

## **Reinhard Ardel** (Sektion 15./16. Jahrhundert) Orgelwerke von Samuel Scheidt im Kontrapunktunterricht

Die Stücke der "Tabulatura Nova" (1624) von Samuel Scheidt sind komponiert in einer Weise, die sich grundsätzlich zunächst eindeutig an den klassischen Kontrapunktregeln und am Paradigma des "Intervallsatzes" orientieren. Sie weisen aber im Detail Freiheiten auf, die die klassischen Regeln der Melodiebildung, der Dissonanzbehandlung und der Varietas verletzen. Diese Freiheiten betreffen vor allem diejenigen Stücke, die über ein vokaler Musik nachempfundenes Satzbild hinausgehen und genuin instrumentale Figuren (Diminutionen, Skalen, "Motive") einsetzen. Eine Beschäftigung mit diesen Stücken gibt Gelegenheit, sich in zweierlei Hinsicht mit den Grundvoraussetzungen des klassischen Stils auseinanderzusetzen.

Zum Einen steht die Bildung der verwendeten Figuren in interessanter Wechselbeziehung zu den Konzepten "Intervallsatz" / "Akkordsatz". Es gibt viele Figuren, die uns "späten" Hörern aufgrund der Hörerfahrung mit hochbarocken Stücken hölzern und sperrig erscheinen; die Regeln des Intervallsatzes sind an solchen Stellen konsequent nachweisbar und können die Genese von solchen Figuren erklären. Stellenweise aber werden Regeln des Intervallsatzes bei kleinen Notenwerten verletzt, und solche Stellen (oft für moderne Ohren einleuchtender klingend) sind Vorboten eines neuen satztechnischen Konzepts, das Dreiklänge als selbständige Einheiten und nicht nur als Summe von Intervallbeziehungen begreift.

Zum Zweiten verselbständigen sich in diesen Stücken auch horizontale Gestalten. Die Melodiebildung kennt das Wiederholen und Einrichten einer Figur, oft beibehalten für etliche Takte, bis hin zu einer regelrechten "motivischen Arbeit". Dies bedingt auch eine veränderte Bedeutung der "Varietas". Diese Regel gilt lokal nicht mehr, im Großen bleibt sie allerdings gültig (die Stücke Scheidts kennen noch keine motivische Einheit eines ganzen Satzes, und noch viel weniger bedeutet das Beibehalten einer Figur für etliche Takte so etwas wie "Einheit des Affekts").

Beide genannten Punkte – anfanghaftes Aufscheinen eines "Akkordsatzes" und einer "motivischen Arbeit" – intendieren eine veränderte Bedeutung des Einzeltones. Ein Denken in musikalischen Gestalten, die, aus mehr als einem Ton bestehend, vorgeformte Atome des Satzes bilden, tritt zwar noch nicht an die Stelle einer Konstruktion aus einzelnen Tönen, deren jeweilige Intervallverhältnisse alle einzeln verantwortet werden müssen; aber es kündigt sich an und tritt stellenweise hinzu. Insbesondere die (kleinen) neuen Freiheiten der Dissonanzbehandlung sind so zu erklären: die Dissonanzfähigkeit von Tönen wird nicht mehr nur durch ihre Position in der Linie und im Metrum, sondern auch von der Position in der Figur bestimmt oder ihre Zugehörigkeit zu einem Dreiklang bestimmt. Beide Punkte sind im Übrigen Attribute "barocken" Komponierens.

Im Kontrapunktunterricht ist eine Einbindung dieser Stücke am Schluß einer Unterrichtsreihe zum klassischen Kontrapunkt möglich; dies erweitert den Blick auf den klassischen vokalen Stil durch die Beschäftigung mit einer instrumentalen Satztechnik, die erste, kleine und kleinste Schritte in Richtung "Akkordsatz" und "Motivverarbeitung", also in Richtung auf barocke Satztechnik unternimmt. Dies bietet vor allem die Chance, die Begriffe "Intervallsatz" / "Akkordsatz" sowie den Begriff der "Varietas" zu diskutieren und anhand eines alternativen Modells ein tieferes Verständnis dieser Begriffe zu ermöglichen, als es nur anhand des Palestrinastils möglich wäre. Hiermit habe ich auch bei Kursen im Pflichtfach Kontrapunkt mit meinen Studenten gute Erfahrungen gemacht.

## **Rainer Bayreuther** (Sektion 15./16. Jahrhundert) Kann Polyphonie affektive Wirkung entfalten? Anmerkungen zur musiktheoretischen Debatte des späten 16. Jahrhunderts und ihrem frühneuzeitlichen Kontext

Das Referat untersucht, wie die Theoretiker des 16. Jahrhunderts die musikalische Ethoslehre mit dem polyphonen Satz in Verbindung bringen. Es wird die These vertreten, daß sich die Begründung dieser Verbindung im Lauf des Jahrhunderts fundamental ändert. Während am Beginn des Jahrhunderts die Polyphonie als technische Organisation des musikalischen Satzes und die affektive Wirkung polyphoner Musik gleichermaßen als Abbilder einer göttlichen Ordnung verstanden werden und daher in notwendiger Beziehung zueinander stehen, kommt gegen Ende zunehmend das satztechnische Detail als Affekträger in den Blick (Quellen von Zarlino, V. Galilei, Monteverdi u.a.). Nun können auch Verstöße gegen jene Ordnung, die sich z.B. in satztechnischen Lizenzen niederschlagen, mit bestimmten Affektwirkungen in Verbindung gebracht werden. Diese Entwicklung vollzieht sich im Kontext der neuzeitlichen Philosophie und Naturwissenschaft.

### **Leo Brauneiss (Sektion 20. Jahrhundert)** Die Anfänge der Zwölftontechnik in der estnischen Sowjetrepublik

Der wohl einflussreichste estnische Kompositionslehrer Heino Eller ermöglichte es seinen interessierten Studenten Ende der 50er Jahre, sich mit der offiziell verpönten Zwölftontechnik bekannt zu machen, indem er ihnen die didaktischen Bücher Herbert Eimerts und Ernst Kreneks zur Verfügung stellte, die infolge der restriktiven Informationspolitik in der kommunistischen Diktatur die einzige Informationsquelle in Sachen Zwölftontechnik waren. Gleichsam in Umkehrung einer weit verbreiteten Anschauungsweise zeigen sich im Vergleich dieser Lehrbücher mit dem nach ihrem Studium komponierten Orchesterwerk Arvo Pärt's Nekrolog nicht die Grenzen der Theorie in der Erfassung der musikalischen Realität, sondern umgekehrt die Möglichkeit, aus theoretischen Abstraktionen (und nicht in der Vermittlung durch einen Lehrer oder aus den Werken) Impulse für das eigene Schaffen zu beziehen. Die didaktisch – theoretische Aufbereitung ist so gesehen nicht der defiziente Modus der in ihrer Komplexität und Einzigartigkeit niemals zu erreichenden Kunstwerke, sondern in der interpretativen Auswahl charakteristischer Einzelheiten selbst ein kreativer Akt, der gerade dadurch seinerseits zu kreativer Aneignung herausfordert.

### **Jesper Christensen/Hans Feigenwinter (Atelier III)** Verwandlungen, Verwandtschaften – melodische und harmonische Improvisationsmuster in Barock und Jazz

Ausgangspositionen für einen Dialog zweier improvisatorischer Stilrichtungen: Im Jazz bilden Improvisationen über populäre Songs einen Schwerpunkt des Repertoires insbesondere der 1940–50er Jahre. Wie weit bleibt eine Improvisation der Song-Vorlage verpflichtet; wie weit lassen sich Vergleichskriterien für unterschiedliche harmonische Ausdeutungen desselben Stückes entwickeln? Gerade hier spielt die Herausbildung von harmonischen Klischees eine wichtige Rolle. Die simultane Verwendung mehrerer Klischees im Ensemblespiel führt zu Kollisionen, die nicht zuletzt als Motor für die Weiterentwicklung der Jazzmusik wirken.

In die Improvisationspraxis des Barock – in der Alten Musik heute von hoher Aktualität – führen viele Wege zurück: Der Generalbass war und ist einerseits improvisierte Musizierpraxis, dient(e) andererseits auch als Einstieg in die damalige Kompositionslehre. Eine Grundlage bildet die Beherrschung verschiedener Bassformeln mit Standardharmonisierungen. Originale Quellen des 18. Jahrhunderts belegen vielfältige Umharmonisierungen (z. B. der Oktavregel) oder Akkord-Anreicherungen durch frei eingesetzte Dissonanzen. Dies macht auch für die heutige Spielpraxis eine profunde Kenntnis der barocken harmonischen Sprache notwendig.

Möglichkeiten der melodischen Improvisation werden anhand des Verhältnisses zwischen Verzierungen und ihnen zugrundeliegenden Melodien aufgezeigt, Veränderungsgrade reichen bis zu melodischen Neubildungen.

## **Thomas Daniel (Sektion 15./16. Jahrhundert)** Die Fuxschen Gattungen und der Renaissance-Kontrapunkt

Bis heute scheinen sich die Fuxschen Gattungen im Kontrapunkt-Unterricht größter Beliebtheit zu erfreuen. So bemerkt Thomas Krämer in der Rezension meines Kontrapunktlehrbuchs *Zweistimmiger Kontrapunkt – ein Lehrgang in 30 Lektionen* (Köln 2002): "...hat doch bislang kein einschlägiges Kontrapunktkonzept auch nur annähernd eine wirklich brauchbare methodische Alternative zu den Fux'schen Gattungen unter Beweis stellen können." (Das Orchester 11/02, S. 82). Allerdings verschweigt Krämer, daß die Brauchbarkeit der Fuxschen Gattungen bislang ebensowenig "bewiesen" ist. Als Legitimation gilt allgemein die ungebrochene Lehrtradition, welche die Gattungen für sich beanspruchen können, und die nachdrückliche Unterstützung der Fux-Methode durch illustre Namen wie Joseph Haydn.

Vor allem das Verhalten der Fuxschen Gattungen zu bestimmten historischen Stilen ist völlig ungeklärt. Zwar beruft sich Fux im *Gradus ad Parnassum* von 1725 auf Palestrina, ohne jedoch dessen Stil zu erfassen – seine *cambiata* stellt in puncto Stilnähe bestenfalls eine Ausnahme dar. Ansonsten erweist er sich als seiner Zeit zu sehr verhaftet (ohne sie mit seiner Methode zu treffen), um in die Verhältnisse des ‚alten‘ Kontrapunkts eindringen und sie adäquat wiedergeben zu können, was Details aus seinen Gattungen fast permanent belegen (s. u.). Hier stellt sich die Frage, inwieweit stilistische Adaption, die z. B. Jeppesen versuchte, diese Lehrmethode für den Renaissance-Kontrapunkt ‚retten‘ kann.

Während sich die 1. Gattung Note gegen Note und die 5. Gattung des *contrapunctus floridus* noch auf die Kontrapunkt-Literatur des 16. Jh. berufen könnte (Zarlino: *Contrapunto semplice und diminuito*) und einen gewissen stilistischen Zugriff gestatten, die synkopische 4. Gattung noch einen gewissen Übungswert besitzt, stoßen zumal die Gattungen 2 und 3 auf erhebliche Schwierigkeiten: Durchlaufende Bewegungsmuster wie 1:2 und 1:4 sind nur über begrenzte Zeiträume (fast nie mehr als vier ganze Noten) und unter entsprechenden textlichen Bedingungen stilgemäß, keineswegs aber über komplette Phrasen von etlichen Takten Länge. In der 2. und 3. Gattung lassen sich keine normgerechten Kadenzanbringer, sondern nur solche Schlußwendungen, die nach stilistischen Maßstäben irregulär und im 16. Jh. bis auf seltene Ausnahmen nicht nachweisbar sind. Die 2. Gattung (zwei Noten gegen eine) verlangt einen konsonanten Satzverlauf, d. h. insbesondere den Verzicht auf dissonante Durchgänge. Sprünge können nur nach Maßgabe der stilbedingten Sprungkriterien erfolgen, sind also nicht beliebig verfügbar und dürfen sich keineswegs häufen. Die 3. Gattung (vier Noten gegen eine) erlaubt lediglich leichte Durchgänge und kleine Sprünge und verbietet fast alle Sprungkombinationen und oberen Wechselnoten. Eine in Vierteln anhebende *cambiata* muß einem Hochtönen folgen. Phrasenanfänge mit halben oder Viertelnoten sind in der 2. und 3. Gattung nur von einer leichten Minima-Position aus stilkonform, nicht von einer schweren.

Unter diesen stilbedingten Restriktionen geraten Gattungsübungen zu bisweilen ausweglosen ‚Rechenexemplen‘, deren Wert generell fraglich bleibt, die für die Vokalpolyphonie des 16. Jh. aber geradezu kontraproduktiv wirken: Die Gattungen erst mühsam einzupauken, um von ihnen in der stilbezogenen Satzpraxis gezielt wieder abzurücken, erscheint als absurder methodischer Ansatz. Vielmehr muß sich die Unterweisung vom ersten praktischen Schritt an auf die Stilgrundlagen, z. B. auf die *varietas*-Forderung, richten und einen Text in angemessener Deklamation mit einbeziehen – vor allem hieran kranken sämtliche Kontrapunktlehren, die nach Gattungen vorgehen. Eine Alternative bieten Lernschritte, die das rhythmische Repertoire von ganzen über halbe bis zu Viertelnoten allmählich steigern und dabei sowohl die absolut-musikalischen als auch die textlichen Stilkriterien stets erfüllen.

