

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ariane Jeßulat

**Développer des idées musicales.  
Zu den Modelldurchführungen in Reichas  
»Traité de haute Composition musicale«**

Kaum eine Quelle ist anschaulicher für das Verständnis historischer Sonatentheorie als Antonín Reichas *Traité de haute Composition musicale*. Vor allem seine praktische Darstellung einer Theorie der Durchführung, die er anhand zweier Durchführungen zu Mozarts Overtüre zu *Figaros Hochzeit* anbietet, demonstriert nicht nur das komplizierte Verhältnis zwischen Theorie und Praxis der Sonate zu Beginn des 19. Jahrhunderts, sondern auch kritische Momente im Umgang mit der Sonatenform in der Romantik.<sup>1</sup> Wählt man die von Czerny edierte und übersetzte Ausgabe von 1832, glaubt man einen musikalischen »Stein von Rosette« vor sich zu haben: Mit mehrfachem Verweis auf Haydn exemplifiziert Reicha seine Theorie der Sonate – für ihn der deutlichste Ausdruck des schöpferischen Genies – an Mozart, und das alles begleitet von Czernys Kommentaren mit z. T. deutlichen Reflexen auf den Diskurs um Beethovens »Neuen Weg«.<sup>2</sup>

- 1 Eine erste Würdigung des Kapitels bei Reicha sowie eine historische Standortbestimmung hinsichtlich möglicher Übernahmen von Galeazzi fand durch Siegfried Schmalzriedt statt. Ein auf Reicha zugespielter Beitrag erschien 1985. Vgl. Siegfried Schmalzriedt, »Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydn'schen und Beethoven'schen Sonatensätzen«, in: *AfMw* 42/1 (1985), 37–66. Eine aktualisierte historische Einordnung findet sich besonders bei James Hepokoski und Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006, 195ff.
- 2 Antonín Reicha, *Reicha's Compositionslehre. Vierter Band, enthaltend den 8ten, 9ten und 10ten Theil oder Die Abhandlung von der Fuge, und von der Kunst seine Ideen zu benützen oder dieselben zu entwickeln*, aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny, Wien 1832. Der diesem Beitrag zugrunde liegende Abschnitt umfasst die Seiten 1099 bis 1130. Die Diskussion des *développer des idées musicales* geht bei Reicha dann, auch an eigenen Beispielen exemplifiziert, weiter.

1) *idées musicales*

Reichas Vorstellung der *idées musicales* ist im Vergleich zu den späteren Darstellungen bei Johann Christian Lobe und Adolf Bernhard Marx eher beispielhaft als definierend.<sup>3</sup> *Idées musicales* sind in der Hauptsache »phrases susceptibles d'un développement«,<sup>4</sup> und er wählt neun von diesen aus Mozarts Ouvertüre aus.<sup>5</sup> Dabei liegt in der Segmentierung der Vorlage durch diese Auswahl von neun Motiven verschiedener Ausführung und Hierarchie wesentlich mehr kompositorische Verantwortung, als Reicha kommentiert: Die Ideen sollen »claires, franches et bien distinctes les unes des autres«<sup>6</sup> sein. Ob Reichas Segmentierungen dies erfüllen, ist fraglich.<sup>7</sup>

Scheinbare Kleinigkeiten wie das Ignorieren der Asymmetrie der ersten Phrase in der vorausgehenden Kurzanalyse verraten einen theoretischen Umformungsprozess. Die Auswahl der Phrasen weist Unregelmäßigkeiten auf: Es fehlen Phrasen, wie z. B. der Einsatz der Hörner in T. 8 oder der Tutti-Einsatz im Forte, aber auch Phrasen, die Reicha kompositorisch benutzen wird, werden hier nicht aufgeführt.<sup>8</sup>

3 Reicha/Czerny 1832, 1100–1101.

4 Ebd., 1107.

5 Die Phrasentafel befindet sich ebd., 1108.

6 »Cette exposition [in Mozarts Ouvertüre] a toutes les qualités requises: les idées sont claires et franches, elles sont suffisamment variées et parfaitement bien distinctes les unes des autres; [...]« Ebd., 1106; vgl. auch die Vorankündigung dazu ebd., 1105.

