemerkungen in einer größer angelegten Studie von Hans Gál (1916) und kulminierend in einem diesem Doppelwerk gewidmeten Aufsatz von Alfred Orel (1920), der einen erschöpfenden Vergleich zwischen den beiden Werken anstellt. Nach der eher summarischen Darstellung durch Friedrich Munter (1935)²⁰ werden die Prozesse des Selbstrecyclings bei Beethoven erst ab den 1970er-Jahren wieder interessant, wobei die Arbeit von Douglas Johnson (1982) besonders hervorzuheben ist.²¹ Sabine Kurth schließlich hat in den 1990er-Jahren nicht nur eine den Forschungsstand gründlich aufarbeitende Monografie über Beethovens Streichquintette vorgelegt, sondern auch eine auf Basis

17 Nottebohm: *Beethoven's Studien*, S. 70.

18 Hess: Vorwort, S. [3].

19 Beethoven. *Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 23 (op. 4) resp. S. 649 (op. 103), dort noch präziser: »Komponiert vermutlich vor November 1792 in Bonn und ein Jahr später möglicherweise unter der Aufsicht Joseph Haydns in Wien umgearbeitet und neu ausgeschrieben.« Edition: Ludwig van Beethoven: *Kammermusik mit Blasinstrumenten*, hg. von Egon Voss, München 2008 (Beethoven Werke Gesamtausgabe, Abt. VI, Bd. 1), bzw. Ludwig van Beethoven: *Parthia, Es-Dur, Opus 103/Rondo, Es-Dur, WoO 25: für je 2 Hörner, Oboen, Klarinetten und Fagotte*, hg. von Egon Voss, München [2014] (Henle Studien-Edition HN 7254).

20 Hans Gál: Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 4 (1916), S. 58–115; Alfred Orel: Beethovens Oktett op. 103 und seine Bearbeitung als Quintett op. 4, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1920/21), S. 159–179; Friedrich Munter: Beethovens Bearbeitungen eigener Werke, in: *Beethoven-Jahrbuch* 6 (1935), S. 159–173.

21 Myron A. Schwager: *Beethoven's Arrangements. The Chamber Works*, Diss. Harvard University, Cambridge MA 1970; Leilani Kathryn Lutes: *Beethoven's Re-uses of his own Compositions, 1782–1826*, Diss. University of Southern California, Los Angeles 1974; Douglas Johnson: *1794–1795. Decisive Years in Beethoven's Early Development*, in: *Beethoven Studies* 3, hg. von Alan Tyson, Cambridge 1982, S. 1–28.

von neuen Quellen revidierte Edition dieser Werkgruppe im Rahmen der Gesamtausgabe.²²

Verlängerung durch Imitation Eines der auffallenden Kennzeichen von op. 4 gegenüber op. 103 ist eine Vergrößerung seiner Dimensionen. Das betrifft nicht nur die Hinzufügung eines zweiten Trios im Menuetto; jeder der Sätze und damit gleichsam jeder der Formteile ist innerlich verlängert:

Satz	Oktett op. 103	Quintett op. 4
1.	194 Takte	287
2.	127	160
3.	116 (Menuetto 80 + Trio 36)	244 (Menuetto 110 + Trio I 58 + Trio II 76)
4.	223	419

TABELLE Länge der Einzelsätze von Beethovens Bläseroktett op. 103 und Streichquintett op. 4 anhand der Taktzahlen

Dieser Umstand und die damit verbundene motivische Arbeit ist in den angeführten Analysen schon ausführlich besprochen worden. Noch eigens bemerkenswert ist höchstens, dass Beethoven zum Zweck der Verlängerung auch Mittel zum Einsatz bringt, die man als mit dem Unterricht bei Albrechtsberger in Verbindung stehend betrachten kann, nämlich die gegenüber dem Oktett im Quintett stärkere imitatorische Durcharbeitung, die auch einmal der simplen Verlängerung eines Teils dienen kann. So soll zum Beispiel am Ende der Exposition im 1. Satz mit einer Schlussgruppe die Tonart der 5. Stufe B-Dur bestätigt werden. Ein in op. 103 zweigeteilter 8-taktiger Abschnitt wird in op. 4 mit zwei scheinimitatorischen Einsätzen versehen und somit um zwei Takte verlängert – scheinimitatorisch deswegen, da keine strenge Imitation stattfindet, sondern nur der rhythmische Impuls eines imitatorischen Satzes wahrzunehmen ist, der harmonische Gerüstsatz in Bezug zur früheren Fassung aber nicht verändert wird (Notenbeispiel 2).

So wird eine in op. 103 aus 5+3 Takten bestehende Phrase in op. 4 zu 6+4 Takten verlängert; die folgende erweiterte Wiederholung verstärkt diesen Prozess noch. Als Randnotiz hinzuzufügen ist, dass der phrygische Halbschluss am Ende der abgebildeten Stelle (Takt 57f./61f.) erst in der Fassung für Streicher die übermäßige Sexte fis' bringen kann, da in der Bläserfassung der Ton f' auch von den Hörnern in Es gespielt wird und deswegen nicht von der Klarinette hochalteriert werden kann.

22 Sabine Kurth: *Beethovens Streichquintette*, München 1996 (Studien zur Musik, Bd. 14); Ludwig van Beethoven: *Streichquintette*, hg. von Sabine Kurth, München 2001 (Henle Studien-Edition HN 9267). Diese Neuedition ersetzt den ursprünglichen Band der Gesamtausgabe: Ludwig van Beethoven: *Streichquintette*, hg. von Johannes Herzog, München 1968 (Beethoven Werke Gesamtausgabe, Abt. VI, Bd. 2).

51

Cr. 1/2 (Es)

Ob. 1/2

Cl. 1/2

Fg. 1/2

p

55

Cr. (Es)

Ob.

Cl.

Fg.

f *sf* *ff*

Verlängerung durch Modifikation von Form durch Tonart Die Verwendung von weiter entfernten Tonarten in op. 4 – »colourful modulation had become something of an obsession between 1793 and 1795«²³ – ist schon von Johnson ausführlich beschrieben worden, allerdings ohne sie als weiteren funktionellen Parameter für Beethovens gegenwärtiges Bestreben zur Verlängerung von Teilen und Sätzen zu sehen. Hier sei nur auf eine Stelle im 2. Satz, dem Andante in B-Dur hingewiesen, wo die schon in anderem Zusammenhang diskutierte Tonart der 3. Stufe d-Moll aus op. 103 (Takt 50 ff.) in op. 4 (Takt 44 ff.) zu Des-Dur verändert wird.²⁴

²³ Johnson: 1794–1795. *Decisive Years*, S. 14.

²⁴ Ebd., S. 4–13 findet sich eine synoptische Gegenüberstellung der beiden Notentexte (allerdings mit transponierenden Klarinettenstimmen), die besprochene Stelle hier S. 10/11. Auf S. 11/13 ist auch die Fortführung dieser in op. 4 ausgebauten Rückleitung zum in Takt 63 wiederkehrenden B-Dur nachzulesen, die von Des- beziehungsweise dann As-Dur ausgehend nach a-Moll [sic] moduliert und schließlich dessen Grundton zum Leitton von B-Dur umdeutet.

The image displays two systems of musical notation. The upper system, labeled '53', features three staves: Violin 1/2 (VI. 1/2), Viola 1/2 (Va. 1/2), and Violoncello (Vc.). The Violin 1/2 part is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a slur over measures 53-62. The Viola 1/2 part also has a piano (*p*) dynamic. The Violoncello part starts with a fortissimo piano (*fp*) dynamic. The lower system, labeled '58', features three staves: Violin (VI.), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The Violin part has a forte (*f*) dynamic. The Viola part has a piano (*p*) dynamic. The Violoncello part has a fortissimo (*ff*) dynamic, with a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic at the end of the system.

NOTENBEISPIEL 2 Beethoven: Bläseroktett op. 103 (gegenüberliegende Seite) im Vergleich mit der Überarbeitung im Streichquintett op. 4 (oben), 2. Satz, Takt 51–58 beziehungsweise Takt 53–62 (Dynamik zusammengefasst)

Ein möglicher Einfluss von Albrechtsbergers Unterricht bei der Überarbeitung könnte nicht zuletzt in auf den ersten Blick kaum auffällenden minimalen satztechnischen Retuschen gesehen werden – so etwa in einer stärker stufenweise und damit kontrapunktisch gestalteten Bassführung am Beginn des 2. Satzes (Notenbeispiel 3).