## **Felix Diergarten (Sektion 20. Jahrhundert)** Riemann-Rezeption und Reformpädagogik

In diesem Sommer vor einhundert Jahren erschien in Dresden die Erstauflage der Harmonielehre des Musiktheoretikers Johannes Schreyer (1856–1929). Schreyers Harmonielehre erschien bis 1924 in fünf Auflagen und gehörte zu den meist gelesenen Harmonielehren ihrer Zeit. Ein zeitgenössischer Kritiker bezeichnete sie sogar als "das Beste, was wir auf dem Gebiet der Harmonielehre besitzen".

Schreyers Harmonielehre stellt einen der ersten Versuche dar, die Riemannsche Harmonie- und Phrasierungslehre zu einem praktischen Lehrgang umzuformen. Sie ist in ihrem Aufbau und ihrer Didaktik geprägt durch "Reformpädagogik" und "Kunsterziehungsbewegung", und wurde als eine der in theoretischer und didaktischer Hinsicht fortschrittlichsten Harmonielehren ihrer Zeit begrüßt. Sie kann noch heute als einer der ersten Analyseurse des zwanzigsten Jahrhunderts betrachtet werden.

Unter Analyse versteht Schreyer in erster Linie das Anfertigen reduktionistischer Harmonieskizzen, die den Stimmführungsregeln des strengen Satzes entsprechen müssen und in denen der "harmonische Extrakt polyphoner Kompositionen" (Schreyer) in Form eigenständiger Nachbildungen dargestellt wird. Die zahlreichen Musikbeispiele aus der Literatur von Palestrina bis Reger werden mit Riemannschem Klangschlüssel und Funktionszeichen beziffert: Die Riemannsche Bezifferung, die Schreyer in einem radikal reduktionistischen Sinne zur übersichtlichen Skizzierung komplexer harmonischer Abläufe anwendet, sieht Schreyer der Generalbassschrift in ihrer Bedeutung für die praktische Analyse weit überlegen. Der Begriff von "Funktion", den Schreyer dabei entwickelt, und der unverkennbar hinter seinen Analysen steht, zeigt sich in erstaunlicher Nähe zum Begriff der "Stufe", den Heinrich Schenker wenige Jahre später prägen sollte. Den Abschluss der Harmonielehre Schreyers bilden ausführlich kommentierte Reduktionsgraphiken der Einleitung zu Liszts Faust-Sinfonie und des Tristan-Vorspiels.

An Schreyers Schwierigkeiten im Umgang mit der Riemannschen Zwischendominantik (bis in die letzte Ausgabe seiner Harmonielehre hinein gelangt er trotz einiger Verbesserungsversuche nicht zu einer durchgehend korrekten Bezifferung nach Riemann) lassen sich die Umwege und Komplikationen der frühen Riemann-Rezeption ablesen.

Das Werk Schreyers ist jedoch nicht nur ein eindrucksvolles Zeugnis früher Riemann-Rezeption; es zeigt sich an der Harmonielehre Schreyer darüber hinaus, zu welchem Zeitpunkt und in welcher Form Lebensphilosophie und Kulturkritik immensen Einfluss auf die deutsche Musiktheorie und den gesamten deutschen Musikbetrieb gewinnen konnten.

### **Michael Friebel (Sektion 15./16. Jahrhundert) Johannes Ockeghems Missa Prolationum**

Johannes Ockeghems Missa Prolationum erscheint bereits 1540 als Beispiel im musiktheoretischen Diskurs (Sebald Heyden). Doch hier beginnt auch schon die Geschichte einer fehlgeleiteten Interpretation. An anderem Ort (Bericht zum Ockeghem-Kongreß Tours 1997) konnte ich zeigen, daß die komplizierte Darstellung der Messe als Ergebnis späterer Bearbeitung der Notation zu werten ist. In diesem Vortrag möchte ich mich nun – ganz unabhängig von allen Überlieferungsproblemen – der kanonischen Anlage selbst zuwenden.

Es zeigt sich dabei, daß die Schwierigkeiten der technischen Bewältigung eines doppelten Kanons stets überschätzt wurden. Ockeghem hatte bereits im Vorfeld der Arbeit Strategien entwickelt, die es ihm erlaubten, beim eigentlichen Komponieren darauf kaum noch Rücksicht zu nehmen. Besonders deutlich wird dies in den kompliziertesten Teilen Et resurrexit (mit unregelmäßigem Mensurkanons bis weit in die Mitte des Satzes) und Kyrie II (mit gleichzeitig auf- bzw. absteigenden Terzkanons in den beiden Stimmpaaren). Die Strategie zur mühelosen Bewältigung des Kyrie II läßt sich – wie zufällig – im Osanna für einen ganz anderen Zweck einsetzen und weist uns damit den Weg zum Verständnis der architektonischen Gesamtkonzeption.

Akzeptiert man die allgemein anerkannte Auflösung der Kanons, bleiben jedoch einige Asymmetrien und Diskontinuitäten (wie das plötzliche Abbrechen der stufenweise ansteigenden Kanonintervalle) bestehen. Sie alle finden ihre Auflösung in einer alternativen *resolutio* des

Osanna I (die bekannte Version bleibt für das Osanna II), welche nochmals in grellestem Licht die Beziehung zum Kyrie II hervortreten läßt und – genau genommen – ohnehin der Überlieferung des Chigi-Codex entspricht.

All diese Techniken hat Ockeghem in seinem Jahrhundert "eindeutig zu früh" angewendet. Was die Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts davon vielleicht noch wußten oder ahnten, jedoch kaum verstanden, wurde Teil einer allgemein ehrfürchtigen Wertschätzung, die in Ockeghems Musik zu finden meinte, was nachfolgende Generationen als "Künsteleyen der Niederländer" gleichermaßen bewunderten wie verachteten. Ockeghems Interesse, die tiefsten Grundlagen des Komponierens zu erforschen und durch bewußtes Setzen der technischen Randbedingungen an die Oberfläche zu bringen, können wir nur aus den erhaltenen Kompositionen direkt ableiten.

### **Wolfgang Fuhrmann (Sektion 15./16. Jahrhundert)** Harmonik im 15. Jahrhundert

Auf Polyphonie des 15. Jahrhunderts Kategorien der Harmonielehre anzuwenden, gilt heute als verpönt. In der historisierenden Analyse (etwa den Studien von Carl Dahlhaus oder Bernhard Meier) wurde mit Hilfe der musiktheoretischen Texte jener Epoche ein kategoriales Raster entwickelt, in dem "harmonisch" wirkende Phänomene als bloße Epiphänomene erscheinen: Vertikale Beziehungen werden durch die Stimmführungsregeln der ars contrapuncti geregelt, tonale Zusammenhänge lassen sich – wie in der Moduslehre der Choraltraktate – nur linear, im Verlauf der einzelnen Stimme feststellen. Ohne hinter diesen Erkenntnisstand zurückfallen zu wollen, soll hier erneut die Frage nach "Harmonik" im 15. Jahrhundert aufgeworfen werden. Ausgangspunkt ist die intuitive Wahrnehmung, dass in bestimmten Werken oder Werkabschnitten Klänge bzw. Klangverbindungen nicht bloßes Nebenresultat sind, sondern kompositorisch herausgestellt werden.

Zusammenklänge, die dem heutigen Ohr als "Harmonien" oder gar als "Harmoniefolgen" erscheinen, sollen als Produkt kompositorischer Formung deutlich werden, als ein Kunstprinzip, das ähnlich wie Imitation oder Homorhythmik keine satztechnische Notwendigkeit, sondern eine ästhetische Option darstellt. Im Gegensatz etwa zur Imitation sind harmonische Phänomene aber eine Sache der hörenden Wahrnehmung und nicht unmittelbar am Notentext nachweisbar. Es muss also zumindest plausibel gemacht werden, dass bestimmte kompositorische Verfahrensweisen darauf abzielen, zum Beispiel durch den Nachweis, dass eine Häufung von Klangverbindungen, deren "Grundtöne" in Quint- oder Quartrelationen zueinander stehen, auf keinen satztechnischen Notwendigkeiten beruhen. Das soll anhand von "harmonischen Feldern" in Werken etwa von Ciconia, Dufay oder Josquin, aber auch anonymen Kompositionen oder dem Frottola-Repertoire gezeigt werden. Die Konsequenz einer kompositionsgeschichtlichen Analyse wäre, dass das subtile Spiel von Linearität und Vertikalität in dieser Musik mit den propädeutischen Kategorien, wie sie die Musiktheorie bereitstellt, nur grob vereinfacht dargestellt werden kann.

### **Oliver Gerlach (Sektion Freie Referate)** Praxis jenseits der Grenzen von der Theoriebildung – Zur "Komposition" von Haltetonorgana im 12. Jahrhundert

In einigen christlichen Traditionen Mitteleuropas gab es noch im 12. Jahrhundert Gelehrte, die eine Alphabetisierung ablehnten – offenbar, weil sie befürchteten, durch das Erlernen der Schrift bestimmte geistige Fähigkeiten zu verlieren.

Im Laufe von mehr als 800 Jahren gab es viel Zeit, diese Fähigkeiten gründlich zu verlernen, und das 12. Jahrhundert wird nur noch durch archäologische Funde verstanden – im Bereich der Musik durch Handschriften, auf denen Musik zu "lesen" ist. Beim "Lesen" des Vatikanischen

Organumtraktats, der aus schriftlichen Anweisungen und notierten Beispielen besteht – viele kurze über einen "Klangschritt" und wenige lange über einen überlieferten cantus –, stolperten einige Fachleute über diesen Verlust und stritten darüber, ob die dort beschriebene "Organumkunst" (ars organi) eine Improvisations- oder Kompositionskunst sei.

Der Inhalt dieses Traktats wird auf das späte 12. Jahrhundert datiert und auf Kantorentraditionen der Kirchen Notre-Dame und Saint-Denis in Paris zurückgeführt. Die Rekonstruktion dieser Organumkunst, das Projekt meiner Doktorarbeit, stützt sich nicht nur auf Quellenarbeit, sondern auch auf Erfahrungen mit bestehenden Traditionen (Feldaufnahmen und Unterricht von Kantoren) und der praktischen Erprobung einiger Traktate, einen cantus mit Organum (cum organo) zu singen. Dieses Organum entsteht auf zwei Ebenen: in der Makrostruktur erscheint es entlang der grammatischen Struktur des Textes (distinctiones, membra) komponiert, in der Mikrostruktur gibt es die Möglichkeit, jeden Ton des cantus zu schmücken, die Zeit anzuhalten oder innerhalb des Organums die Tonart zu wechseln.

Gegenüber den Kompositionen des Magnus liber der Notre-Dame-Schule ist die Form der Beispiele für ein Organum über einen cantus, im dritten Teil des Vatikanischen Organumtraktats, ausgedehnter und der Ambitus der Organumstimme größer. Diese Beispiele sind aber keine Vorschriften, wie ein Organum gesungen wird, sondern sie zeigen Möglichkeiten, wie einzelne Entscheidungen zwischen Mikro- und Makrostruktur – und zwischen cantus und organum – ausfallen können. Wer diese Entscheidungen einigermaßen versteht, kann aus einem tieferen und freieren Verständnis heraus auch das Magnus liber "lesen" – und damit ein kleinen Teil von den geistigen Fähigkeiten wiedererlangen, die verschüttet waren. Zumindest könnte es eine Wieder-Erfindung einer vergangenen Tradition sein, die dem allgemeinen Interesse der Musikpädagogik an der "Improvisation" entgegenkommt.

### **Thomas Gerlich (Sektion Schubert)** Tonart-Enharmonik am Beispiel Schubert – ein Problem für die Musiktheorie?

Mit ‚Tonart-Enharmonik‘ soll das tonartige Verhältnis bezeichnet sein, das aus Modulationen resultiert, "die in eine Enharmonische Tonart führen, ohne die Ausgangstonart durch Rückmodulation wieder zu erreichen" (W. Keller). Eine theoretische Diskussion um diesen Sachverhalt setzt 1853 mit der Natur der Harmonik und der Metrik von Moritz Hauptmann ein, für den jenes kompositorische Phänomen "in Bezug auf die Tonart [...] eine Unwahrheit enthalten" hat. Wenn die Musiktheorie solche kunstmoralischen Vorbehalte gegenüber der Tonart-Enharmonik auch längst nicht mehr behindern, ist doch deren Verständnis ebenso wie etwa deren werkanalytische Lokalisierung bis heute kontrovers.