7 Dieses nur unscharf umrissene Bild von »idée« muss allerdings weder im Kompositionsprozess noch in der ebenso rezeptions- wie produktionsorientierten Theorie Reichas zu Widersprüchen führen. Zur unscharfen Abgrenzung des *développeur* innerhalb einer eigenen Sektion sowie zur unscharfen Abgrenzung dessen, was überhaupt entwickelt wird, und dass in Konsequenz davon die *idées* bereits Resultate von Entwicklungen sind, s. Scott Burnham, »Form«, in: Thomas Christensen (Hg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, 880–906:885.

8 Ebenso gibt es keinerlei Verweis zur Reihenfolge des Erscheinens dieser »idées« in der Durchführung. Der Gedanke, dass die Reihenfolge des Erscheinens in der Exposition zwar erweitert oder durch Auslassungen und spätere Anfangen in der Länge variabel ist, aber nicht umgestellt werden sollte, klingt in Reichas Text nicht an, er macht sogar einen gegenteiligen Vorschlag; vgl. Reicha/Czerny 1832, 1129. Vgl. auch Hepokoski/Darcy 2006, 229.

Des Weiteren spielt die Praxis des Orchesterapparats für Reicha keine zentrale Rolle. Alles ist mit dem Statement »ça suffit pour analyse«<sup>9</sup> im Klavierauszug angegeben. Instrumentierte Versionen folgen erst nachträglich.<sup>10</sup>

Die ausgewählten Phrasen sind nicht hierarchisiert: Zwar beschreibt Reicha offensichtliche Tonleitergänge wie die Fortsetzung von Phrase 3 als »idées accessoires« – im Gegensatz zu »idées mères«, inwieweit diese Idee jedoch eine entwickelnde Fortführung der Tonleiterkontur des Hauptgedankens ist, wird nicht thematisiert, wie auch die verwendeten Motive in den Durchführungen gleichrangig behandelt werden.

Der Zuschnitt der Phrasen selbst scheint zum Teil intuitiv und unter dem Aspekt des Nachschaffens erfolgt zu sein, wie z. B. das Abtrennen der Kadenz in Phrase 2 als Reaktion auf Mozarts Instrumentierung.

Die Phrasen sind in Reichas Durchführungen tabu. Er variiert sie zwar, ihre Ausdehnung und ihr syntaktisches Verhalten jedoch sind bis auf eine Ausnahme »gesetzt«, ohne Rücksicht auf die dabei entstehende neue Form.

### *mélodie dialoguée*

Fügt man Reichas erste Durchführung,<sup>11</sup> wie angegeben, zwischen die Takte 122 und 124 bei Mozart ein, ergeben sich auf der Grundlage der so entstandenen Sonatenform folgende Auffälligkeiten:

Nach einer Ausweitung in die konventionelle Durchführungstonart h-Moll führt Reicha Phrase 1, Mozarts Eröffnungsmotiv, musterhaft durch, indem er sie am Faden eines übergeordneten Parallelismus durch die Stationen h-Moll, e-Moll, G-Dur und C-Dur modulieren lässt und mit einem aus Mozarts Takten 18ff. entliehenen Soggetto

9 Reicha/Czerny 1832, 1105.

10 Das legt den Schluss nahe, dass Reicha diese Materialaufstellung nicht vor, wie er es dem Schüler ausführlich rät, sondern nach seiner Komposition der Durchführungen und nicht aus dem Original, sondern aus seiner Verarbeitung herausgeschnitten hat.

11 Im Klavierauszug ebd., 1109–1110, orchestriert ebd., 1115–1119.

kontrapunktiert. Die Sequenz multipliziert seine Eingriffe in Mozarts Eröffnungsphrase.

Abgesehen davon, dass Mozarts für D-Dur prädestiniertes Eröffnungsmotiv in Moll deformiert wird, ist auch der jeweils eingefügte achte Takt, der mit dem vorausgehenden einen modulierenden Zweitakter bildet, eine musikalische Zusatzinformation, die wie ein didaktisches Scharnier die Sequenz ausbremst. Ablenkende Maßnahmen wie die neuen Motive in Horn (T. 15–16) und Bass betonen dies noch. Eine Beschleunigung der Sequenz, wenn der letzte Einsatz des Motivs in C-Dur mit Takterstickung erfolgt (T. 39), kommt zu spät, so dass der folgende Oktavkanon aus dem dreitaktigen Eröffnungsmotiv mit seinem asymmetrischen, aber auch schematischen Charakter kein Produkt der Beschleunigung ist, sondern aus dem Kontext der neuen Form herausfällt.