Der 2. Satz wird auch von der Form her am stärksten verändert: Abgesehen von seiner Verlängerung installiert op. 4 unter anderem eine reguläre Korrespondenz von Exposition und Rekapitulation durch die »Einrichtung« eines anfangs in der Dominanttonart vorgestellten weiteren Themas (Takt 28 ff.) in der Grundtonart (Takt 91 ff.), wohingegen op. 103 dieses weitere Thema nach seiner Präsentation in F-Dur (Takt 34 ff.) beim zweiten Mal ungewöhnlicherweise in Es-Dur gebracht hatte (Takt 73 ff., Notenbeispiel 4).

Dieses Thema basiert auf einem Abwärtsgang von der 1. in die 5. Stufe in der Bassettoartig hoch geführten und ausgeterzten Bassstimme. Beim ersten Auftreten in der Dominanttonart F-Dur (op. 103, Takt 34 ff.) sind es die beiden Klarinetten, die in dieser Weise die Solo-Oboe begleiten, während das Horn erst bei der Wiederholung (Takt 38 ff.) den Liegeton *c'* übernimmt (mit dem 9. Teilton auf einem Horn in B basso).²⁵ Der Grund für

25 Notenbeispiel bei Johnson: 1794–1795. Decisive Years, S. 8.

Andante

Ob./VI.
op. 103
Va. 2
Vc.
Vc.

NOTENBEISPIEL 3 Beethoven: Oktett op. 103/Quintett op. 4, Beginn des 2. Satzes:
gleiche Melodie und veränderte Harmonisierung (Reduktion der Begleitung und
Vereinheitlichung der Artikulation: M. Sk.)

die Einrichtung nicht in der Grundtonart B-Dur, sondern in derjenigen der 4. Stufe Es-Dur könnte nun darin liegen, dass diesmal das Horn diese Bassetto-Funktion übernehmen soll (Takt 73 ff., von der 1. Klarinette ausgeterzt, siehe Notenbeispiel 4): Während die dafür theoretisch in B-Dur nötige Tonfolge $b - a - g - f$ auf einem Horn in B nur ausgesprochen mühsam zu spielen wäre (mit zwei gestopften Tönen zwischen dem 4. und dem 3. Teilton oder eine Oktave höher zwischen dem 8. und dem 6., unter Auslassung des 7.), funktioniert dieses Instrument in Es-Dur perfekt: Hier muss die Hand nur für den 11. Teilton es' zu Hilfe genommen werden, $d' - c' - b'$ hingegen sind die Teiltöne 10 bis 8.

Instrumentale Gegebenheiten Bei näherer Betrachtung zeigen sich also in Beethovens Kompositionen der mittleren 1790er-Jahre Arbeitsfelder, die wahrscheinlich nur wenig mit seinem gleichzeitig absolvierten Kontrapunktlehrgang bei Albrechtsberger zu tun haben: vor allem die Konzeption von (tendenziell immer umfangreicher gefasster) Form im Spannungsfeld von engeren und weiteren Tonartenverwandtschaften, nicht zuletzt auch die Auseinandersetzung mit instrumentalen Gegebenheiten, die sich dafür nutzbar machen lassen, gegen die je nachdem auch einmal angeschrieben werden kann und die – wie im zuletzt angeführten Beispiel – sogar Formschemata modifizieren können. Nur wenige Jahre später (zum Beispiel im Larghetto der Sinfonie Nr. 2 op. 36 oder im Klavierkonzert Nr. 3 op. 37) beginnt Beethoven im Zusammenhang derartiger formaler Problem-

73

Cr. 1/2 (B)

Ob. 1/2

Cl. 1/2

Fg. 1/2

76

Cr. (B)

Ob.

Cl.

Fg.

pp *pp*

NOTENBEISPIEL 4 Beethoven: Oktett op. 103, 2. Satz, Takt 73–78:
1. Horn mit Bassfunktion (Dynamik zusammengefasst)

stellungen die Hornisten während der Sätze die Stimmung ihrer Instrumente verändern zu lassen. Wahrscheinlich hat es ihn hingegen in op. 103 primär interessiert, die Grenzen der traditionell auf den Grundton jedes Satzes gestimmten Hörner auszuloten.

Im letzten Satz gibt es noch andere vergleichbare Fälle: In der Durchführung ab Takt 113 spielen die beiden Es-Hörner solistisch in parallelen Terzen in As-Dur, wobei nur das (klingende) c' als gestopfter 7. und das as' als schon bekannter 11. Naturton leicht mit der Hand zu korrigieren sind (Notenbeispiel 5).

Dieser instrumentenbedingte Ausflug in die Tonart der 4. Stufe wird in der Bearbeitung für Streichquintett, wo er eigentlich nicht mehr »nötig« wäre, durchaus beibehalten (op. 4, 4. Satz, Takt 189 ff.), ebenso wie die absteigende Dreiklangs-Kontrastfigur zum 2. Thema im 1. Satz, die in der Exposition in B-Dur noch von Oboe und Fagott gespielt werden »muss« (op. 103, Takt 41 ff.) und erst in der Rekapitulation in Es-Dur von den beiden Es-Hörnern übernommen werden »kann«, denen sie – noch dazu in zwei verschiedenen Oktavlagen – ja »eigentlich« auf den Leib geschrieben ist (op. 103, Takt 150 ff.).

108

Cr. 1/2 (Es)

Cl. 1/2

Fg. 1/2

[sempre *p e dolce*]

113

Cr. (Es)

Cl.

Fg.

NOTENBEISPIEL 5 Beethoven: Oktett op. 103, 4. Satz, Takt 109–116:
Verwendung der Es-Hörner solistisch in As-Dur

Wie auch verschiedene seiner tonartbezogenen Vorgangsweisen, die wir andeutungsweise gesehen haben, ist der Hornsatz des jungen Beethoven in diesem Stück ziemlich anspruchsvoll und manchmal problematisch, immer mit einem guten Grund individuell, sicher nicht nach Orchester-Standard, sondern – der Besetzung einer Harmoniemusik entsprechend – eher solistisch. Der Kreis unserer Überlegungen schließt sich mit einem nochmaligen Blick auf den Schluss der Exposition des 1. Satzes von op. 103 (siehe Notenbeispiel 2), wo sich bei erneuter Betrachtung die Abwärtsbrechung des Dominantseptakkordes zur 4. Stufe von B-Dur in der selben solistischen und nicht unproblematischen Weise, aber immerhin durch die Klarinette gedeckt, im Horn findet – auch diese Stelle wird, wie besprochen, in op. 4 nicht in ihrem instrumentenbedingten Material selbst, sondern nur in dessen kontrapunktischer Verarbeitung modifiziert.

Nachahmung Zumindest wieder in Albrechtsbergers Nähe zurück führt das noch gar nicht besprochene Menuetto von op. 103/op. 4: Beethoven erweitert den 3. Satz des Bläseroktetts in der Streichquintettfassung um ein weiteres Trio. Hierbei handelt es sich um einen Nachahmungssatz in der Unteroktave. Die anfängliche Strenge wird jedoch schnell aufgegeben und in einen Fauxbourdon-Satz verwandelt, eine Parallelführung also und somit die am wenigsten kontrapunktische Satztechnik. Im 2. Teil, nach dem Doppelschlag, gibt es erneut einen kanonischen Beginn, aber schon beim zweiten Einsatz ist eine freiere Beantwortung der Tonhöhen zu erkennen; der dritte Einsatz im Cello ist dann ohne kontrapunktische Führung direkt als fallender Fauxbourdon gesetzt.

Fazit Wie schon Nottebohm festgestellt hat, findet keine direkte Übertragung der Techniken des strengen Satzes aus dem Unterricht bei Albrechtsberger in das kompositorische Werk statt. Die dort gelernten kontrapunktisch-handwerklichen Fertigkeiten spiegeln sich jedoch in einer viel differenzierteren Ausgestaltung der Satztechnik wider. Dies äußert sich einerseits in einer wesentlichen Aufwertung der Stimmführung; darüber hinaus ist die Durchdringung mit imitatorischen Einsätzen fast überall festzustellen.

Die Vergrößerung der Formen entsteht fast immer durch motivisch-thematische Arbeit und nur äußerst selten durch neues Material, so dass zusätzlich zur motivischen Verdichtung eine Ausweitung im Umfang stattfindet, die den besonderen Wandel der Kompositionstechnik Beethovens im Jahr 1794 verdeutlicht. Die einzelnen Abschnitte werden regelmäßiger und klarer strukturiert, zum Teil bleiben aber auch sehr ungewöhnliche Dinge stehen oder werden in der Überarbeitung vom Bläseroktett zum Streichquintett sogar noch verstärkt.