Die Problematik der Tonart-Enharmonik läßt sich entfalten als Argumentationskette, bei der aporieähnlich jeder Schritt begründbar ist und das Akzeptieren aller Schritte in einen Widerspruch zu Grundlagen tonaler Musik führt. Auf der Basis eines 12-stufigen, jedenfalls geschlossenen realen Tonsystems konstituiert sich Tonart-Enharmonik (zunächst als enharmonische Differenzierung) nicht akustisch, sondern kognitiv, nämlich im Mitvollzug eines Modulationsprozesses. Voraussetzung für ihr Auftreten scheint dabei die Orientierung mit einem Schema für Akkord-/Tonartrelationen zu sein, nämlich einem metrisierten harmonischen Raum. Traditionell – doch auch zwingenderweise? – ist dies eine Quinten-Ordnung (‚-Strahl‘, ‚-Spirale‘ oder ‚-Zirkel‘). Zu fragen ist, ob selbst bei einem vorauszusetzenden "Prinzip möglicher Ökonomie der Tonvorstellungen" (H. Riemann) die modulatorische Bewegungsrichtung stets eindeutig feststellbar ist. Dies grundsätzlich angenommen, gerät eine kognitive enharmonische Tonart-Differenzierung in Widerspruch sowohl zum akustischen ‚Input‘ als auch zur Norm der tonalen Einheit eines Stückes, die allerdings u.a. vor dem Hintergrund eines Bestandes an Stücken mit wechseltonaler Anlage (directional tonality) reflektiert werden muß. Eine Kernfrage ist nun, ob kompositorisch-formale und/oder andere Momente einen "Zwang" begründen, "Ende und Anfang – trotz der ablenkenden Modulation – tonal zu identifizieren" (C. Dahlhaus). Löst sich also jener Widerspruch etwa, wenn sich der kognitive Orientierungsrahmen plausibel als Quinten-Spirale beschreiben läßt? Nur umrissen werden kann ein Problemzugang über die notationale

Ebene. Zwar ist eine differenzierende notationale Repräsentation der Tonart-Enharmonik weder für deren Vorliegen von Belang noch aufgrund der Notierungskonventionen zu erwarten. Gleichwohl lassen sich von dieser Seite Spuren eines kompositionsgeschichtlichen Bewußtseins für das Phänomen zur Diskussion stellen.

Der Vortrag bietet den Versuch, diesen Fragenkreis in einer für gegenwärtige Lösungsansätze wie für theoriegeschichtliche Aspekte offenen Problemarchitektur transparent zu machen. Die meisten der Fragen und ein solcher Versuch insgesamt bleiben freilich fruchtlos abstrakt ohne die Eingrenzung eines kompositionsgeschichtlichen ‚Gegenstandsbereichs‘. Daß hierbei die Wahl aufs frühe 19. Jahrhundert und Werkbeispiele Schuberts fällt (insbesondere Grab und Mond, D 893), ist alles andere als zufällig. Vielmehr wird in Schuberts Harmonik durch mediantische Verfahren etc. das Phänomen der Tonart-Enharmonik in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß virulent, das jedoch von der – salopp gesprochen – "neudeutschen" ‚Inflation‘ enharmonischer Mittel und deren theoretischen Konsequenzen noch kategorisch verschieden scheint.

### **Jean-Yves Haymoz** (Sektion 15./16. Jahrhundert) Improvisation als "théorie en acte". Zur Vermittlung von ästhetischer und theoretischer Wahrnehmung

Neben der analytischen Auseinandersetzung mit den Kunstwerken und neben der Kenntnis der historischen Theorie (einschließlich der Texte zur Ästhetik) ist als dritte Voraussetzung für das Gelingen von Stilkopien die historische Improvisation zu nennen. Sie ermöglicht die Internalisierung des theoretischen Wissens und gleichzeitig dessen "Externalisierung" im unmittelbaren Ausdruck. Sie ist deshalb wie kaum eine andere Tätigkeit geeignet, zwischen ästhetischer und theoretischer Wahrnehmung zu vermitteln.

Dies wird anhand von Beispielen aus der Gregorianik, der Mehrstimmigkeit der Renaissance, des Barock und der Klassik verdeutlicht.

### **Ludwig Holtmeier** (Sektion 20. Jahrhundert) Decomposing, Recomposing, Deconstructing? Zu Geschichte und Praxis eines analytischen Zugangs

Spät ist der Begriff der "Dekonstruktion" in die Musik hinübergewandert. Als er in der Philosophie und Literaturtheorie, aus der er entstammt, und in vielen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, die er im Gewaltmarsch durchschritten hatte, bereits erheblich von seinem einstigen Glanz eingebüßt hatte, wurde er erst von den musikalischen Disziplinen aufgegriffen. Begeistert und oft wenig konkret von der Kompositionstheorie, vereinzelt nur und ohne große Konsequenzen von der Musikwissenschaft. Auch in der Musiktheorie führt er seit einigen wenigen Jahren ein relativ unbemerktes Eigenleben. In den analytischen Texten jüngerer (deutscher) Theoretiker (Holtmeier, Rohringer, Polth, Diergarten, Leigh u. a.) finden sich die synonym verwandten Begriffe der "Dekonstruktion", "Dekomposition", mitunter gar der "Rekomposition". Was verbirgt sich dahinter? Handelt es sich vielleicht nur um eine ziemlich verspätete Anbiederung an den Diskurs? Um eine modische "interdisziplinäre" Trivialisierung des Begriffs?

Bei näherer Betrachtung merkt man, daß es sich bei der musiktheoretischen Dekomposition/Dekonstruktion tatsächlich nur um eine sehr oberflächliche Nähe zur Derridaschen Begrifflichkeit handelt. Vielmehr scheint es, als würde über den "neuen" Begriff eine alte Tradition des analytischen Zugangs reaktiviert, die mit Nachhaltigkeit und Anspruch wiederbelebt wird bzw. das einzulösen trachtet, was ihr einst aus inhaltlichen und politischen Gründen versagt wurde.

Fast alle Autoren verstehen unter Dekomposition einen analytischen Zugang, bei dem der Gegenstand der Analyse, (ein einzelnes harmonisches, kontrapunktisches, instrumentarisches

etc. Phänomen, aber auch: das "Werk") dadurch erklärt wird, daß sich der Analysand gleichsam auf die Ebene des Komponisten begibt und ihm Varianten gegenüber stellt: Der analysierte Gegenstand erweist sich dabei selbst als eine "Möglichkeit" unter anderen, als eine bestimmte kompositorische Entscheidung unter mehreren. Er gewinnt seine Individualität im Kontext dieses Möglichkeitsraumes. Dieser Möglichkeitsraum ist natürlich vom individuellen Werk begrenzt, wird aber vor allem von den je relevanten "Tradition" bestimmt. Es ist unmittelbar einsichtig: In keiner analytischen Technik (und als solche läßt sie sich auch beschreiben) gehen Satztechnik bzw. Stilkopie und Analyse eine ähnlich enge Verbindung ein.

In meinem Vortrag werde ich die Geschichte dieses Zugangs über die Anfänge im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert (Grunsky, Johannes Schreyer) bis in die jüngste Zeit (Rosenmann) verfolgen. Der Begriff der "Dekonstruktion/Dekomposition" soll in seinem Doppelsinn als analytischer und kompositionstechnischer Begriff entwickelt werden (d. h.: es gibt nicht allein eine "dekomponierende" Analyse, sondern auch eine "dekomponierende" Musik). Abschließend sollen anhand von Beispielen zentrale Aspekte (vor allem das komplexe Wechselverhältnis von Satzlehre und Analyse) des analytischen Verfahrens der "Dekomposition" systematisch betrachtet werden.

### **Andreas Ickstadt (Sektion Schubert)** ‚Zeitgenosse der Zukunft‘: Betrachtungen zur Harmonik in Schuberts Es-Dur-Messe D 950

Im Focus meines Vortrages steht die Messe in Es-Dur D 950 von Franz Schubert. In dieser Messe ist eine zukunftsweisende Gestaltung von Harmonik und Tonalität zu beobachten. Die Bandbreite reicht von der übersteigerten Verwendung einiger traditioneller harmonischer Mittel über die partielle Verweigerung zeitgenössischer musikalischer Ordnungsmuster bis zu Ansätzen einer neuen tonalen Logik.

Konkret möchte ich mich auf drei harmonische Phänomene beziehen: 1. die Bedeutung des übermäßigen Quintsextakkordes bzw. übermäßigen Sextakkordes und deren z. T. übersteigerte Anwendung in der gesamten Messe, 2. den Großterz-Zirkel am Anfang des Sanctus, sowie 3. die chromatischen Rückungen im Crucifixus.

Die Verwendung des übermäßigen (Quint-)Sextakkordes ist an sich noch keine progressive Kompositionstechnik. Sie wird es aber durch ihre Potenzierung, die zwar durch theoretische Systeme der Harmonielehre durchaus noch erfasst werden kann. Die Komplexität der analytischen Ergebnisse weist aber einerseits auf ihren Ausnahmecharakter und stellt andererseits die Angemessenheit der herkömmlichen Analysemethoden in Frage.

Der durch die Formulierung einer Ganztonleiter gebildete harmonische Großterz-Zirkel im Sanctus ist für Schuberts Zeit – vor allem in seiner solchermaßen konsequenten Ausführung – eine fraglos außergewöhnliche Erscheinung, wenngleich Schubert diesen in der Es-Dur-Messe nicht zum ersten Mal verwendet hat. (Vgl. z. B. das Finale des Oktetts D 803.) In ihm deutet sich der Ansatz zu einer neuen tonalen Logik an.

Von jeglichen Theoriesystemen unerfasst bleiben jedoch einige Passagen im Crucifixus, bei denen die ‚traditionellen‘ Erklärungsmuster etwa der Funktionstheorie nicht mehr greifen, eine neuartige Regelmäßigkeit wie im Sanctus sich aber nicht konsequent ausbildet. (Der Kleinterz-Zirkel prägt sich nur ansatzweise aus.)

Alle drei Phänomene berühren die Grenzen der Tonalität oder überschreiten sie sogar. Sie werfen damit – wie das Thema des Kongresses ("Theoriebildung an ihren Grenzen") – die Frage nach der Relevanz und Angemessenheit theoretischer Systeme auf.

Dass ein musikalisches Werk nicht immer durch die Theorie seiner Zeit umfassend erklärt werden kann, ist ein Allgemeinplatz. Um zu einem möglichst umfangreichen Verständnis eines Werkes zu gelangen, ist es deshalb legitim und sogar notwendig, auch gleichsam ‚ahistorisch‘ vorzugehen und Theorie-Systeme zu Rate zu ziehen, die erst posthum entworfen oder entdeckt worden sind, um der Gefahr zu entgehen, durch die einseitige Beschränkung auf bestimmte Theorieansätze

wesentliche Gesichtspunkte zu übersehen. In diesem Zusammenhang problematisch im durchaus erkenntnisfördernden Sinne ist aber wohl Musik, die sich, – obwohl an der Oberfläche konventionsverbunden – im Detail auch durch den postulierten Methoden-Eklektizismus nicht adäquat erklären lässt.

Die Beachtung dieser hier angesprochenen Relationen zwischen Werk und Theorie können einen Beitrag dazu leisten, den progressiven Charakter der Harmonik in der Es-Dur-Messe von Schubert genauer zu erfassen.

Die Beurteilung der Intentionen Schuberts bei der Verwendung der dargestellten kompositorischen Mittel würde strenggenommen in anderer Weise Grenzen der Musiktheorie überschreiten. Sie kann darum hier nur angedeutet werden, eröffnet aber tiefe Einblicke in Schuberts persönliche Weltanschauung und Verfasstheit, bedenkt man, welche Passagen des Messtextes er auf solch ordnungs-erschütternde Weise interpretiert.

### **Ulrich Kaiser (Sektion Freie Referate)** **Koch und Schenker für die Schule –Die "Sonatenspiele" in der Applaus–Reihe des Klett–Verlags**

Im April 2003 sind unter dem Titel Sonatenspiele im Klett–Verlag Spielarrangements zu Werken von Haydn, Mozart und Beethoven erschienen (Mitspielsätze zu Sonaten–, Kammermusik– und Sinfonieexpositionen). Diese Spielarrangements ermöglichen den praktischen Umgang mit dem Thema "Sonate" an allgemeinbildenden Schulen und verstehen sich als Alternative zu den dort verbreiteten einseitig-kognitiven sowie lediglich auf motivisch-thematische Arbeit oder Themendualismus zielenden Analysen. Darüber hinaus sind die Sonatenspiele geeignet, eine an den Ideen Heinrich Schenkers orientierte Hörschulung vorzubereiten. Auf einer zum Spielheft gehörenden CD–ROM, die zahlreiche Arbeitsmaterialien zur Verfügung stellt, befindet sich u.a. eine Anleitung zur Unterscheidung verschiedener Expositionstypen mit Hilfe der Parameter "Cadenz" und "Absatz" im Sinne Heinrich Christoph Kochs.

Der Vortrag möchte zum einen das musikpädagogische und musiktheoretische Konzept der Sonatenspiele vorstellen, zum anderen Probleme ansprechen, die sich aufgrund der für die Spielarrangements notwendigen didaktischen Reduktionen ergaben und die auf grundsätzliche Schwierigkeiten im Umgang mit den Ansätzen Kochs und Schenkers verweisen.

### **Svetlana Khlybova (Sektion 15./16. Jahrhundert)** **Ostinato-Spiele der Vokalpolyphonie**

Der Ostinato gehört zu den ältesten Prinzipien der Melodie- und Satzbildung und wird (nach Riemann) als "fortgesetzte Wiederkehr eines Themas mit immer veränderter Kontrapunktierung" definiert. In der franko-flämischen Vokalpolyphonie und später in den Werken von Palestrina, Lasso u.a. erscheint der Ostinato als ein künstlerisches Verfahren, das sich einerseits als selbständiger Handgriff etabliert und oft zur führenden kompositorischen Idee des Werkes wird; andererseits vereint sich die "hartnäckige" Bindung mit anderen Techniken und Kompositionsmethoden (wie Parodie und Paraphrase, Kolorierung und durchimitierender Satz) und erscheint in nahezu allen Gattungen der Vokalmusik der damaligen Zeit (in zahlreichen Beispielen aus Werken von Dufay, Josquin, Obrecht, La Rue, Agricola, Isaac, Compère u.a.).

Die Vielfalt der Erscheinungsformen des Ostinato lässt sich durch Blick auf das "Material" (geistlicher und weltlicher Herkunft, auch frei erfundene "Motti", unter anderem über Solmisationssilben), "Länge" (die ganze Cantus-firmus-Melodie, Segmente daraus, bestimmte Tonbildungen, einzelne wiederholte Töne), "Darstellungsform" (ununterbrochene Ostinato-Reihe, mit langen Pausen abwechselnde Ostinato-Gruppen, sequenzierender Ostinato, nachahmender Ostinato, zweifacher Ostinato usw.) erkennen.

Die vom Komponisten für diese oder jene Komposition bevorzugte Ostinato-Idee bringt eine Palette von neuen Qualitäten mit sich, die sich in der besonderen Form der Texturausarbeitung, in spezifischen harmonischen Momenten, in originellen architektonischen Möglichkeiten des Baus der Werkstruktur oder in visuell attraktiven Notationsformen (noch handgeschriebener Musik!) zeigen und die mit einem bewusst spielerischen Akzent die Vielseitigkeit des künstlerischen Schaffensprozesses der Musik in der Renaissance widerspiegeln.

Die Ostinato-Technik fordert nicht nur hohes satztechnisches Können, sondern auch ein besonderes künstlerisches Entscheidungsvermögen zwischen Zwang und Freiheit. Der Ostinato als "Bindung an eine bleibende Instanz derart, daß sie (im Hintergrund) beständig den Sinn der Bildungen klarstellt und damit (im Vordergrund) satztechnisch um so größere Freiheit ermöglicht" (Eggebrecht), unterwirft sich konsequent harmonisch-kontrapunktischen Normen der Epoche und konfrontiert damit das Auskomponieren dieser kompositorischen Idee mit besonderen Bedingungen.

Das Interesse an dieser Technik im Tonsatz-Unterricht stellt nicht nur ein fehlendes Glied der musiktheoretischen Ausbildung im Kontrapunkt wieder her, sondern erlaubt einen authentischen Zugang zur Tonkunst der Renaissance. "Der strenge Satz", mehr ein Verlangen der späteren Musiktheorie als musikalische Wirklichkeit seiner Zeit, errichtete mit aller Strenge und Ernsthaftigkeit um das Schaffen von Palestrina und Lasso herum heilige Mauern und verheimlichte den Lernenden die bewunderungswürdige Vielfältigkeit und Konkurrenz kompositorischer Persönlichkeiten und Meisterwerke der Renaissance. Das Beobachten der Kompositionspraxis der Epoche durch das Prisma der Ostinato-Technik deckt zugleich eine bemerkenswerte Leichtigkeit des Spiels wie eine konzeptuelle Tiefe des Umgangs mit satztechnischen Mitteln auf.

### **John P. MacKeown (Atelier II)** Unvorhersehbares betrachten – Theorie und Improvisation in Kompositionspraktiken von Th. Morley bis W. Lawes (England ca. 1600–1650) in aktueller Ensemble-Arbeit

Solange sich Musiktheorie im Spannungsfeld zwischen interpretatorischem Umgang mit historischem Repertoire und konzipierender Arbeit im aktuellen Musikschaffen bewegt, bleibt sie sich einer primär poetischen Dimension ihrer Tätigkeit bewußt. Im Wahrnehmen, Vermitteln und Neuentwickeln von musikalischem Herstellungswissen integriert sie vielfältige Arbeitsweisen, die auch über Konventionen graphisch fixierender oder verbal kontrollierender Kommunikation hinausführen. In dieser Eigendynamik von musikalischem Denken und Handeln wechseln Impulse zwischen Theorie und Improvisation als klingende Realisation und Reflexion von Musik *ex tempore*.

In einem historischen Teil möchte ich heterogene Entstehungsfaktoren englischer Musik des 17. Jahrhunderts zwischen Kompositionslehre und Improvisationspraxis freilegen, dies anhand von Beobachtungen an exemplarischen Werken von Th. Morley, J. Dowland, G. Coprario, W. Lawes und Chr. Simpson. In einem praktischen Teil gebe ich Einblick in eine Improvisationsklasse an der Musik-Akademie Basel, in der junge InstrumentalistInnen ihre eigene Moment-Musik realisieren und diskutieren.

### **Claus-Steffen Mahnkopf (Sektion 20. Jahrhundert)** Was ist ein musikalischer Parameter?

Konservative Musiktheoretiker mögen einwenden, daß eine Formulierung wie die des musikalischen Parameters eine *contradictio in adjecto* sei, das Denken in Parametern der Technik, der Informatik, bestenfalls der Produktion elektronischer Musik angehöre, nicht aber der Musik und ihrer Beschreibung dienlich sei, käme doch niemand auf die Idee, die quantifizierbaren

Momente des klassischen Kontrapunkts oder die numerischen Aspekte der Funktionsschrift in komplizierterer tonaler Musik parametrisch zu nennen. Und dennoch machte der Begriff des Parameters Geschichte, und zwar Musikgeschichte, zunächst innerhalb eines sehr spezifischen kompositorischen Umfelds, desjenigen des Serialismus – vermittelt durch Meyer-Eppler –, aber parallel zum "Erfolg" dieser Nachkriegsmusik schließlich in der gesamten neuen Musik, so daß er inzwischen ein geradezu umgangssprachliches Wort unter Komponisten nicht nur der Avantgarde oder dezidiert technikversessener Vertreter unter ihnen geworden ist. Zugespitzt könnte man sagen, daß der "musikalische Parameter", von draußen in die musikalische Terminologie eingedrungen, zu einem Allgemeinplatz geworden ist. Nicht zuletzt ist der Parameterbegriff auch für jene Kompositionsrichtungen bedeutsam, die gemeinhin als Antipoden zum Serialismus gelten, vor allem für die Aleatorik und die statistisch-stochastische Komposition.

Was bedeutet der Parameter indes genau? Und was ist dieses Allgemeine, jenseits der spezifischen "parametrisch konstruierten" (neuen) Musik? Die geschichtliche Rekonstruktion des Begriffs als Bestandteil der Theorie der seriellen Musik (vgl. den entsprechenden Artikel im "Handwörterbuch der musikalischen Terminologie") und der Phänomenologie seiner Verwendung im Sprachgebrauch der Komponisten (hier sind orale Traditionen mindestens so wichtig wie das Publierte) bedürfen einer theoretischen Orientierung, die die folgenden Schritte leiten mögen.

1. Kehrt man zu jener Formulierung zurück, die in der Anfangszeit der seriellen Musik den Parameterbegriff vorbereitete, nämlich zur "Dimension", besteht die Möglichkeit, sich der strikt naturwissenschaftlichen, ja physikalistischen Enge (Akustik, Elektronik, heutzutage Informatik) zu befreien, um sich den musikalischen Phänomenen zuzuwenden (das geschah bereits während der seriellen Musik, z.B. durch Pousseur mit dem Parameter "polyphone Dichte").
2. Dabei ist zu unterscheiden zwischen einem quantitativen Aspekt (Zahl, Größe, Proportion) und einem qualitativen (Objekt, "Dimension"), um sich von dem abstrakten Wesen des Parameters nicht irritieren zu lassen.
3. Weiter ist zu fragen, wieweit der musikalische Begriff des Parameters oder der Dimension dazu taugt, post-tonale, post-konventionelle Musik nicht allein der Avantgarde zu beschreiben, ja vielleicht von dieser eine Theorie ihrer Konstituenten zu formulieren. Oder anders formuliert: Wie weit lassen sich Werke von Komponisten wie Messiaen, Grisey oder Sciarrino mit parametrischen Denkmustern erfassen, und was heißt es, daß solche Denkmuster bei Komponisten wie Pärt, Henze oder Rihm versagen?
4. Ist dies vorsichtig diskutiert, läßt sich in einem letzten Schritt fragen, ob der Parameterbegriff, wenn auf sehr abstrakter, aber dafür eben auf allgemeiner Ebene, einen Grundzug aller Musik wenn nicht erfaßt, so doch dem geschärften analytischen Blick zugänglich zu machen hilft, daß nämlich alle musikalischen Eigenschaften, gleich welcher Strukturebene sie angehören, sowohl qualitative als auch quantitative Momente in sich fassen, die nicht zu einer selbstverständlich vorgegebenen, quasi "natürlichen" Einheit verschmelzen und daher einen sezierenden Analyseansatz durchaus vertragen.

### **Johannes Menke (Sektion 20. Jahrhundert)** **Zwischen Skylla und Charybdis** **Zur Harmonik in György Ligetis Klavier-Etüde "Arc-en-ciel"**

In einem Gespräch mit Ulrich Dibelius sagt Ligeti, er habe mit seinen Klavier-Etüden, dem Klavierkonzert und dem Violinkonzert "zwischen Skylla und Charybdis ... eine kleine Meereseenge" gefunden: "Es ist die Suche nach alternativen Möglichkeiten, eine neue Musik zu machen, die keine Rückkehr zum 19. Jahrhundert ist, die aber nicht mehr den Normen der Avantgarde entspricht". Er nimmt damit eine Position ein, die sich den antagonistischen Positionen von Konservatismus auf der einen und negationsorientierter Avantgarde auf der anderen Seite entziehen will.

In Hinblick auf die Harmonik erscheint Ligetis Balanceakt besonders prekär. Anhand der Klavieretüde Arc-en-ciel, bei der die harmonische Dimension dominiert, läßt sich exemplarisch

studieren, wie die subtil ausgehörte Harmonik zwischen Tonalität und Atonalität schwebt. Der große Durseptakkord, der in tonaler Musik vorwiegend als Subdominant-Septakkord verwendet wird und daneben dem Akkordrepertoire des Jazz angehört, ist der vorherrschende Klang des Stückes und verleiht ihm seine spezifische Farbe. Zur kompositionstechnischen Herausforderung wird indes, wie bei einem solchen Vorhaben mit dem Akkord auf eine nicht-tonale Weise umzugehen sei. Eine harmonische Analyse des Stückes läßt abstrahierbare Entscheidungskriterien erkennen, und eröffnet darüber hinaus Perspektiven auf eine werkübergreifende Theorie einer solchen lavierenden Harmonik.

Die sich abzeichnenden Kriterien sind jeweils durch ein Paradox oder eine inhärente Dialektik gekennzeichnet: Tonale Einheit als Grundtonbezogenheit ist einerseits durch die Dominanz bestimmter Töne an formal entscheidenden Positionen gegeben und wird andererseits durch Gegenstrategien wie beispielsweise Extremlagen konterkariert. Das Akkordmaterial wird konsequent aus dem großen Durseptakkord entwickelt. Dies führt jedoch zu Akkordformen, die keinerlei Ähnlichkeit mit der Ausgangsposition mehr aufweisen. Als Kriterium der Akkordverbindung dient u.a. die Vermittlung durch gemeinsame Töne; keine einzige Akkordverbindung entspricht allerdings der tonalen Syntax. Der Tonsatz besteht größtenteils aus Akkordbrechungen, die sich metrisch überlagern. Er läßt sich aber nicht auf einen akkordischen Satz mit klassischer Stimmführung zurückführen, da die Stimmanzahl und somit die Akkorddichte schwankt.

Der Akkordumkehrung kommt strukturelle Bedeutung zu. Fast wie in der Generalbaßmusik sorgt eine regelhafte Abfolge bestimmter Umkehrungsformen für Struktur und Zusammenhang. Nie greift Ligeti aber auf ein der tonalen Tradition entlehntes Modell einer solchen Progression zurück. Mit Sorgfalt und Achtsamkeit gelingt es Ligeti, eine so eigenwillige wie expressive Harmonik zu entwickeln, ohne idiomatische Anleihen bei der klassisch-romantischen Harmonik oder anderen Stilen zu machen.

### **Edith Metzner/John Leigh (Sektion Schubert)** Der "Wegweiser" – eine musiktheoretische Collage

Der "Wegweiser" zählt zu denjenigen Liedern Schuberts, die immer wieder in das Blickfeld von musikalischen Analysen geraten. Da sich diese jedoch meistens auf die Deutung des Voglerschen Tonkreises ("Teufelsmühle") beschränken, sind andere Phänomene des Liedes bisher vollkommen unbeachtet geblieben.

Im Mittelpunkt unserer Untersuchungen stehen Anwendungen tradierter Formeln bezüglich ihres formalen Kontextes, ihrer Verschachtelung in unterschiedliche harmonisch-kontrapunktische Topoi, sowie der Gegenüberstellung bestimmter tonartlichen Ebenen. Dieser analytische Ansatz fordert zu einer strukturell-semantischen Auseinandersetzung auf. Modernste Möglichkeiten der visuellen Präsentation werden angewandt, um analytische Ergebnisse mit verschiedensten zeitgenössischen Dokumenten zu verbinden: Es entsteht eine neue Form der musiktheoretischen Collage.