Inwiefern harmonische und tonartliche Erweiterungen auf den nicht dokumentierten Unterricht bei Haydn und Albrechtsberger zurückgehen, kann hier nicht beantwortet werden; es bietet sich höchstens ein Verweis auf ähnliche Erweiterungen in zeitgleichen Kompositionen Haydns an (zum Beispiel in der Sinfonie Nr. 91 Es-Dur).

Während es bei op. 103 Berührungspunkte mit Haydn gibt, ist es eher unwahrscheinlich, dass Beethoven sein op. 4 mit Albrechtsberger im Unterricht durchgenommen hat. Vielleicht ist die Frage nach den konkreten Spuren von Albrechtsbergers Unterricht auch gar nicht so wichtig: Letztlich gehörte der Unterricht bei ihm und auch bei Salieri einfach zum Pflichtprogramm für einen ambitionierten jungen Komponisten in Wien um 1800. Dass Beethoven dabei – auf seine Art – durchaus »wollte«, zeigen seine Satzübungen ebenso wie seine zeitgleich entstandenen Kompositionen, und manchmal ist die Unterscheidung zwischen diesen beiden Gattungen gar nicht so einfach.

Namen-, Werk- und Ortsregister

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.

- Adler**, Charles 206
Aimon, Pamphile-Léopold-François 323
Albrechtsberger, Johann Georg 68, 75, 237,
334–349
Gründliche Anweisung zur Composition 66, 336 f.
André, Johann Anton 61–81
Fuge für Streichquartett a-Moll 75
Fuge für Streichquartett C-Dur 75–78
Lehrbuch der Tonsetzkunst 61, 81
Lehre der Harmonie 61
Lehre des einfachen und doppelten Kontra-
punkts 61
Lehre des Kanons 61, 63
Lehre der Fuge 61–81
Messe Es-Dur op. 43 72–75, 78, 81
Sechs Sprichwörter für Singstimmen op. 32 75,
78–80
Anonym/diverse
Achttaktige Ländler aus Bayern 165 f.
Carneval 1823 162–164, 166, 168
La Folia 57
La Spagna 198
Musikalisches Angebinde 162, 164 f.
Neue Krähwinkler Tänze für das Piano=Forté 166
Seyd uns zum zweyten Mal willkommen! 162
Aristoteles 134
Attwood, Thomas 254, 260
Bach, Carl Philipp Emanuel 205, 237, 272 f., 275,
277–282
Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen Wq 50
(»Amalien-Sonaten«) 273 n., 275, 277 f., 281 n.
Sonate E-Dur Wq 65/29 281 n.
Sonate A-Dur Wq 65/32 275 n.
Versuch über die wahre Art, das Clavier zu
spielen 44, 55, 199 n., 272 f.
Bach, Johann Nikolaus 29
Bach, Johann Sebastian 17, 21, 29, 33–35, 49 f., 61 f.,
68, 149, 152–155, 161, 190–200, 245, 250, 255 f.,
258
»Ach wie flüchtig, ach wie nichtig« BWV 26 35–37
Cembalokonzert d-Moll BWV 1052 54
»Das alte Jahr vergangen ist« BWV 388 258
»Es stehn vor Gottes Throne« BWV 309 258
Flötensonate Es-Dur BWV 1031 53
Italienisches Konzert BWV 971 53 f.
Johannes-Passion BWV 244 191–200
Kunst der Fuge BWV 1080 56
»Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem«
BWV 159 191 f.
Toccata d-Moll für Orgel BWV 538 54
Toccata d-Moll für Orgel BWV 565 54
»Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« BWV 12 56
»Wer da gläubet und getauft wird« BWV 37 35, 38
Das wohltemperierte Clavier 52 f., 64, 68 f., 190,
244
Backhaus, Wilhelm 201, 205
Bahadur Shah Zafar 265
Banchieri, Adriano
Cartella overo Regole utilissime 192
Bathe, William
A Briefe Introduction to the Skill of Song 197
Barthes, Roland 303–308
Bartók, Béla 212, 252
Beethoven, Ludwig van 21, 62, 103, 245, 247, 249 f.,
272, 280–282, 312, 320 f., 334–349
7 Bagatellen op. 33 281 f.
Bläser-Parthia op. 103 342–349
Diabelli-Variationen op. 120 103, 280 n.
Fidelio op. 72 245, 247
Kanon WoO 180 103, 113 f.
Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37 446 f.
Klaviersonate Nr. 5 c-Moll op. 10/1 281
Klaviersonate Nr. 7 D-Dur op. 10/3 209
Klaviersonate Nr. 11 B-Dur op. 22 281
Klaviersonate Nr. 14 cis-Moll op. 27/2 202 f.
Klaviersonate Nr. 20 G-Dur op. 49/2 139, 145–147
Klaviersonate Nr. 22 F-Dur op. 54 281
Klaviersonate Nr. 31 As-Dur op. 110 115–123
Klaviersonate Nr. 32 c-Moll op. 111 294
Präludien und Fugen für Streichquartett bzw. -trio
338–342
Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21 294
Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36 446 f.
Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67 93
Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92 105 n.
Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 54
Streichquartett Nr. 9 C-Dur op. 59/3 294
Streichquintett op. 4 342–349
Benjamin, Walter 206 f.
Berg, Alban 90
Berlin 18, 205, 228 f., 307 n.
Bernoulli, Daniel 125
Berton, Henri-Montan 323
Bevin, Elway
A Briefe and Short Instruction 193
Bhatkande, Vishnu Narayan 267
Biermann, Karl Eduard 228 f.
Bindernagel, Gertrud 205

- Blainville, Charles-Henri
 Harmonie théorico-pratique 324
- Blaze, François-Henri-Joseph siehe Castil-Blaze
- Boethius, Anicius Manlius Severinus 22
- Bologna 235
- Bonn 335, 342 n.
- Bononcini, Giovanni Battista 61
- Böttcher, Ernst 16 f.
 Populäre Harmonielehre in Unterrichtsbriefen
 16–18, 20
- Boutroy, Zozime 323, 325–328
 Sinfonie B-Dur 325
- Brahms, Johannes 33–50, 312
 Händel-Duette u. Trios 33–50
 Intermezzo E-Dur op. 116/4 53
 Klaviersonate Nr. 3 f-Moll op. 5 318
- Brentano, Franz 133
- Breslau 27, 33
- Brossard, Sébastien de 66 n.
- Bruckner, Anton 90, 253 f.
 Sinfonie Nr. 3 d-Moll 54
 Sinfonie Nr. 9 d-Moll 54
- Budapest 27
- Burmeister, Joachim 51, 191
- Burney, Charles 67
- Bußler, Ludwig 254
- Butignot, Alphonse 223–225
- Calvisius, Seth**
 Melopoiia 189 n.
- Campion, François 322
- Castil-Blaze (François-Henri-Joseph Blaze) 322
- Catel, Charles-Simon 218–227
 Traité d'harmonie 218–227
- Cazden, Norman 132
- Chardin, Jean 265
- Cherubini, Luigi 55, 62 f., 219 f.
 Theorie des Contrapunktes und der Fuge 63
- Chopin, Frédéric 201, 203–205, 258, 284–292,
 312
 Berceuse op. 57 291 f.
 Klavierkonzert Nr. 1 e-Moll op. 11 206
 Klaviersonate Nr. 2 b-Moll op. 35 315 f., 320
 Klaviersonate Nr. 3 h-Moll op. 58 315, 320
 Mazurka op. 50/3 292
 Nocturne op. 15/3 292
 Prélude h-Moll op. 28/6 203
 Prélude A-Dur op. 28/7 203
 Walzer h-Moll op. 69/2 284–292
- Choron, Alexandre Étienne 219, 226 f.
- Chrysander, Friedrich
 Händel-Gesamtausgabe 33–50
- Colet, Raymond-Hippolyte 325–328
 Conseils à mes élèves 323
- Panharmonie musicale 323
- Partimenti ou traité spécial 323
- Conus, Georgij Eduardowitsch 82–90
- Corelli, Arcangelo
 Sonate op. 5/3 181 f.
- Cornelius, Peter 255, 262
- Corrette, Michel 329–332
 Le Maître de Clavecin 329
- Couperin, François 41
- Czerny, Carl 105, 314 f.
 Kunst des Präludierens op. 300 55
 School of Practical Composition 314 f.
- D'Alembert** (Jean-Baptiste le Rond) 29
- Dandrieu, Jean-François 236, 329
 Principes de l'accompagnement du clavecin 329
- Darmstadt 149 n.
- Day, Charles Russell 268
 The Musica and Musical Instruments of Southern
 India 268
- Debussy, Claude 239
- Dehn, Siegfried Wilhelm 227, 237
- Delair, Denis 184–187
 Traité d'Accompagnement 185–187
- Derrida, Jacques 28
- Diabelli, Anton 103, 106
 Walzer 103
- Diderot, Denis 29
- Dorn, Heinrich 241–245, 250
- Dourlen, Victor
 Traité d'accompagnement 330 f.
- Drechsler, Joseph 109, 114
 Harmonie- und Generalbasslehre 109
- Dresel, Otto 33
- Dublin 230
- Durach 165
- Durante, Francesco 329
 Bassi e Fughe 199 n.
- Dürrenberger, Johann August 254
- Dyckerhoff, Wilhelm 139–148
 Compositions-Schule 139–148
- Eggebrecht, Hans Heinrich** 203 f.
- Eitner, Robert 231
- Espic de Lirou, Jean-François 324–328
- Euler, Leonhard 125 f.
- Eximeno, Antonio 237
- Faber, Heinrich**
 Compendiolum 192
- Fenaroli, Fedele 329 f.
- Fétis, François-Joseph 25, 56, 219, 222 f., 226, 328,
 332
 Traité complet de la théorie et de la pratique de
 l'harmonie 328
- Fink, Gottfried Wilhelm 293