### **Danuta Mirka (Sektion Freie Referate)** Vorwärts hören – rückwärts hören. Zur Wahrnehmung metrischer Irregularitäten in Streichquartetten Haydns und Mozarts.

Die Streichquartette Haydns und Mozarts bieten die raffiniertesten Beispiele metrischer Irregularitäten in der Musik des 18. Jahrhunderts. Die Irregularität erscheint auf dem Niveau der Takte sowie der Takt-Gruppen, wobei sie im Fall des Takt-Gruppen-Metrums auf unterschiedliche, der damaligen Musiktheorie bekannte Techniken der verwickelten Phrasenbildung wie Takterstickung, Phrasenerweiterung u.a. zurückgeht. Die durch die Takterstickung verursachte Irregularität bildet zwei mögliche Typen aus, die mittels der von Lerdahl und Jackendoff (1983) entwickelten analytischen Begriffe der ‚linken Elision‘ und ‚rechten Elision‘ unterschieden werden

können. Die linke Elision entsteht, wenn der Anfang der neuen Phrase die Endung der vorangegangenen Phrase verdeckt, wodurch ein schwacher Schlag ausfällt. Die rechte Elision stellt einen umgekehrten Fall dar und besteht darin, dass der Anfang der neuen Phrase vom Ende der vorangegangenen Phrase verdeckt wird, wodurch ein starker Schlag ausfällt. Während im ersten Fall der Zuhörer die Irregularität momentan wahrnimmt und die korrigierte metrische Struktur vorwärts projiziert, wird im zweiten Fall die Irregularität erst im Nachhinein entdeckt, so dass die richtige metrische Struktur nicht nur vorwärts, sondern auch rückwärts projiziert werden muss. In meinem Referat werde ich zeigen, dass die beiden Typen der Elision verallgemeinert werden können, indem man die linke Elision in einer zeitlichen Perspektive (Hasty 1997) als zu früh und die rechte Elision als zu spät ankommender nächster stärker Schlag eines gegebenen metrischen Niveaus betrachtet. In dieser Verallgemeinerung geben sie analytische Instrumente an die Hand, mit denen andere Besonderheiten der Takt- und Phrasenbildung beleuchtet werden können.

Bibliographie: Hasty, Christopher F. (1997). *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press.  
Lerdahl, Fred und Ray Jackendoff (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass. und London: The MIT Press.

### **Roland Moser (Sektion 20. Jahrhundert)**

#### **"...und zu welchem Ende betreibt man Musik-Analyse?" Fragen.**

Muss das Ziel vor dem Anfang stehen? Wie stark beeinflussen Begriffe die Wahrnehmung? Wie eng hängen Methoden und Interessen zusammen? Was sind musikalische Realitäten? Analyse ist Interpretation. Ist sie auch Spiel? Wohin führen wissenschaftliche Ansprüche?

### **Hubert Moßburger (Sektion 15./16. Jahrhundert)**

#### **Zur Aktualität der Contrapunctus-Lehre des 15. und 16. Jahrhunderts**

Vergleicht man die heutige mit der Kontrapunktlehre des 15. und 16. Jahrhunderts, so scheint die Frage, welche von beiden die musikalische Wirklichkeit der Renaissancemusik besser oder adäquater erfasse, schnell beantwortet: das unverbundene Nebeneinander von Mensuren-, Modus- und Intervall-Lehre, die katalogartige, ermüdende Aufstellung hunderter abstrakter Intervallprogressionen und die wenigen verstreuten Hinweise zur Melodiebildung der alten Lehre stehen einer integrativen Konzeption aller beteiligten musikalischen Teilbereiche, einem direkten Einstieg in die komponierte Musik mittels Analyse und Stilkopie sowie umfassenden Hinweisen zur Melodiebildung der neuen Lehre gegenüber. Bei dem Versuch, beispielsweise auf der Grundlage des *Liber de arte contrapuncti* von Johannes Tinctoris (1477) eine dreistimmige Motette im Stil des 15. Jahrhunderts zu komponieren, würden wir heute wahrscheinlich kläglich scheitern.

Andererseits weist auch die moderne Kontrapunktlehre im Blick auf die musikalische Praxis des 15. und 16. Jahrhunderts einige Probleme auf, die kontrovers diskutiert wurden und noch werden: die Beschränkung auf den zweistimmigen Satz, wo doch die musikalische Norm dieser Zeit vier- bzw. fünfstimmig ist, die Cantus-firmus-Technik als bloße didaktische Erleichterung oder als grundlegende Kompositionsart und das Für und Wider des "Gattungskontrapunkts" nach Fux. Diese Probleme resultieren aus einer historischen Entwicklung, die verschiedene Umdeutungen und Verengungen des Kontrapunktbegriffs zu Folge hatte. Es handelt sich dabei vor allem um die aus der heutigen Lehre ausgegrenzten Elemente der usuellen Praktiken (improvisierte Mehrstimmigkeit), der Instrumentalmusik, der Diminutionslehre oder der verschiedenen Satzarten (z. B. vierstimmiger *Contrapunctus simplex*) und Stile (madrigalistische Ausdruckskunst). Generell hat die moderne Kontrapunktlehre – wohl beeinflusst durch den neuzeitlichen Kunstwerkbegriff – den artifiziellen Kontrapunkt der klassisch-vokalen Imitationspolyphonie zu ihrem Ideal erhoben

(die geistliche Musik Josquins, Lassos oder Palestrinas); sie erfaßt damit jedoch nur eine Wirklichkeit der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts.

Lässt man daneben auch andere musikalische Praktiken als Wirklichkeiten eigenen Rechts gelten, so können durch die Wiederaufnahme des im Laufe der Zeit Ausgegliederten neue Impulse für eine historisch ausgerichtete Kontrapunktlehre entstehen. Solche, heute nicht mehr beachteten oder gering geschätzten pädagogischen Hilfsmittel des 15. und 16. Jahrhunderts wären beispielsweise die Modellkompositionen (Guilielmus Monachus), die italienische Graduslehre, die Fundamentumlehre (Hans Buchner), die Tabula compositoria mit ihrer Unterscheidung von Note-gegen-Note-Gerüstsatz und Diminution (Auctor Lampadius) oder die vierstimmigen Klangtabellen (Aaron, Zarlino, Sancta Maria).

Aus diesen Methoden läßt sich ein neues pädagogisches Konzept entwickeln, das nicht nur Einblicke in die historische Kontrapunktpraxis bietet, sondern auch eine praktikable, moderne Alternative zu heute üblichen Lehrmethoden darstellt: zum mechanisch-abstrakten traditionellen "Gattungskontrapunkt" oder zur einseitigen Orientierung am musikalischen Kunstwerk. Dem Konzept liegen zwei Prinzipien zugrunde, die einen didaktisch-progressiven Aufbau ermöglichen und zugleich die Möglichkeit bieten, die Fülle unterschiedlicher Satzarten des Renaissance-Kontrapunkts (auch des mehr als zweistimmigen) kennen zu lernen und sich anzueignen: die schematische Bildung von Gegenstimmen (Parallelführung und regelmäßig alternierende Intervalle) einerseits und die freie Kontrapunktierung eines Cantus firmus im Sinne der Varietas-Forderung andererseits (sowie die Kombination der beiden Prinzipien). Der Einbezug des Contrapunto alla mente in den modernen Kontrapunkt-Unterricht und die Arbeit mit präkompositorischen Elementen, die wesentlicher Bestandteil der Komposition des 15. und 16. Jahrhunderts sind, bieten uns heute die Chance, die Musik der Renaissance in ihren reichen Facetten lebendig und neu erleben zu können.

### **Dominique Muller (Sektion 15./16. Jahrhundert) "Las j`ay perdu mon espincel" – Zum Verhältnis von Text und Musik in der burgundischen Chanson: Beziehungsebenen und Gestaltungsweisen bei Jacques Vide**

Die burgundische Chanson ist ein eigentlicher Ort des poetischen Spiels, ein Ort der besonders gelungenen Begegnung von Text und Musik. Es ist Sache der Analyse zu zeigen, wie sehr die Modalitäten dieser Begegnung im Zentrum der Arbeit des Komponisten stehen.

"Las j'ai perdu mon espincel" von Jacques de Vide ist auf den ersten Blick ein recht einfaches Stück. Doch hinter dieser Schlichtheit verstecken sich sowohl Komplexität wie Virtuosität: Ein Sinn maskiert den anderen. In "l'espincel" sind gleich drei Geschichten ineinander verschachtelt. Die Schlüssel zur Entzifferung finden sich im Nachvollzug des poetischen Spiels, des Spiels mit Worten, Tönen und Klängen und mit der Fülle ihrer Bedeutungsmöglichkeiten.

### **Christoph Neidhöfer (Sektion 20. Jahrhundert) Analytische Modelle und ihr Verhältnis zur kompositorischen Praxis in der Musik des 20. Jahrhunderts: einige methodologische Betrachtungen**

Dieses Referat untersucht die methodologischen Ansätze einiger ausgewählter, auf die Musik des 20. Jahrhunderts ausgerichteter Analysemodelle unter dem Gesichtspunkt der Frage, in welchem Verhältnis diese zur Kompositionslehre stehen. Ich gehe dabei von einem weitgefassten Begriff der Kompositionslehre aus. Neben eigentlichen Lehrbüchern – wie sie etwa von Hindemith, Messiaen oder Eimert vorliegen – werden auch solche primäre Quellen dazugezählt, welche in irgendeiner Form Aspekte des kompositorischen Prozesses dokumentieren, einschliesslich

Skizzen, Aufsätze, Vorträge, Interviews und Korrespondenz. Mein Referat untersucht unter anderem die analytischen Methodologien der folgenden drei amerikanischen und deutschen Analytiker/Komponisten auf die Beziehung zur kompositorischen Praxis hin:

- 1) Milton Babbitt. Babbitts Analysen der Zwölftontechnik von Arnold Schönberg setzen bei den Grundlagen von dessen Kompositionslehre an. Babbitts systemtheoretische Untersuchungen dringen aber schliesslich in Bereiche vor, die Schönbergs kompositorische Praxis nicht mehr tangieren. Es entsteht eine Theorie, die zur Grundlage von Babbitts eigener Kompositionslehre wird.
- 2) Helmut Lachenmann. Lachenmanns Analyse des vierten von Anton Weberns Fünf Stücken für Orchester op. 10 trägt die Kategorien von Lachenmanns eigener kompositorischer Praxis an das Stück heran. Ich werde Lachenmanns Beobachtungen meinen Erkenntnissen aus dem Studium der Skizzen zu Weberns op. 10 Nr. 4 gegenüberstellen, aus denen sich Stadien des kompositorischen Prozesses rekonstruieren lassen.
- 3) David Lewin. Lachenmanns Analyse und meinen Untersuchungen zum Kompositionsprozess in Weberns op. 10 Nr. 4 stelle ich David Lewins Analyse desselben Stückes gegenüber. Lewins Ansatz konzentriert sich auf die "transformational structures" der Tonhöhenorganisation und deckt Perspektiven auf, die ohne seine spekulativen Fragestellungen verborgen blieben.

Im Anschluss an die Diskussion von Lachenmanns und Lewins Arbeiten bringe ich meine eigene Analyse derjenigen Aspekte des Webernschen Werkes ein, die nicht in ihren Arbeiten behandelt sind und über deren Konstruktion auch die Skizzen keinen Aufschluss geben (Dichteverläufe, Benutzung des Tonraumes, melodische Konturen, Frage der Harmonik). Die verschiedenen methodologischen Ansätze der hier vorgestellten Analysen vergleichend, schliesst das Referat mit einigen allgemeinen Gedanken zum Verhältnis zwischen Musiktheorie, Analyse und Komposition.

Ausgewählte Literatur und Quellen: Babbitt, Milton: Some Aspects of Twelve-tone Composition, in: *The Score and IMA Magazine* 12, 1955, S. 53. ders.: Twelve-tone Invariants as Compositional Determinants, in: *The Musical Quarterly* 46, 1960, S. 246. ders.: Set Structure as a Compositional Determinant, in: *Journal of Music Theory* 5, 1961, S. 72. Lachenmann, Helmut: Hören ist wehrlos – ohne Hören, in: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden, 1996, S. 116. Lewin, David: Set Theory, Derivation, and Transformational Structures in Analyzing Webern's Opus 10, Number 4, in: *Musical Form and Transformation*, New Haven und London, 1993, S. 68. Schönberg, Arnold: Komposition mit zwölf Tönen, in: *Stil und Gedanke*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M., 1976, S. 72. Webern, Anton: *Der Weg zur Neuen Musik*, Wien, 1960. Skizzen zu Weberns op. 10 Nr. 4 in der Webern Sammlung der Paul Sacher Stiftung in Basel.