- Forkel, Johann Nikolaus 66 n., 156
 Förster, Emanuel Aloys 104, 106–114, 254, 259 f.
 Anleitung zum General-Bass 104, 106–110, 112 f., 259 f.
 Practische Beyspiele 254
 Streichquartett e-Moll 111
 Fourier, Jean Baptiste Joseph 124–126
 Fox Strangways, Arthur Henry 264, 269–271
 The Music of Hindostan 264, 269
 Franz, Robert 33–39, 42, 46, 48–50
 Fränzl, Ferdinand 61
 Fränzl, Ignaz 61
 Fried, Oskar 205 f., 210
 Friedman, Ignacy 201, 205
 Friedrich August I. von Sachsen 156
 Fürth 228
 Furtwängler, Wilhelm 252
 Fux, Johann Joseph 61, 68
 Gradus ad Parnassum 63, 66, 336 f.
Galeazzi, Francesco 313, 320
 Garaudé, Alexis-Adélaïde-Gabriel 324, 330
 L'Harmonie rendue facile 330
 Méthode complète de chant 330 f.
 Vocalises op. 42 330
 Gardiner, William 116
 Gianotti, Pietro siehe Rameau, Jean-Philippe
 Glarean (Heinrich Loriti) 150
 Glöggel, Franz 106
 Goethe, Johann Wolfgang von
 Die Leiden des jungen Werther 305
 Göllicherich, August 217
 Graun, Carl Heinrich 17
 Grétry, André-Ernest-Modeste 61
 Grisey, Gérard 239
 Gruber, Erasmus
 Synopsis musica 192 n.
 Gruber, Ferdinand
 XII Laendler ou Valses autrichiennes 165
 Grunsky, Karl
 Musikästhetik 15
 Gyrowetz, Adalbert 164
Haack, Helmut 203 f., 210 f.
 Halle 33
 Hällström, Gustav Gabriel 129
 Halm, August
 Harmonielehre 15
 Hambourg, Mark 205
 Hand, Ferdinand Gotthelf 116
 Händel, Georg Friedrich 33–50, 61 f., 161, 260
 Italienische Duette und Trios 33 f.
 Der Messias 67
 Rinaldo 53
 Haslinger, Tobias 106
 Hauptmann, Moritz 21, 101 f., 240, 255
 Haydn Joseph 8 f., 61, 91–102, 272, 275, 278–280, 282, 312, 315, 318, 335–337, 342 n., 349
 Klaviertrio D-Dur Hob. xv:24 53 f.
 Sinfonie Nr. 45 fis-Moll (»Abschied«) 91
 Sinfonie Nr. 46 H-Dur 92 n.
 Sinfonie Nr. 80 d-Moll 92 n.
 Sinfonie Nr. 91 Es-Dur 449
 Sinfonie Nr. 93 D-Dur 94 f.
 Sinfonie Nr. 94 G-Dur (»Mit dem Paukenschlag«) 94, 97 f.
 Sinfonie Nr. 95 c-Moll 94, 96
 Sinfonie Nr. 96 D-Dur (»Das Wunder«) 94, 96
 Sinfonie Nr. 97 C-Dur 94, 96–99
 Sinfonie Nr. 98 B-Dur 94, 97
 Sinfonie Nr. 99 Es-Dur 94
 Sinfonie Nr. 100 G-Dur (»Militär«) 94 f.
 Sinfonie Nr. 101 D-Dur (»Die Uhr«) 94–96
 Sinfonie Nr. 102 B-Dur 94, 96
 Sinfonie Nr. 103 Es-Dur (»Mit dem Paukenwirbel«) 94, 96
 Sinfonie Nr. 104 D-Dur (»Salomon« bzw. »London«) 94, 98 f.
 Sonate D-Dur Hob. xvi:14 280
 Sonate E-Dur Hob. xvi:22 279 f., 282
 Sonate G-Dur Hob. xvi:27 276
 Sonate D-Dur Hob. xvi:33 275, 278 f.
 Sonate e-Moll Hob. xvi:34 276
 Sonate G-Dur Hob. xvi:40 275
 Sonate As-Dur Hob. xvi:43 276
 Sonate Es-Dur Hob. xvi:49 275
 Streichquartett h-Moll op. 33/1 315 f.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 263
 Heidelberg 210
 Heine, Heinrich 308
 Das Buch der Lieder 305
 Heinichen, Johann David 224
 Der General-Bass in der Composition 25 n., 199 n.
 Heinse, Johann Jacob Wilhelm 116
 Helmholtz, Hermann von 127–130
 Henkel, Heinrich 61 n.
 Herbart, Johann Friedrich 133, 136
 Hess, Willy 338 f., 341 f.
 Hesse, Horst-Peter 137
 Hiller, Johann Adam 67
 Hindemith, Paul 132
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 116, 118
 Hoffmann, Joachim 103–114
 Harmonie- (Generalbaß-) Lehre 103–114
 Maurenhass und Liebe 105
 Messe 105