### **Thomas Noll (Sektion Schubert)** **"Harmonische Konfigurationsräume für Schuberts B-Dur Sonate (D 960)"**

Zwei bemerkenswerte neuere Theorieentwürfe exemplifizieren einige ihrer Aussagen anhand von Analysen des ersten Satzes der B-Dur-Sonate von Franz Schubert. Richard Cohns Beitrag "As Wonderful as Star Clusters: Instruments for Gazing at Tonality in Schubert" (19th Century Music 1999) ist dem Anliegen gewidmet, jene Passagen des Satzes, die von Ernst Kurth, Theodor W. Adorno und anderen Autoren als von strenger tonaler Organisation abweichend bzw. jene – zugunsten eines Prinzips absoluter Fortschreitung – untergrabend charakterisiert worden sind, im Lichte eines Systems zu untersuchen, das er dem diatonischen als Alternative gegenüberstellt. Dieser als Neo-Riemannsche Theorie bekannte Ansatz geht von der Beobachtung aus, daß die paradigmatischen Beziehungen der Dur- und Moll-Dreiklänge im Hexatonischen System (modaler Wechsel P und Leittonwechsel L) durch äußerste Sparsamkeit der Stimmführung gekennzeichnet sind. Daß ausgerechnet den Dur- und Moll-Dreiklängen diese Eigenschaft unter allen Akkorden zukommt, erklärt die Möglichkeit eines paradigmatischen Wechsels tonaler Beziehungen unter der Oberfläche der Dreiklangsharmonik.

Fred Lerdahls Buch "Tonal Pitch Space" (2001) stellt einen interessanten Versuch dar, dem stark

syntagmatischen Ansatz der "Generative Theory of Tonal Music" (GTTM, 1983 mit R. Jackendoff) einen paradigmatischen Ansatz gegenüber zu stellen. Zu den werkspezifischen Ereignishierarchien der GTTM gesellen sich nun allgemeinere tonale Hierarchien, die eine Synopsis sowohl musiktheoretischer (G. Weber, Schönberg) und psychologischer Modelle (Shepard, Krumhansl, Deutsch) sind. Der hierarchischen tonalen Organisation (Regionen / Akkorde / Töne) stellt Lerdahl – inspiriert durch das Fermatsche Prinzip in der Physik – als zweites zentrales Prinzip seiner Theorie eines des kürzesten Weges gegenüber, welches sowohl für die horizontalen als auch die vertikalen Pfade der Ereignishierarchien Anwendung findet. Die Kombination beider Prinzipien bringt ernste theoretische Probleme mit sich, die Lerdahl nicht in hinreichender Weise auslotet. Seine Abmilderung des hierarchischen Prinzips zugunsten des kürzesten Weges im erweiterten Regionen/Akkord-Raum führt zu einem Abstandsbegriff, der nicht die Dreiecksungleichung erfüllt. Lerdahls Auseinandersetzung mit Schuberts Dur/Moll – Mixturen (Kapitel 3) hat theoretische Konsequenzen für die Explikation des Weberschen Raumes der Regionen. Zudem versucht Lerdahl, auch den Neo-Riemannschen Ansatz in sein System zu integrieren (Kapitel 6). Dies ist Anlaß, dem Verhältnis des Cohnschen und des Lerdahlschen Ansatzes anhand der tonalen Strukturen der B-Dur Sonate auf den Grund zu gehen und dabei die Erfüllungsbedingungen dieser Ansätze im einzelnen als auch hinsichtlich ihrer Vereinbarkeit auf den Grund zu gehen.

### **Tihomir Popovic** (Sektion 15./16. Jahrhundert) "To please the eare and expresse the point" – Thomas Morleys glückliche Synthese

Der wissenschaftliche Umgang mit der musikalischen Wirklichkeit des 15. und 16. Jahrhunderts im Musiktheorieunterricht setzt auch die Behandlung des zeitgenössischen Musikschritztums voraus. Es sind aber bei weitem nicht alle Musiktraktate aus der Zeit dafür geeignet.

Eine Möglichkeit, die Musik des 16. Jahrhunderts aus einer Quelle kennen zu lernen, und dabei diese Quelle nicht unseren didaktischen Bedürfnissen so anpassen zu müssen, dass sie nicht mehr als Quelle erkennbar ist, bietet das Studium einer gelungenen Synthese des Theoretischen und Praktischen, die Thomas Morleys Buch "A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke" (herausgegeben 1597 in London) liefert. Der Beitrag untersucht den heutigen didaktischen Wert dieser Abhandlung. Neben der Besprechung der allgemeinen Vorteile des Traktats, wird im Beitrag auch Morleys Behandlung einzelner Themenbereiche untersucht, so u.a. auch die Klauseldisposition und die Frage, ob die Aussagen Morleys darüber als Wende vom modalen hin zum tonalen Denken interpretiert werden können: In diesem Kontext wird eine Antwort auf Martina Rebmanns Kritik an Carl Dahlhaus' Interpretation der Lehre Morleys gegeben.

In der "Plaine and Easie Introduction" wird die geordnete Lebhaftigkeit der Musik und Musiktheorie des 16. Jahrhunderts auf sehr anschauliche und zugleich äußerst geistreiche Weise präsentiert. Die Lektüre von Morleys Abhandlung kann wesentlich dazu beitragen, die Vorurteile über den vokalen Kompositionsstil des 16. Jahrhunderts in der Begriffswelt der Studierenden abzubauen. Obwohl der Traktat die Regeln des Kontrapunkts des ausgehenden 16. Jahrhunderts sehr deutlich definiert, gilt das Prinzip: "it be greater cunning both to please the eare and expresse the point, then to maintaine the point alone with offence to the eare."

### **Ricarda Rätz** (Sektion 20. Jahrhundert) Josef Matthias Hauers System der Tropen

Der Theoretiker und Komponist Josef Matthias Hauer (1883–1959) gilt im Allgemeinen als eigensinniger Kauz, der trockenen Schematismen folgend eine einfallslose, statische Musik schrieb. Mit seiner als einförmig und geistlos rezipierten Musik wollte er das Recht in Anspruch nehmen, die Zwölftonmusik erfunden zu haben, als deren eigentlicher und bedeutenderer Urheber

allerdings Arnold Schönberg angesehen wird. Der Streit um die Priorität der Urheberschaft der Zwölftonmusik, der nicht zuletzt von Hauer selbst geschürt wurde, verstellt jedoch den Blick auf die Eigenständigkeit der Hauerschen Theorie und Ästhetik, denn die Unterschiede in theoretischer, kompositorischer und ästhetischer Hinsicht zwischen Hauer und Schönberg sind so eklatant, dass der Prioritätenstreit zweitrangig erscheint.

Hauer hat bereits in den 1920er Jahren sämtliche Permutationen, die 12 verschiedene Töne bilden können, in einem System geordnet. Dieses System nannte er das System der Tropen. Allerdings gibt er nicht genau an, was Tropen sein sollen, so wie er seine Theorie generell unzureichend erklärt und ein Verständnis durch verwirrende Begriffe erschwert hat. Meine detaillierte Analysen des Systems haben zu einigen Klärungen geführt, die im Folgenden skizziert werden.

Tropen können als Skalen angesehen werden, die aus zwei sich im Tonvorrat zu zwölf verschiedenen Tönen ergänzenden Hexachorden bestehen. Jeder beliebigen Zwölftonreihe kann eine Trope zugeordnet werden, indem die Reihe in zwei Hälften mit je 6 Tönen zerlegt wird und die Töne innerhalb dieser Hälften skalenförmig aufgereiht werden.

Hauer stellte es als vollkommen selbstverständlich hin, dass es nur 44 Tropen gebe. Wie er zu der drastischen Reduzierung von 470.001.600 Anordnungsmöglichkeiten der 12 chromatischen Töne auf 44 Tropen gelangt war, begründet er nicht. Das Hauersche System ist tatsächlich vollständig, was ich nachweisen konnte, indem ich, von der Überlegung ausgehend, dass jede beliebige Zwölftonfolge in 6 Tritoni zerlegt werden kann, diese Tritoni systematischen Vertauschungen unterzog.

Sämtliche Tropen weisen bemerkenswerte Symmetrien auf. Dabei sind verschiedene Formen von Symmetrien zu finden: Bei einigen Tropen sind die beiden Hexachorde zueinander gespiegelt und/oder transponiert. Es gibt jedoch auch verschiedene Tropen, die voneinander das genaue Spiegelbild darstellen.

Da Tropen bestimmte Eigenschaften haben, kann auf die Eigenschaften der dazugehörigen Reihen geschlossen werden bzw. Reihen mit bestimmten Eigenschaften aus den Tropen abgeleitet werden. So können z. B. aus einigen Tropen mehr, aus anderen weniger Permutations- und/oder Transpositionen hervorgehen. Beispielsweise können die Eigenschaften der berühmten Reihe aus Weberns op. 24 durch die Eigenschaften der dazugehörigen Hauerschen Tropen erklärt werden, denn diese Trope eignet sich durch ihren intervallischen Aufbau besonders gut, symmetrische Reihen herzuleiten, lässt sich nur auf zwei verschiedene Stufen transponieren und kann deutlich weniger Intervallfolgen bilden als andere Tropen.

Für die Beurteilung der Hauerschen Musik ist vielleicht nicht zuletzt Adorno verantwortlich zu machen, der Hauer als Perpetuum-mobile-Erfinder bezeichnete und behauptet hat, dass Hauer eine einzige Reihe "ganze Stücke hindurch unverändert und bloß verschieden gesetzt und rhythmisiert" beibehalte. Hauer benutzt jedoch die 12 Töne nicht als Reihen im Schönbergschen Sinne. Seine Kompositionstechniken, die tatsächlich keinerlei Raffinessen aufweisen, zielen darauf, eine affektfreie Musik zu schreiben. Dieses ästhetische Ziel entwickelte Hauer auf Grund seiner Beschäftigung mit der alten chinesischen Philosophie, nach der die Urkräfte Yin und Yang immer im Gleichgewicht sein sollen und somit jegliche Exponiertheit vermieden werden soll.

**Bernd Redmann (Sektion Schubert)**  
**Schweifender Geist oder systematische Auslotung: Analytische  
Perspektiven zum 2. Satz von Schuberts Streichquartett G-Dur,  
D 887 (Juni 1826)**

Die 228 Takte des Satzes begegnen dem Hörer als eruptive, vielgestaltig zerklüftete Klanglandschaft: Die Gestik, der rhythmische Duktus, die instrumentale technische und klangfarbliche Gestaltung wie auch das dynamische Profil sind geprägt von jähem Umbrüchen und Extremen. Sie begehen die äußersten Grenzen des – nicht nur im kammermusikalischen Genre – damals Denk-, Komponier- und sicherlich auch Spielbaren. Diese hoch expressiven,

facettenreichen Spannungsfelder, welche im Hörerleben in sinnlicher Plastizität hervortreten, finden einen strukturfundierenden Gegenpol in der systematischen Entfaltung eines Materials, welches im Incipit der zweitaktigen Einleitung "in nuce" angelegt ist.

Die fast ritualhaft wiederkehrenden, kaum je – im klassischen Sinne "motivischer Arbeit" – dissoziierten Melodiephrasen sind nicht nur bei jeder Wiederkehr in ein verändertes klangfarbliches und satztechnisches Milieu eingebettet; sie erscheinen auch auf einer je unterschiedlichen Position in einem tonalen Gesamtgefüge, auf welcher sie in sich kreisend verharren. (Sie können interpretiert werden als weitgespannte Auskomponierungen im Sinne des Schenker'schen Klangstufenbegriffs). Die aus diesem Verfahren resultierende tonale Flächigkeit und die Spannungsverhältnisse zwischen diesen Flächen sind Träger und Manifestationen einer Entwicklungsgenetik, welche die eingangs exponierten Klangspannungen in einer Art Aufschaukelungsprozess zu strukturbildender Entfaltung bringt – ein Prozess, welcher durch ineinandergreifende Anwendung verschiedener Analyseverfahren (v.a. Stimmführungs-/ Schichtenanalyse, funktionale Klanganalyse, Analyse rhythmisch-metrischer Proportionen), weitgehend offengelegt werden kann. Keineswegs reicht hier somit aus, ein monistisches (auf einer analytischen Betrachtungsebene fassbares) Prinzip herauszuschälen; vielmehr muß Zusammenhängen zwischen (intervallischen bzw. "motivischen") Oberflächenstrukturen und Strukturen tieferer Satzschichten nachgegangen werden, wie auch das kompositorische Zusammenspiel mit der rhythmischen Profilierung sowie den – keineswegs nur oberflächenverhafteten – "expressiven" Parametern (Instrumentaltechnik, Klangfarblichkeit, Dynamik) einbezogen werden.

Vor dem Hintergrund dieser parametralen Vernetzung sollen die Konturen einer immanenten Logik herausgearbeitet werden, welche um die – kompositionsästhetisch durchaus traditionsreiche – Idee kreist, ein konzentriertes, engumgrenztes Ausgangsmaterial in allen denkbaren Konstellationen auszuloten, zu entfalten. Die besonderen Mittel, mit welchen Schuberts kompositorischer Genius diesen Prozess anlegt und austrägt, sind insbesondere für sein spätes Schaffen ebenso stilkonstituierend und signifikant, wie sie sich hochindividuell und -originell von den kompositorischen Verfahrensweisen der Zeitgenossen abheben.