- Hoffmann, Joachim (Fortsetzung)
 Des Sängers Morgenopfer 105
 Sinfonien 105
 Vollständige Compositions-Schule 105f.
- Hoffmann, Julius 105
- Hofmann, Josef 205
- Hollandrinus, Johannes 25–27
- Huberman, Bronisław 201
- Hugo, Victor
 Mazeppa 54, 57
- Humperdinck, Engelbert 252f.
- Hurlebusch, Conrad Friedrich 65
 Fuge 65
- Husmann, Heinrich 132
- Imbimbo**, Emanuele 329n.
- Isfahan 265
- Jadassohn**, Salomon 61
 Lehre vom Canon von der Fuge 61
- Jena 29, 61, 307n.
- Joachim, Joseph 40, 48
- Jones, William 263–268, 271
 On the musical modes of the Hindoos 263
- Joubert de la Salette, Pierre-Joseph 323f.
- Kaiser**, Reinhard 40n.
- Kassel 230
- Kausch, Johann Joseph 133
- Kaye, John William 266
- Kellner, David
 Treulicher Unterricht im Generalbaß 44
- Kellner, Georg Christoph 116
- Kessler, Hans 253
- Kirnberger, Johann Philipp 17, 29f., 67f., 226, 237
- Kistler, Cyrill 252
- Kleist, Heinrich von
 Über das Marionettentheater 207
- Klemperer, Otto 206
- Knecht, Justin Heinrich 61
- Koch, Heinrich Christoph 8f., 17, 100, 141, 280, 312f.
 Versuch einer Anleitung zur Composition 141
- Koczalski, Raoul 205
- Kodály, Zoltán 253
- Krakau 27, 30
- Krehl, Stefan
 Formenlehre 15
- Kreisler, Fritz 201
- Krüger, Felix 130–132
- Labbet**, Antoine-Jacques 324, 327f.
- La Fage, Adrien de 325f.
- Lamond, Frédéric 205
- Langlé, Honoré François Marie 226, 325–328
- Lanz, Ignaz 166
- Lasso, Orlando di 255
 Aliquae novae cantiones 192
- Le Boeuf, François-Henry
 Traité d'harmonie et règles d'accompagnement 323
- Leclair, Jean-Marie 324
 Violinsonaten 324
- Ledran, N. L. 325–328
- Leipzig 27, 161, 192, 235, 241, 245
- Leisner, Emmi 205
- Lengenfeld 17
- Leschetizky, Theodor 205
- Lewin, David 22
- Leymerie, Alexandre 325–328
- Lichtenberg, Georg Christoph 202
- Liebig, Justus von
 Chemische Briefe 18
- Lipps, Theodor 136f.
- Liszt, Franz 51–60, 212–217, 235, 238f.
 Allegro di bravura Es-Dur 55
 Années de pèlerinage 58
 Après une lecture de Dante 54, 58f.
 Orage 59
 Ave Maria 214n.
 Bagatelle sans tonalité 217
 Études d'exécution transcendante 53f., 57
 Mazeppa (Étude) 53f., 57f.
 Ricordanza 58f.
 Wilde Jagd 59
 Études en douze exercices 57
- Faust-Sinfonie 239
- Grandes Études 57
- Mazeppa (Sinfonische Dichtung) 57
- Nuages gris 212–216
- Präludium und Fuge über BACH 56
- Rhapsodie espagnole 57
- R. W. – Venezia 215f.
- Sonate h-Moll 59
- Trauer Gondel Nr. 1 217
- Trauer Gondel Nr. 2 214n., 217
- Trauermarsch 217
- Trauvorspiel 217
- Unstern! – Sinistre 214n.
- Variationen über »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« 56
- Lobe, Johann Christian 61, 63, 145
 Lehrbuch von der musikalischen Composition 19f., 62f.
- Logier, Johann Bernhard 18, 230–235, 239f.
 System der Musik-Wissenschaft 18, 230–235
- London 41f., 206
- Mahler**, Gustav 205f., 208, 211
 Sinfonie Nr. 2 (»Auferstehung«) 205
 Sinfonie Nr. 5 208

- Marchetto da Padova 27
- Marpurg, Friedrich Wilhelm 30, 61–63, 66, 70 f., 226
Abhandlung von der Fuge 44, 62–66
- Marx, Adolf Bernhard 17 f., 21, 63, 231, 237, 240, 312, 314 f., 319–321
Allgemeine Musiklehre 314
Die Lehre von der musikalischen Komposition 17–20, 44, 49, 63, 314 f.
- Mattei, Stanislao 235
- Mattheson, Johann 61, 64, 66 n., 70 f.
Exemplarische Organistenprobe 44
Pièces de Clavecin 277
Der vollkommene Capellmeister 44, 51, 59, 70 f.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix 62, 245
Klavierfuge e-Moll op. 35/1 72
Lied ohne Worte a-Moll op. 53/5 53
Paulus op. 36 161
Sinfonie Nr. 3 a-Moll op. 56 (»Schottische«) 318
- Mengelberg, Willem 206
- Mercadier de Belest, Jean-Baptiste 325, 327 f.
- Messiaen, Olivier 239
- Meyerbeer, Giacomo 149, 157 f.
Heil dir im Siegerkranz 157–159
Les Huguenots 158–161
Le Prophète 158
- Mikuli, Carl 204 f.
- Moiseiwitsch, Benno 201, 205
- Morley, Thomas
A Plain and Easy Introduction 197
- Mosonyi, Mihály
Trauerklänge zum Tode István Széchenyis 217 n.
- Moulet, Joseph Agricole 323
- Mozart, Constanze (geb. Weber) 61
- Mozart, Leopold 204 f., 273 f.
Gründliche Violinschule 204, 273 f.
- Mozart, Wolfgang Amadeus 35, 61 f., 205, 254, 260, 272, 274 f., 319
Don Giovanni KV 527 54
Ein musikalischer Spaß KV 522 75
Klavierkonzerte 61
Klavierkonzert A-Dur KV 488 53
Klavierkonzert d-Moll KV 466 54
Klaviersonate C-Dur KV 309 274 n., 276, 281 n.
Klaviersonate C-Dur KV 330 276
Klaviersonate c-Moll KV 457 276
Klaviersonate D-Dur KV 284 276
Klaviersonate D-Dur KV 311 276
Klaviersonate F-Dur KV 332 276
Le Nozze di Figaro KV 492 319
Rondo a-Moll KV 511 276, 281 n.
Rondo F-Dur KV 494 276
Sinfonie C-Dur KV 551 (»Jupiter«) 284
- Sinfonie g-Moll KV 550 53
- Streichquartett C-Dur KV 465 (»Dissonanzenquartett«) 294
- Streichquartett D-Dur KV 593 72
- Streichquartett G-Dur KV 387 72
- Muffat, Georg 64
- Müller, (Johann Ludwig) Wilhelm 305
- Müller, Wilhelm Christian 116
- München 61, 228, 252
- Murail, Tristan 239
- Neapel** 23–25, 30
- Neeffe, Christian Gottlob 281, 335
- Ney, Elly 201, 205
- Niedt, Friedrich Erhard
Musikalische Handleitung 199 n.
- Nottebohm, Gustav 103, 334 f., 339, 341
- Novalis (Georg Philipp Friedrich Hardenberg) 306–308, 311
- Nürnberg 228 f.
- Oberhochstadt** 166
- Offenbach 61
- Ohm, Georg Simon 126 f., 129
- Oxford 27
- Pachmann, Vladimir de** 205
- Paderewski, Ignacy Jan 201–203, 205
- Padua 27
- Paër, Ferdinando 56
- Paisiello, Giovanni
Regole per bene accompagnare il partimento 199 n.
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 149 f., 256
- Pamer, Michael 166 f.
- Panzéra, Charles 304
- Paris 27, 55, 57, 218–227, 303, 322–333
- Parker, Horatio 252
- Pärt, Arvo 90
- Pensel, Johann 163
Variationen über den beliebten Trauerwalzer 163
- Perne, François-Louis
Cours élémentaire d'harmonie 332
- Philippe de Vitry 27
- Pignolet, Michel, de Montéclair 171
- Pirandello, Luigi 206
- Platon 210
- Praetorius, Michael 51
Syntagma musicum 51
- Prag 27
- Preyer, William Thierry 130 f.
- Pythagoras 150
- Quantz, Johann Joachim** 205, 272 f., 280
Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen 42–44, 272 f.

- Raiding** 60
- Rameau, Jean-Philippe 21 f., 28–30, 61, 109 n.,
171–188, 220, 231 f., 237, 258, 322–328, 330
Code de musique 176, 182
Démonstration du principe de l'harmonie ... 180
Dissertation sur les différentes Méthodes ... 171,
175 f., 178, 181 f., 330
Génération harmonique 171, 178
Le Guide du compositeur (Gianotti) 173, 176
Nouveau système de musique théorique 323
Plan abrégé d'une Méthode nouvelle 171–174
Traité de l'harmonie 28 f., 171 f., 174, 177, 182,
231 f.
- Reicha, Antoine 25, 55–57, 63, 105, 312, 314, 319 f.
Cours de composition 56 f.
Traité de haute composition musicale 56, 314
Vollständiges Lehrbuch der musikalischen
Komposition 63, 105
- Reinecke, Carl 205
- Rey, V. F. S.
Art de la musique théori-physico-pratique 324
- Rheinberger, Josef Gabriel 252–262
Bassübungen für die Harmonielehre 252–262
Fughetten strengen Stils op. 123 257
Orgelsonate Nr. 19 g-Moll op. 193 256 f.
- Richter, Ernst Friedrich
Lehrbuch der Fuge 62
Lehrbuch der Harmonie 17
- Riedt, Friedrich Wilhelm 273
- Riemann, Hugo 21 f., 100–102, 177 f.
Kompositionslehre 25
Vereinfachte Harmonielehre 25
- Riepel, Joseph 8 f., 61, 280 n.
- Rinck, Christian Heinrich 17
- Rodin, Auguste
Der Denker 31
- Rodio, Rocco
Regole di Musica 198 f.
- Rodolphe, Jean-Joseph 226
- Ronsperger, Edith 208
- Rosé-Quartett 205
- Rosenthal, Moriz (Moritz) 201, 203, 205 f.
- Rossini, Gioachino 319
- Rousseau, Jean-Jacques 29, 66 n., 237
- Roze, Abbé Nicolas 226
- Rudolph Johann Joseph Rainer von Österreich,
Erzherzog 336
- Saint-Lambert**, Michel de 183 f.
Nouveau traité de l'accompagnement 183 f.
- Sala, Nicola 329, 331
- Salieri, Antonio 55, 335 f., 349
- Sarrette, Bernard 322
- Sauer, Emil 201, 205
- Sauveur, Joseph 125, 231
- Schäffer, Julius 33–35, 39, 49 f.
- Scheibe, Johann Adolf 66 n.
Critischer Musicus 71
- Schenker, Heinrich 22, 212, 233, 296, 301 f.
Der freie Satz 296
- Schindler, Anton 280 n.
- Schlegel, August Wilhelm 263, 307 n.
- Schlegel, Caroline 307 n.
- Schlegel, Dorothea 307 n.
- Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich 263, 306–310
- Schleiermacher, Friedrich 307 n.
- Schnabel, Artur 201, 208 f.
Klaviertrio 209
- Schönberg, Arnold 21, 212, 215, 217, 235, 239
- Schopenhauer, Arthur 263
- Schreker, Franz 205, 208, 211
Fünf Gesänge 208
Irrelohe 208
- Schröter, Christoph Gottlieb 226
- Schubert, Franz III, 162–170, 293–301, 304, 306
Heidenröslein D 257 53
Messe Es-Dur D 950 72
Schwanengesang D 957 293
Am Meer 294–296
Die Stadt 293–301
Sinfonie Nr. 6 C-Dur D 589 93 n.
Sinfonie Nr. 8 C-Dur D 944 (»Grosse«) 93
Streichquartett op. 161 D 887 III–III3
Trauerwalzer D 365/2 163
Valses nobles D 969 162, 164
Winterreise D 911 305
Der Lindenbaum 296
Der Wegweiser 299
- Schumann, Clara (geb. Wieck) 245
- Schumann, Robert 62, 161, 241–251, 297, 303–310
Abegg-Variationen 241
Album für die Jugend 245–250
Dichterliebe op. 48 305 f., 308 f., 311
Im wunderschönen Monat Mai 308 f.
Fantasie C-Dur op. 17 206
Intermezzi op. 4 304 f.
Klavierkonzert a-Moll op. 54 321
Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll op. 11 317
Musikalische Haus- und Lebensregeln 245
- Sechter, Simon 253
- Seebeck, Ludwig Friedrich Wilhelm August 126 f.
- Senefelder, Alois 61
- Seyfried, Ignaz von 104, 338 f., 341
- Silcher, Friedrich 16
Harmonie- und Compositionslehre 16, 18, 20
- Siloti, Alexander 212 n.
- Simon, Albert 301

- Skryabin, Alexander 82–90, 207f., 211f.
 Masque (Poèmes op. 63/1) 83–88
 Poème Fis-Dur op. 32/1 207f.
 Sonate Nr. 6 op. 62 208
 Smart, Henry 41–44
 Sofronickij, Vladimir Vladimirovič 207n.
 Sokrates 210
 Sorge, Georg Andreas 129, 178–181, 226, 232, 236
 Vorgemach der musicalischen Composition
 178–180
 Spengel, Julius 40
 Spieß, Meinrad (Matthäus) 66n.
 Spitta, Philipp 34, 49
 Stein, Carl Andreas 168
 Stölzel, Gottfried Heinrich 61
 Stone, Henry John 230
 Strabo 268
 Strauss, Johann (Sohn) 105
 Strawinsky, Igor 210, 212
 Stumpf, Carl 132–138
 Sulzer, Johann Georg 67
 Allgemeine Theorie der Schönen Künste 67
 Swoboda, August 109
 Harmonielehre 109f.
 Széchenyis, István 217n.
Tartini, Giuseppe 129, 237
 Tauber, Richard 201
 Taylor, Brook 125
 Tieck, Ludwig 307n.
 Tosi, Pier Francesco 204
 Travenol, Louis 324
 Violinsonaten 324
 Tübingen 16
 Türk, Daniel Gottlob 108, 205
 Klavierschule 272, 282
 Kurze Anleitung zum Generalbassspielen 108
Victoria I., Königin von England 265
 Vogler, Georg Joseph 61, 66f., 109, 116, 149–161,
 232
 Choral-System 149–154, 156
 Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule 151f.
 Handbuch der Harmonielehre und für den
 Generalbass 109n.
 System für den Fugenaubau 66f.
 Verbesserungen der Forkel'schen Veränderungen ...
 156f.
 Zwölf Choräle von Sebastian Bach 153–155, 158
 Vollweiler, Johann Georg 61
Wackenroder, Johann Heinrich 307n.
 Wagner, Richard 21, 215, 217, 233–235, 238, 262
 Der fliegende Holländer 54
 Der Ring des Nibelungen 234
 Das Rheingold 233f.
 Die Walküre 238
 Parsifal 234
 Tristan und Isolde 235, 269f.
 Walter, Bruno 205f., 208
 Walther, Johann Gottfried 66n., 274n.
 Weber, Carl Maria von 149, 155f.
 Jubil-Ouvertüre 156–158
 Webern, Anton 90, 205, 304
 Weinlig, Christian Theodor 235
 Weitzmann, Carl Friedrich 230, 235–240
 Der übermässige Dreiklang 230, 235f.
 Der verminderte Septimenakkord 235f.
 Die neue Harmonielehre im Streit mit der
 alten 236
 Geschichte des Clavierspiels 236
 Geschichte der griechischen Musik 235f.
 Geschichte des Septimen-Akkordes 235f.
 Harmoniesystem 236
 Welte & Söhne (Freiburg) 207–209
 Werner, Gregor Josef 75
 Wheelock Thayer, Alexander 103
 Wieck, Friedrich 241, 244
 Wien 55, 57, 61, 103–114, 149n., 162–170, 272–283,
 334–349
 Wiener, Robert 124
 Willard, N. Augustus 266–268
 A Treatise on the Music of Hindoostan 266
 Witzendorf, Adolph Ottomar 106
 Wolf-Ferrari, Ermanno 252
 Worzischek, Jan Václav 163f.
Zacconi, Ludovico
 Prattica di Musica 193
 Zafar, Bahadur Shah siehe Bahadur Shah Zafar
 Zarlino, Gioseffo 21, 180, 189
 Zemlinsky, Alexander von 204n., 205

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

TORSTEN MARIO AUGENSTEIN studierte Musikwissenschaft und Romanistik an der Universität Heidelberg bei Ludwig Finscher und Herbert Schneider, er promovierte 2004 im Fach Musikwissenschaft bei Silke Leopold. Seit 2004 forscht er auf den Gebieten Historische Musikwissenschaft (15.–21. Jahrhundert), Musiktheorie, Musikästhetik und den Fachgebieten Oper und Gesangsästhetik (16.–19. Jahrhundert). Seit 2005 ist er wissenschaftlicher Angestellter an der Universität Karlsruhe (KIT) und Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Karlsruhe. Zudem hat er einen Lehrauftrag an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.

WENDELIN BITZAN Musiker, Komponist und Musikforscher. Studium der Fächer Musiktheorie, Instrumentalpädagogik/Klavier und Tonmeister in Detmold, Berlin und Wien. Dozent für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin und der Humboldt-Universität zu Berlin, außerdem Wirken als freiberuflicher Komponist und Autor. Konzerttätigkeit als Kammermusiker und Liedbegleiter sowie als Interpret eigener Kompositionen. Publikationen zur Musiktheorie und Musikpädagogik, Dissertationsprojekt über russische Klaviermusik. Lebt mit seiner Familie in Berlin.

JÜRGEN BLUME ist seit 1993 Professor für Musiktheorie an der Universität Mainz. 2001–2005 war er Dekan des Fachbereichs Musik und 2005–2011 Rektor der Hochschule für Musik Mainz. Zuvor hatte er eine Professur für Musiktheorie an der Musikhochschule Frankfurt inne, wo er Schulmusik, Chorleitung, Latein, Philosophie und Musikwissenschaft studiert hatte. Bereits seit 1962 ist er als Kirchenmusiker in Offenbach tätig. 1976–1999 leitete er den Jugendchor des Hessischen Rundfunks, seit 2000 die Rhein-Main-Vokalistin. Forschungsschwerpunkte sind Hindemiths Musiktheorie und analytische Arbeiten zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Als Komponist widmet er sich hauptsächlich der Chormusik a cappella und mit Instrumenten vom Klavier bis zum großen Orchester.