### **Nicolas Rihs/Hansjürgen Wäldele (Atelier IV)** Freie Improvisation – vom Abschätzen des Potentials einer musikalischen Geste bis zur Gestaltung von Kammermusik

Was für die Interpretation jedes notierten Werkes gilt, tritt bei der Improvisation mit besonderer Vehemenz zu Tage: Wenn wir Musik, die wir spielen nicht auch denken, geraten wir unversehens in den Strudel unserer Abkunft, verfangen uns in einem Netz vertrauter Figuren und gewährter Wendungen, das die Leere der langsam wachsenden Distanz zwischen Spiel und Spielendem mit Sicherheit und Routine füllt.

Wenn wir aber während des Spielens zu denken beginnen, die Situation beurteilen und Pläne schmieden, ist der Kontakt zum Stück bereits abgebrochen, das Spiel verdorben, und jede Suche nach Folgerichtigkeit vergebens.

### **Stefan Rohringer (Sektion Schubert)** Subordination oder Parataxe? – zum Verhältnis von Haupt- und Nebentonart(en) in Franz Schuberts Großformen

Im 18. und auch noch frühen 19. Jahrhundert können die durch das so genannte Sonatenprinzip hervorgebrachten Formen als diejenigen gelten, anhand derer Tonalität exemplarisch dargestellt erscheint (– demgegenüber von der Sonatenform zu sprechen, erscheint angesichts der Pluralität der Ausformulierungen als problematisch). Folglich ist es ein nahe liegender Weg, bei der Frage nach der Tonalität in Franz Schuberts späten Werken dessen Vorgehen bezüglich großformaler Verläufe zu sichten. Der vorliegenden Untersuchung liegt dabei die Annahme zugrunde, dass im

Zentrum des Sonatenprinzips – zumindest bis Beethoven – die Entfaltung der Quintspannung (oder einer vergleichbaren harmonischen Polarität) zwischen Haupt- und Nebentonart steht, der metrisch-rhythmische und thematische Aspekte gliedernd beigeordnet sind. Da in Schuberts Formverläufen oftmals der Eindruck von mehreren Nebentonarten aufkommt, ist die Forschungsdiskussion insbesondere von der Auseinandersetzung darüber beherrscht, ob entsprechende harmonische Anordnungen ("Dreitonartenexposition" (Salzer)) der Entfaltung einer an ‚klassischen‘ Verfahrensweisen gemessenen strukturellen Polarität noch entsprechen (– beispielsweise dann, wenn ‚konkurrierende‘ Tonarten den Gang von Ausgangs- zu Endtonart in Expositionen durchgängig oder förmlich ausweichend (Koch) begleiten). Dabei kam es zu extrem gegensätzlichen Positionierungen, denen zufolge entweder derartige ‚Konkurrenztönen‘ der regulären harmonischen Polarität subordiniert sind (Federhofer) oder aber die reguläre Polarität durch eine auf Entmachtung der regulären strukturellen Polarität ausgerichteten mehrere Tonarten umfassenden parataktischen Systems ersetzen (Hinrichsen). Darin spiegeln sich zugleich zwei differierende musiktheoretische Ansätze wieder: zum einen derjenige einer jederzeit den tonalen Zusammenhang verbürgenden Hintergrundstruktur, die gegebenenfalls zwar als überlagert, nicht jedoch als zerstört, gelten könne (Federhofer Schenker nachfolgend), zum anderen derjenige eines akkordischen und tonartlichen Verwandtschaftssystems, das als Grundlage eines mehrdimensionalen harmonischen Beziehungssystems diene, in dem spezifische harmonische Balancen hergestellt werden könnten (Hinrichsen Riemann nachfolgend). Sowenig jedoch akkordische oder tonartliche Beziehungen kontextunabhängig denkbar erscheinen, da diese erst in der Zeit infolge der Entfaltung tonräumlicher Beziehungen generiert werden (– daher kann beispielsweise nicht jedes Wiedererscheinen der Ausgangsstufe als Wiederberühren der Tonika gelten –), so wenig ist das bloße Vorhandensein eines Quintrahmens bereits Ausweis eines Spannungsverhältnisses im Sinne des Sonatenprinzips (– die Quinte muss vielmehr diastematisch als Spannungston erfahrbar sein). So gerät die Untersuchung nicht nur zur idiomatischen Analyse, sondern folgerichtig auch zur Auseinandersetzung mit gängigen musiktheoretischen Systematiken.

Bei der Sichtung der Schubertschen Kompositionen zeigt sich eine Fülle verschiedener Verfahrensweisen, die zum Teil, beispielsweise in überleitenden Partien, mit erstaunlicher Konventionalität erprobte Modelle der hochklassischen Zeit nahezu unmodifiziert aufgreifen (beispielsweise Fortsetzung des Quintabsatzes der Ausgangstonart als Nebentonart), um dann wiederum in anderen Werken – zumeist in Verbindung mit enharmonischen Vorgängen – zu gänzlich andersartigen Konzepten zu gelangen (beispielsweise Ausfallschritt ins harmonische Abseits und die sich daraus ergebende Notwendigkeit des anschließenden Austarierens eines neuen tonalen Zentrums). Hier und da zeigen sich zwar Tendenzen zu einer gewissen Regelmäßigkeit sui generis (beispielsweise Eintritt des Seitensatzes mittels mediantischer Anschlüsse), doch ergibt sich nach Ansicht des Verfassers kein einheitliches Bild, sondern vielmehr der Eindruck einer bewusst herbeigeführten Typenvielfalt, bei welcher der Ort und die Art der modulierenden Bewegung nur in wenigen Fällen übereinstimmend gewählt sind. Von diesen Fällen ausgehend soll dennoch der Versuch einer gewissen Kategorisierung der verschiedenen Werke anhand ähnlicher oder zumindest teilweise übereinstimmender Verfahrensweisen gemacht werden. Dabei erweist sich auch der "späte" Schubert als ein in unterschiedlichen Entwicklungslinien befindlicher Komponist: nicht nur der Gedanke der einen Sonatenform erscheint als unangemessen, sondern auch derjenige einer durchgängigen Auffassung von Tonalität.

### **Nico Schuler (Sektion 20. Jahrhundert)**

#### **US-Amerikanische Lehrbücher zu Theorien der Musik des 20. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Vermittlung moderner Musiktheorie**

Theorien der modernen Musik finden oftmals erst nach vielen Jahren Eingang in Lehrbücher. Dabei ist die Vermittlung dieser Theorien Grundlage zum Verstehen neuer Musik. Dieser Beitrag soll einen Einblick in die gebräuchlichsten Musiktheorie-Lehrbücher zur Musik des 20. Jahrhunderts geben, die an Universitäten und Musikhochschulen in den USA zur Lehre herangezogen werden (Bücher u.a. von James Kent Williams, David Cope und Stephan Kostka). Es soll gezeigt werden,

daß es in den USA nach wie vor eine starke Neigung zur "Vorherrschaft" der Set Theory gibt. Es werden aber auch Theorien des Rhythmus und der Melodie, Theorien neotonaler Musik und Theorien der Avantgarde und der elektronischen Musik diskutiert, die die Lehrbuchautoren in den letzten Jahren aufgenommen. Der Aufbau der Lehrbücher sowie der Lehre wird verglichen und gebräuchliche Software zur Analyse der Musik des 20. Jahrhunderts vorgeführt. Der Beitrag soll eine Grundlage zur vergleichenden Diskussion der Lehre in den USA und in deutschsprachigen Ländern bieten. Desweiteren werden Schlußfolgerungen für die Neukonzeption der Lehre (und damit für die Überarbeitung von Lehrbüchern) gezogen.

### **Sebastian Sprenger (Sektion Schubert)** **Pentatonische Melodiebildungen in Schuberts Liedern**

Gälte es, eine Geschichte der Pentatonik in der Kunstmusik des Abendlandes zu verfassen, so ließe sich von einem gut drei Jahrhunderte währenden ‚Winterschlaf‘ sprechen, in welchem pentatonische Gestaltungsprinzipien Mitte des 16. Jahrhunderts mit dem Tod der geistlichen Liedschöpfer Martin Luther (1546) und Nikolaus Hermann (1560) verfallen; erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts hält Pentatonik über die Rezeption tschechischer und russischer Volkslieder bei Antonín Dvořák bzw. Modest Mussorgskij wieder verstärkt Einzug in die Sphäre der artifiziellen Musik. 1864 prägt schließlich Carl Engel den Terminus "Pentatonism" in seiner Studie "The music of the most ancient nations". Einige bescheidene Vorankündigungen dieses erneuten Aufblühens der Pentatonik in der Liedmelodik Franz Schuberts sind der Gegenstand meiner Untersuchung. Dabei erweist sich die von Jacques Handschin (in "Der Toncharakter") skizzierte Intervallcharakteristik als taugliches Instrument, die Besonderheiten pentatonischer Melodik herauszuarbeiten. Nach Handschin ergibt sich die "Intensität" oder "innere Energie" eines melodischen Intervalls aus der Anzahl der darin virtuell enthaltenen Quintschritte. Das eigentümlich statische ‚Flair‘ der Pentatonik gegenüber der siebenstufigen Diatonik wäre somit durch die Elimination der besonders intensiven Intervalle kleine Sekunde und Tritonus (fünf bzw. sechs Quintschritte) zu erklären.

Thrasylbulos Georgiades spricht von der Pentatonik der Schlußstrophe aus "Gute Nacht" (D 911,1) als von einer "merkwürdigen Erscheinung". Ein Überblick über Schuberts Liedschaffen lässt jedoch die wiederholt angewandte Technik erkennen, die Melodik einzelner Zeilen bzw. Phrasen durch die Beschränkung auf fünf Stufen mit vergleichsweise ‚spannungsarmen‘ intervallischen Relationen von ihrer musikalischen Umgebung abzuheben (aus zahlreichen Beispielen seien hier "Schlaflied" D 527 oder "Frühlingstraum" D 911,11 genannt). – Zur Unterscheidung verschiedener pentatonischer ‚sets‘ schlage ich die begriffliche Einteilung in ‚tonikale‘ (Elimination der Stufen IV und VII der Dur-Tonleiter), ‚subdominante‘ und ‚dominante‘ Pentatonik (ohne die Stufen III und VII bzw. I und IV der Dur-Tonleiter) vor. (Die Bezeichnungen leiten sich vom jeweils quinttiefsten Ton der einzelnen Quintenkette her.) Alle drei Typen sind bei Schubert anzutreffen, wenn auch die dominante Pentatonik, bei der der Leitton notwendigerweise unaufgelöst bleiben muß, äußerst selten ist (s. etwa "Entzückung an Laura", D 577). ‚Reine‘ Pentatonik in Moll ist in Schuberts Liedern überhaupt nicht anzutreffen; allenfalls wäre auf pentatonische Grundstrukturen zu verweisen, die diatonisch aufgefüllt werden (vgl. "Der Unglückliche", D 713).

So unspektakulär sich die Beispiele im einzelnen auch ausnehmen – Pentatonik erscheint hier nicht, wie später bei Debussy, der Dur-Moll-Tonalität entgegengesetzt, sondern als dieser inhärente Option –, so sind sie m. E. doch als frühe Zeugnisse jenes von Jeremy Day-O'Connell konstatierten "Wandels der melodischen Sensibilität" zu werten, die sich im 19. Jahrhundert zunehmend gegen Abnutzungserscheinungen der Diatonik sowie der stetig an Bedeutung gewinnenden Chromatik wendet: Die temporäre Reduktion der Melodik auf wenige Skalenstufen bildet hierzu eine sinnvolle Kontrastfolie. Auch im Verhältnis Melodie–Begleitung erweist sich das Kontrastpaar von (relativer) Stufenarmut bei pentatonischer Melodieführung und größerem Stufenreichtum bei diatonischer oder gar chromatisch angereicherter Begleitung als produktiv.

Ein kurzer Ausblick auf Schumann ("Der Nußbaum", "Die Lotosblume") soll auf Fortführung und Abwandlung der bei Schubert angelegten Tendenzen hinweisen.

**Jan Philipp Sprick (Sektion Freie Referate)**  
Die trias harmonica in der deutschen Musiktheorie des 17.  
Jahrhunderts. Von einem theologischen Konzept zu einem Mittel  
der musikalischen Praxis

Das Konzept der trias harmonica erscheint erstmals 1612 in Johannes Lippius' Traktat *Synopsis musicae novae*. Der Dreiklang wird demnach als symbolische Verbindung zwischen Musik, Gott und heiliger Dreifaltigkeit gesehen. Diese Konzeption gilt als eine der wichtigsten Innovationen in der deutschen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts, doch bleibt die trias harmonica über lange Zeit lediglich als spekulativer und theoretischer Begriff in der Musiktheorie präsent. Das erste deutschsprachige Traktat, in dem das Konzept eine große Rolle für die musica poetica spielt, ist Johann Caspar Printz' *Phrynis Mitilinaeus* oder *Satyrischer Componist*, eine der umfangreichsten Zusammenfassungen des damaligen musiktheoretischen Wissensstandes.