MARKUS BÖGGEMANN geboren 1969, studierte Schulmusik, Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie, promovierte über Arnold Schönberg, lehrte unter anderem in Berlin, London und Göttingen. Seit 2010 ist er Professor für historische Musikwissenschaft an der Universität Kassel. Schwerpunkte seiner Forschung bilden die Musik und Kultur des 19. Jahrhunderts und der Wiener Moderne, die musikalische Analyse und die zeitgenössische Musik.

LEOPOLD BRAUNEISS stammt aus Wien. Nach dem Studium von Musikwissenschaft, Geschichte, Musikerziehung und Klavier an der Universität Wien und der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien wirkte er als Lehrer zunächst an einem Wiener Gymnasium und ab 1990 am J. M. Hauer-Konservatorium beziehungsweise an der J. M. Hauer-Musikschule Wiener Neustadt (Klavier, Korrepetition, bis 2007 auch theoretische Fächer). Seit 2004 hat er einen Lehrauftrag für Tonsatz an der Universität Wien inne, seit 2006 ist er zudem Lehrbeauftragter für Tonsatz an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig.

JULIAN CASSEL geboren 1978 in Köln, studierte Musikwissenschaft, Politikwissenschaft und Philosophie in Heidelberg und Köln. 2009 promovierte er über den Scherzosatz im 19. Jahrhundert. Danach arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln im Rahmen eines DFG-Projekts zum Thema »Rhythmus als Kommunikationsmittel der musikalischen Moderne«. Er ist Mitherausgeber von *Handbuch Dirigenten*, das 2015 bei Bärenreiter/Metzler erschienen ist.

THOMAS CHRISTENSEN erwarb seinen PhD an der Yale University. Er wirkt als Professor of Music and the Humanities an der University of Chicago. Seine Beschäftigung mit der Musiktheorie der Aufklärung führte zu mehreren Buchpublikationen; einem breiteren Publikum am bekanntesten ist die von ihm 2002 herausgegebene *Cambridge History of Western Music Theory*. Er war Präsident der amerikanischen Society of Music Theory und weilte im Studienjahr 2011/12 als Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Seine aktuellen Forschungen zu François-Joseph Fétis und dessen Theorie der *tonalité* erscheinen im kommenden Jahr bei University of Chicago Press.

FELIX DIERGARTEN studierte zunächst Dirigieren, dann Musiktheorie bei Ludwig Holtmeier und Clemens Kühn. An der Schola Cantorum Basiliensis absolvierte er ein Ergänzungsstudium »Theorie der

Alten Musik« bei Markus Jans. Als Korrepetitor, Assistent und Kapellmeister war er an verschiedenen Theatern tätig. Im Sommer 2009 wurde er mit einer von Clemens Kühn betreuten Arbeit über die Sinfonie Haydns an der Musikhochschule Dresden im Fach Musiktheorie promoviert. Von 2009 bis 2016 war er Professor für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis. 2016 wurde er auf eine Professur für Musiktheorie und Musikwissenschaft an die Hochschule für Musik Freiburg berufen.

NICOLE E. DI PAOLO absolviert gegenwärtig einen PhD in Musiktheorie an der Indiana University Bloomington, wo sie 2010 ihren Master erhalten und fünf Jahre lang Musiktheorie unterrichtet hat. Ihre Artikel über Mozart, Giovanni Sgambati und Giuseppe Martucci erschienen im *Malaysian Music Journal* und online in *Mosaic – Journal of Music Research*. Zudem ist sie als Klavierbegleiterin, Klavierpädagogin und Komponistin tätig. 2014 publizierte sie *Venturing Beyond*, eine Sammlung von zwanzig praxistauglichen Klavierstücken in unüblichen Tonarten für fortgeschrittene Anfänger.

MARTIN EBELING studierte Schulmusik (Musikhochschule Köln), Mathematik (Universitäten Köln und Bochum), Orchesterleitung (künstlerische Reifeprüfung, Folkwang Hochschule für Musik Essen) und Systematische Musikwissenschaft (Promotion: Universität Köln; Habilitation: Universität Dortmund). Nach Engagements als Kapellmeister und Solorepetitor an der Oper ist er Korrepetitor am Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz und Privatdozent für Systematische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Dortmund. Er ist Mitbegründer und Vorsitzender der Carl Stumpf Gesellschaft für Epistemologie und (Musik-)Psychologie.

STEFAN ECKERT unterrichtet Musiktheorie an der Eastern Illinois University. Er studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen (Diplom 1990) und wurde an der State University of New York at Stony Brook mit einer Dissertation über Joseph Riepels Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst promoviert. Er veröffentlichte Publikationen und hielt Vorträge über Kompositionstheorie des siebzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts, zur Pädagogik der Musiktheorie und zur Formanalyse.

FLORIAN EDLER geboren 1969 in Kiel, studierte in Berlin Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie und wurde 2009 an der Universität der Künste promoviert. 2002–2015 Lehrbeauftragter an Musikhochschulen in Berlin, Bremen und Weimar. 2013–2015 Verwalter einer Professur an der Hochschule Osnabrück. 2015 Berufung auf eine Professur für Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen. Publikationen zur Musiktheorie des 17. bis 20. Jahrhunderts sowie zur Gehörbildungsmethodik. Praktische Tätigkeiten als Pianist (Salonorchester, Kammermusik), Cembalist (Generalbass, Solokonzerte) und Arrangeur (primär Unterhaltungsmusik der 1920er- und 30er-Jahre).

THOMAS FESEFELDT studierte Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie in Hannover und wurde 2012 in Dresden mit einer von Clemens Kühn betreuten Arbeit über Franz Schuberts Tänze promoviert. Er war Lehrbeauftragter für Musiktheorie an den Musikhochschulen in Hannover und Bremen sowie Leiter der studienvorbereitenden Ausbildung an den Musikschulen in Gehrden und Goslar. 2013 wurde er Studienrat am Gymnasium Alfeld (Leine). 2016 erfolgte die Berufung an die Universität der Künste Berlin auf eine Professur für Musiktheorie.

LUDWIG HOLTMEIER studierte Klavier in Detmold, Genf und Neuchâtel. Nach dem Konzertexamen folgten Studien der Musiktheorie, Musikwissenschaft, Schulmusik, Geschichte und Germanistik in Freiburg und Berlin und eine musikwissenschaftliche Promotion an der Technischen Universität Berlin. 2000–2003 war er Professor für Musiktheorie in Dresden, seit 2003 doziert er an der Hochschule für Musik in Freiburg, zu deren Rektor er 2016 bestimmt wurde. Er ist Herausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* und der Zeitschrift *der Gesellschaft für Musiktheorie* (2002–2007), Präsident der Gesellschaft für Musik und Ästhetik sowie Gründungsmitglied und Vizepräsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (2000–2004).

ARIANE JESSULAT geboren 1968, studierte zunächst Schulmusik und Klassische Philologie, dann Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Von 2000 bis 2004 war sie Dozentin für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin, wo sie sich 2011 über Wagners *Ring des Nibelungen* habilitierte. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musik an der Hochschule für Musik Würzburg, seit April 2015 ist sie in der selben Position an der Universität der Künste Berlin tätig.

MARTIN KAPELLER studierte Schulmusik in Graz sowie Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Berlin. Daneben ließ er sich in der Feldenkraismethode und in Klavier ausbilden und war als Klavier- und Feldenkraislehrer, als Musiklehrer an einer Waldorfschule und als Coach in der Erwachse-

nenbildung tätig. Es folgte ein Studium der Komposition und Musiktheorie in Wien. Seit dem Wintersemester 2013/14 schreibt er an einer Dissertation über Franz Schrekers *Schmied von Gent*. Er lebt in Wien und ist freiberuflich als Komponist, Lehrer für Klavier, Komposition und Satzlehre und als Musikforscher mit den Schwerpunkten Franz Schreker und dessen Zeitgenossen sowie zeitgenössische Musik tätig.

MICHAEL LEHNER studierte Musik und Geschichte für höheres Lehramt sowie Klavier und Musiktheorie in Hannover, Bremen und Venedig. 2007–2011 versah er Lehraufträge für Musiktheorie und Klavierimprovisation an verschiedenen deutschen Musikhochschulen. Seit 2011 wirkt er als Dozent für Musiktheorie und Musikgeschichte an der Hochschule der Künste Bern. Dort ist er zudem Mitarbeiter im Forschungsschwerpunkt Interpretation.

STEPHAN LEWANDOWSKI geboren 1982, studierte Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden. Von 2006 bis 2015 unterrichtete er dort, seit 2008 zudem an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar. 2012 promovierte er bei Clemens Kühn (Dresden) und Michiel Schuijjer (Amsterdam). Im selben Jahr wurde er Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Weimarer Musikhochschule sowie stellvertretender Leiter des dortigen Zentrums für Musiktheorie.

NATHALIE MEIDHOF studierte Schulmusik, Gitarre und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Freiburg und Französisch an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg sowie Theorie der Alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis (Basel). Sie war Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und arbeitete an Forschungsprojekten der Hochschule der Künste Bern. 2014 schloss sie ihre Promotion zu Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre ab. Seit 2015 ist sie als Dozentin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Freiburg tätig.

JOHANNES MENKE geboren 1972 in Nürnberg. Studium von Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg im Breisgau, 2004 Promotion (Dr. phil.) an der Technischen Universität Berlin. Lehrte 1999–2009 Musiktheorie und Gehörbildung an der Musikhochschule Freiburg, seit 2007 Professor für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel. 2008–2012 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Mitherausgeber der Buchreihe *sinefonia* (Wolke Verlag) und der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* (Klett-Cotta). Zahlreiche Publikationen im Bereich der Musiktheorie, zuletzt: *Kontrapunkt I. Die Musik der Renaissance* (Laaber 2015).

ASTRID OPITZ studierte Musikwissenschaft, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft sowie Philosophie an der Freien Universität und der Technischen Universität Berlin, parallel Musik (Hauptfach Blockflöte) an der Universität der Künste Berlin. Es folgten die Fortbildungsstudien »Theorie der Alten Musik« und »Blockflöte Mittelalter/Renaissance« an der Schola Cantorum Basiliensis. Astrid Opitz arbeitete als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes, wo sie sich mit der Arbeit *Modus in den Chansons von Binchois* promovierte. Die Dissertation erschien im Januar 2016 im Studiopunkt-Verlag. Seit Oktober 2015 ist Astrid Opitz Lektorin bei Schott Music, Mainz.

BIRGER PETERSEN studierte an der Musikhochschule Lübeck und der Christian Albrechts-Universität Kiel (Promotion 2001). Verschiedene Lehrtätigkeiten in Norddeutschland; 2008 Ernennung zum Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, 2011 Berufung auf eine Universitätsprofessur an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Publikationsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie vom 17. bis 19. Jahrhundert, Musik des 20. Jahrhunderts. Gegenwärtig Forschungsprojekte zur Rameau-Rezeption sowie zur Musiktheorie Josef Rheinbergers. Zahlreiche Kompositionspreise. Birger Petersen ist seit 2015 Rektor der Hochschule für Musik Mainz.

TIHOMIR POPOVIĆ ist Professor an der Hochschule Luzern und Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Er war Vertretungsprofessor an der Hochschule Osnabrück und Lehrbeauftragter an der Humboldt-Universität zu Berlin, an welcher er in Musikwissenschaft promoviert wurde. Publikationen zur Musik des 9.–19. Jahrhunderts. Tätigkeit als Komponist, Klavierpädagoge, Pianist, Lyriker, Journalist und Kinderbuchautor. Förderungen durch die Konrad-Adenauer-Stiftung, den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD), das European Network for Music Research, die Schweizerische Richard Wagner-Gesellschaft sowie die VG Wort.

CHRISTIAN RAFF absolvierte Studien in Schulmusik, Germanistik, Musiktheorie und Musikwissenschaft (Promotion 2005). Er hatte mehrere Lehraufträge für Musiktheorie inne, so an den Musikhochschulen in Stuttgart und Trossingen sowie an der Universität Tübingen. Derzeit arbeitet er als Lehrkraft für besondere Aufgaben im Bereich Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst

Frankfurt. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Schönberg-Schule und der Musik und Musiktheorie des 18. Jahrhunderts.

ROB SCHULTZ schloss seinen PhD in Musiktheorie 2009 an der University of Washington ab, gegenwärtig ist er Assistenzprofessor für Musiktheorie an der University of Kentucky, USA. Schultz präsentierte seine Forschungsergebnisse an regionalen, nationalen und internationalen Tagungen in Nordamerika, Europa und Asien und publizierte unter anderem in *Music Theory Spectrum*, *Music Theory Online* und im *Journal of Music Theory*. Weiter ist er Gründer und Herausgeber der Peer-Review-Onlinezeitschrift *Analytical Approaches to World Music*.

MARTIN SKAMLETZ studierte an den Hochschulen in Wien (Musiktheorie bei Karl Heinz Füssl und Diether de la Motte, Flöte bei Raphael Leone) und Brüssel (Traverso bei Barthold Kuijken, Marc Hantaï und Frank Theuns). Seit 1997 lebt er in Basel und unterrichtete unter anderem Musiktheorie für den Schweizerischen Musikpädagogischen Verband. Seit 2006 ist er Professor für Musiktheorie und Aufführungspraxis am Vorarlberger Landeskonservatorium Feldkirch, 2006–2008 hatte er zudem einen Lehrauftrag für Tonsatz und Gehörbildung an der Musikhochschule Trossingen inne. Seit 2007 ist er als Dozent für Musiktheorie und Leiter des Forschungsschwerpunktes Interpretation an der Hochschule der Künste Bern tätig.

MARKUS SOTIRIANOS studierte in Mannheim Schulmusik, Mathematik und Musiktheorie (bei Michael Polth). Verschiedene Lehrverpflichtungen führten ihn an die Musikhochschulen in Mannheim, Stuttgart, Düsseldorf, Hannover und Frankfurt. Seit 2013 unterrichtet er als Akademischer Rat an der Hochschule für Musik Würzburg.

KILIAN SPRAU studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Münchner Hochschule für Musik und Theater sowie am Mozarteum Salzburg. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache, insbesondere im Kunstlied des 19., 20. und 21. Jahrhunderts. Er ist Co-Autor von *Reclams Liedführer*, der 2008 in einer grundlegend überarbeiteten Neuauflage erschien. Er unterrichtet Musiktheorie an der Münchner Musikhochschule sowie am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg und ist freiberuflich als Liedbegleiter tätig. Seine Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um die Mitte des 19. Jahrhunderts erschien im Herbst 2016.

MARCO TARGA erhielt seinen PhD in Musikgeschichte und -kritik an der Universität Turin. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Stummfilmmusik, der Formenlehre und der italienischen Oper, so veröffentlichte er neben diversen Artikeln das Buch *Puccini e la Giovane Scuola. Drammaturgia musicale dell'opera italiana di fine Ottocento*, für das er mit dem Rubinstein-Preis des Teatro La Fenice in Venedig ausgezeichnet wurde. Targa ist Mitglied des Richard-Wagner-Verbandes in Mailand und arbeitet regelmäßig für das Tetro Regio in Turin, für das er die Publikationsreihe »I Libretti« betreut. Zudem absolvierte er ein Klavierdiplom mit Auszeichnung am Istituto Musicale G. Puccini in Gallarate und studierte Komposition am Mailänder Konservatorium G. Verdi.

CLOTILDE VERWAERDE schloss ihre Doktorarbeit 2015 am Institut de Recherche en Musicologie der Pariser Sorbonne-Universität bei Jean-Pierre Bartoli ab. In Studien in Amsterdam und Den Haag hatte sie zuvor ein Bachelordiplom in der Pianoforteklasse von Bart van Oort sowie einen Master in der Cembaloklasse von Bob van Asperen erlangt. 2003 gewann sie den ersten Preis des Cembalo-Wettbewerbs »Paola Bernardi« in Bologna. Ihre Forschungen bewegen sich insbesondere im Bereich der Geschichte der (Generalbass-)Begleitung in der französischen Musik, ihrer Entwicklung, ihrem Einsatz in verschiedenen Repertoires und ihrer Ausführung.

STEPHAN ZIRWES ist Dozent für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern. Seine Ausbildung in Klavier und Musiktheorie erhielt er an der Musikhochschule in Karlsruhe, zudem studierte er Theorie der Alten Musik in Basel. Er arbeitet in diversen Forschungsprojekten der Hochschule der Künste Bern mit und schloss 2015 an der Universität Bern eine Dissertation zur Ausweichungslehre in den deutschsprachigen musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts ab.

HKB

Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts





Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry. Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern



ISBN 978-3-931264-87-1