Der Vortrag soll Printz' originelles Verständnis der trias harmonica erhellen, nach dem der Dreiklang nicht mehr als rein theoretisches Konzept, sondern als wichtiger Teil der praktischen Musiklehre erscheint. Nicht die häufige Verwendung des Terminus bei Printz ist das Bemerkenswerte: Es ist vielmehr die Art und Weise, wie er das Konzept der trias harmonica als ein grundlegendes musikalisches Werkzeug für die verschiedenartigsten theoretischen Phänomene wie Kadenzbildung, Moduslehre und Generalbass nutzt. Printz antizipiert damit bereits die zentrale Rolle, die dem Dreiklang und dem harmonischen Denken vom beginnenden 18. Jahrhundert an zukommen wird.

**Christian Thorau (Sektion 20. Jahrhundert)**  
Eine Theorie für das 21. Jahrhundert? – Die kognitivistische  
Wende in der amerikanischen Musiktheorie

Seit Beginn der 1990er Jahre ist in Teilen der nordamerikanischen Musiktheorie eine Hinwendung zu kognitionswissenschaftlichem Denken zu beobachten. Die Neuorientierung bedeutet einen für das Fach ungewöhnlichen Paradigmenwechsel: eingeführt in den musiktheoretischen Diskurs wird ein Begriffssystem, das keine neuen musikalischen Analysen hervorbringt, sondern eine Analyse musikalischer Theoriebildung darstellt. Kategorien wie image schema, cross-domain mapping, conceptual models und schließlich categorization selbst (als Voraussetzung kognitiver Prozesse) werden zu Grundbegriffen einer Theorie musikalischen Verstehens. Ausgangspunkt für die Arbeiten von Brower, Walsh, Saslaw, Zibikowski und anderen waren Forschungen aus der kognitiven Linguistik und Philosophie, insbesondere der einflußreiche Neuanatz im Bereich der Metaphertheorie von Lakoff/Johnson 1980. Die Einsicht, daß metaphorische Prozesse grundlegend sind für menschliches Denken, führte zu einer kritischen Neubewertung der musiktheoretischen Sprachen und ihrer Denkmodelle. Die basale metaphorische Struktur jeder Theorie über Musik, ihre Abhängigkeit von durch körperlich-räumliche Erfahrung bestimmten image schemas, die Rolle der conceptual metaphors als der im Hintergrund der konkreten Bildervielfalt arbeitenden Begriffsmuster – diese Ansätze ließen sich gewinnbringend auf die musiktheoretische Axiomatik Riemanns und Schenkers, auf konkurrierende Deutungen eines Werkes und auf Theorien musikalischer Syntax anwenden.

Das Referat diskutiert Grundzüge dieser Neuorientierung und stellt Fragen nach ihrem Potential. Welche Konsequenzen hat die (erneute) Übernahme linguistisch geprägter Analysekategorien für eine Theoriebildung über Musik? Wie verhalten sich der Zuwachs an interdisziplinärer Anschlußfähigkeit und der Verlust spezifisch musikalischer Kategorien zueinander? Mutiert Musiktheorie zur Erkenntnistheorie ihrer selbst? Warum bleiben die Anwendungen auf tonale Musik des 18. und 19. Jahrhunderts beschränkt, obwohl die kognitivistische Perspektive sich gerade für Musik nach 1945 anbietet (dort, wo die Kategorien erst an der jeweiligen Musik

gebildet werden müssen)? Wie ist diese interdisziplinäre Position vermittelbar, bleibt sie ein rein fachlicher Diskurs oder gibt es Möglichkeiten, Musiktheorie als Kognitionstheorie zu unterrichten?

### **Roland Willmann (Sektion 20. Jahrhundert)**

#### **Form in der neuen Musik – die Konzepte Adornos und Ligetis**

Entfaltet sich avanciertes Komponieren als Stiftung einer "offenen Zeit" oder als ein assoziatives Hervorbringen "imaginärer Räume"? – Im spannungsreichen Zueinander der Entwürfe, die Theodor W. Adorno und György Ligeti 1965 in Darmstadt vorstellten, erhellt sich das Formproblem neuer Musik.

Die Formfrage verschärft sich, so Adorno, mit wachsender musikalischer Autonomie. Autonomer Formgebung widerstreben Schemata, die dem Komponieren von außen her auferlegt werden. Greifbar wird die Krisis der Form in der Empfindlichkeit gegenüber der Reprise, welche als ein zeitfremdes, wesentlich räumlich-symmetrisches Moment ins musikalische Geschehen hineinragt. Stärker noch zeigt sich die Tendenz zur "Verräumlichung des Zeitverlaufs" in den seriell organisierten Werken nach 1945. Punktuellen Strukturen und statischen Feldern entspricht formal die Neigung zur bloßen Reihung von Sektionen.

Dagegen stellt Adorno die Utopie einer offenen Zeit. Diesem Zeitverständnis korrespondiert die Formidee eines puren Sich-Erneuerns. Doch enthüllt sich der Doppelcharakter der Zeit im Bedürfnis nach Artikulation: Um dem Zeitverlauf nicht zu verfallen – nicht ins spannungslos Amorphe abzugleiten –, scheint es notwendig, die Relation von Gleichheit und Differenz kompositorisch zu bewahren. Dies bezeichnet die innere Spannung im Formkonzept Adornos. Als Möglichkeit, diese Dialektik produktiv auszutragen, erscheint eine "Wiederkehr ohne äußere Anleihen": wenn formale Entsprechungen rein aus der Spezifikation des einzelnen Werks hervorgehen.

Gegenüber den Tendenzen von Serialismus und Aleatorik, die "Ichkontrollen" des Komponierens zu lockern, betont Adorno den subjektiven Anteil an musikalischer Autonomie. Formphantasie und Formgefühl wahren insofern ihre Bedeutung: Das kritische Ohr soll der Musik "dorthin nachlauschen, wohin sie von sich aus will". – In ähnlicher Weise akzentuiert Ligeti die Rolle des kompositorischen Subjekts. Vom Primat der "Formimagination" ausgehend, sucht Ligeti über Form als Intendiertes wieder zu verfügen: Technische Verfahren sollen sich der vorgängigen Vision einer klingenden Gestalt anschmiegen. Dass ein spannungsreich verstreutes Gefüge nur entsteht, wenn sich verschiedene Funktionen ausprägen, begreift Ligeti als Prinzip der Formgebung. Indem solche Funktionen ihres linearen Richtungssinns enthoben werden, gewinnt Form eine neue, primär räumliche Qualität. Ligetis Komponieren der 1960er Jahre zielt daher auf plastische Gebilde, die von "gleichsam einräumigen, riesigen leeren Gebäuden bis zu unterirdisch verschlungenen Labyrinthen und in weiter Fläche verstreuten Siedlungen" reichen.

Die Divergenzen sind offenkundig: Während Ligeti die musikalische Zeit gleichsam stillzustellen trachtet, sucht Adorno den Zeitcharakter der Musik – im Sinne eines dynamischen, irreversiblen Prozesses – überhaupt erst zu sich selbst zu bringen. Als paradox anmutende Pointe erscheint es daher, dass gerade Ligeti eine zentrale Formkategorie Adornos, diejenige der "Linien und Linienzüge", ab 1970 immer stärker kompositorisch entfaltet. Eine überwältigende Dynamik wird entfesselt, wenn sich (wie in Ligetis 6. Klavieretüde) zunächst eine melodische Gestalt ausbildet, die dann zur kahlen chromatischen Linie hin reduziert wird: Im Strudel dieses Prozesses gewinnt Musik zugleich einen neuen, spezifischen Ausdruck.

### **Crawford Young (Atelier I)**

#### **Cantus firmus Improvisation (15. Jahrhundert)**

Improvisation in früher europäischer Kunstmusik wurde insbesondere seit den 1970er Jahren

Gegenstand musikwissenschaftlicher Diskussion und historischer Aufführungspraxis. Der Begriff selbst behält auch hier unterschiedlichste Bedeutungen für Rezipierende wie für Praktizierende. Hier folgt ein kurzer Versuch, (m)einen individuellen, theoretisch-praktischen Zugang zum faszinierenden, nicht unumstrittenen Thema "mittelalterliche Improvisation" zu umreißen.

Ohne hier den gesamten Hintergrund publizierter Literatur und Tonaufnahmen weiter anzuführen, kann gleichwohl festgestellt werden, dass das Thema soweit aus zwei Blickwinkeln betrachtet wurde: von einstimmiger oder von mehrstimmiger Musik aus. Häufig wird auf die (vermutlich) einstimmigen Kompositionen in der Handschrift London, British Library, Add. 29987 Bezug genommen, welche vermutlich um 1400 in der Toskana kopiert wurden. Es lag nahe, die Londoner Stücke als Zeugnisse einer lange verlorengegangene Improvisations-Tradition aufzufassen, da sich relativ wenige textlose einstimmige Stücke erhalten haben (sie werden somit üblicherweise als "instrumental konzipierte" Werke angesehen – obwohl eine Definition von "Instrumentalmusik" für mittelalterliche Repertoires problematisch bleibt) und da einige neuere westliche und nicht-westliche Traditionen jenem Konzept "modaler Improvisation" folgen. Dass diese Idee einer "lange verlorengegangenen Improvisations-Tradition" als Mythos und romantische Vision zugleich ihre Wirkung ebensowenig verfehlte wie einst die Idee vom "dunklen Mittelalter", widerspiegelt sich in der Situation, dass die insgesamt 15 Stücke der Londoner Handschrift im heutigen Mittelalter-Repertoire den höchsten Bekanntheitsgrad und die höchste Zahl Tonaufnahmen erreicht haben...

Trotz dieser "Liebesaffäre mit London" halte ich diese Stücke nicht zwingend für Beispiele niedergeschriebener Improvisation. Hierzu habe ich "Improvisation" näher zu definieren, z. B. mit einfachen Begriffen wie: selbstgemachte Musik, welche ein bestimmtes musikalisches Vokabular benutzt, und normalerweise (aber nicht zwingend) ohne Bezug auf sichtbar präsente graphische Notation ausgeführt wird. Um dies im Kontext von Kunstmusik des 15. Jahrhunderts zu bedenken – "Kunstmusik", da wir davon schriftliche Quellen besitzen – sind wir auf zeitgenössische Quellen angewiesen, welche hauptsächlich als Beispielsammlungen für das extempore Musizieren kopiert wurden – "Musizieren" umfasst hier sowohl die Realisation nach memorierter schriftlicher als auch aus mündlicher Überlieferung (über das Gehör): beides beinhaltet musikalische Selbstartikulation, bei der Neues ohne direkten Bezug auf musikalische Notation geschaffen wird.

Meines Wissens sind die einzigen derartigen Quellen aus dem 15. Jahrhundert (und zugleich die frühesten überhaupt) auf mehrstimmige Musik ausgerichtet. Ihre klassische Form ist zweistimmig: Die eine Stimme (tenor) liefert das vorgefertigte/vorgegebene Material, die Oberstimme (cantus) soll dazu – das ist der Zweck der Übung – neues Material entwickeln. Diese Praxis, heute als "Cantus firmus Bearbeitung" oder "Cantus firmus Improvisation" bezeichnet, bleibt in einigen Quellen aus Spätmittelalter und Frührenaissance belegt. Sie bieten meiner Meinung nach den nächstliegenden Ausgangspunkt für objektive Überlegungen zu "Improvisation in der Musik des Mittelalters".

Dokumente aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts deuten darauf hin, dass gewisse tenor Melodien international bekannt waren und oft Basis für Cantus firmus Bearbeitungen waren. Insbesondere die Weise "La Spagna" scheint über mehr als 150 Jahre als traditioneller tenor gedient zu haben. Diese Melodie liegt auch unserer Demonstration einer am 15. Jahrhundert orientierten "Mini-Tradition" zweistimmiger Cantus firmus Improvisation zugrunde.

### **Reinald Ziegler (Sektion Freies Referat):** Das sogenannte "dritte Tonartensystem" in der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts

Vor kurzem (1998) hat Elmar Seidel für die Analyse Bachscher Musik einen Gedanken aufgegriffen, der in der neueren Forschung unabhängig voneinander von Joel Lester (1978, wiederaufgenommen 1989) und Renate Groth (1989) thematisiert worden ist. Stützte sich Lester bei seinen Forschungen zur Geschichte der Entwicklung des Dur/Moll-Systems ausgehend von italienischer Literatur seit 1592, so beschränkte sich Groth auf die italienische Fachliteratur des 17. Jahrhunderts. .

Die von beiden eher nebensächlich vorgebrachten Gedanken zu einem "dritten Tonartensystem" führt Seidel zusammen und gewinnt auf diese Weise eine neue Facette, die für den Analyseansatz gegenüber der Musik des Barock in der Zukunft nicht ohne Folgen bleiben wird.

Meine Darstellung hat zur Aufgabe, die Hintergründe zu beleuchten: dazu gehören zum einen Nachforschungen im Bereich der Musik, wobei vor allem tonartenzyklisch geordnete Werkeinheiten – beginnend mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts – herangezogen werden sollen. Zum anderen werden einige der bislang beigebrachten Zeugnisse in ihrer Zielsetzung hinterfragt und durch weitere ergänzt, und zum dritten soll das Augenmerk auf die entsprechende Forschungsgeschichte seit dem 19. Jahrhundert gerichtet werden, die bislang noch völlig unbeachtet geblieben ist. Auf der Basis dieser Vorarbeiten ergeben sich Möglichkeiten zu einer Einschätzung und Neubewertung der Zusammenhänge.