»Développer ses idées [...] c'est les combiner des plusieurs manières intéressantes.«<sup>12</sup>

Indem Reicha die ersten sieben Takte auf ihren melodischen Verlauf reduziert, durch Verlängerung um zwei modulierende Zwischentakte in ihrer Anatomie stört und wie das Thema einer Schulfuge vorher feststehenden Manieren unterwirft, begeht er einen Fehler bei der Übertragung einer abstrakten Idee auf eine konkrete musikalische Wirklichkeit, in diesem Fall auf den »leisen Beginn« klassischer Sinfonik, den Mozart hier expressiv im situativen Kontext der Opern-Ouvertüre zuspitzt: Der Beginn ist nicht nur leise, sondern von präzise formulierter Undeutlichkeit. Dazu gehört die tiefe Lage, die weiche Besetzung und das schnelle Tempo, das melodisch zunächst nicht viel mehr als die Konturen des Hexachords wahrnehmen lässt, dabei aber eine von viel Geräusch begleitete Bewegung und den rhythmischen Initialimpuls, der dann unter schichtenweiser Einführung des gesamten Orchesterapparats zur Klarheit kommt. Die ersten drei Takte werden dabei nie verändert, die Klärung und Intellektualisierung des geräuschhaften Impulses erfolgt bei Mozart in den Wiederholungen durch den Holzbläser-Kontrapunkt, nicht am Motiv selbst. Da Reicha Elemente der Orchesterkonvention und der präzisen klanglichen *in-*

<sup>12</sup> Ebd., 1107.

*ventio* weder als thematisch noch als entwickelbar erachtet, deplatziert er das Motiv in seiner eigenen Durchführung.

Durchführung 2 ist materialreicher:<sup>13</sup>

Am auffälligsten ist – neben dem wenig vorbereiteten Ruck in T. 7, mit dem Reicha nach h-Moll moduliert – die Großterzsequenz, die von G-Dur über Es-Dur und Ces-Dur die Durchführungstonart enharmonisch als Negativ erreicht (T. 53–79). Damit sprengt Reicha den tonalen Rahmen der Sonate der Mozartzeit.<sup>14</sup> Die Gründe dafür liegen wiederum in einer reduzierenden Vervielfältigung des Originals durch die auffallend rigide Sequenz.

Phrase 8, die in der Exposition die Takte 86–107 einnimmt, ist Mozarts Schlussgruppe entnommen und in dieser Form schon Produkt eines Prozesses bei Mozart. Nach zweimaliger Wiederholung endet die Phrase bei Mozart überraschend in der kleinen statt in der großen Sexte, eine sicherlich gestisch zu verstehende chromatische Verfärbung, deren harmonische Konsequenzen dann in der Ausweichung nach a-Moll gezogen werden. Damit ist ein Moment des episodenhaften Innehaltens verbunden.

Reicha reduziert das bei Mozart auf mehreren Ebenen stattfindende »L'inganno« auf den Trugschluss, wobei die sensible kleine Sexte nun stabiler Grundton wird. An die Stelle des Innehaltens tritt die Fortsetzung des Seitensatzes, Phrase 7, wobei die gestaute Überinformation durch die reale Fauxbourdon-Sequenz, die Akzentverschiebung und die absteigende Chromatik nicht auf dem Orgelpunkt aufgefangen wird wie bei Mozart, sondern mechanisch in die nächste Runde der Sequenz fällt. Reicha schneidet zwei der überraschendsten Momente des Originals zusammen und nimmt ihnen durch die Sequenz die Überraschung sowie seiner Durchführung das formale Zentrum.<sup>15</sup> Ein

13 Im Klavierauszug ebd., 1112–1114, orchestriert ebd., 1120–1126.

14 Zum Trägheitsverhalten der Modulation auch in der Durchführung s. William E. Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford 1998, 139.

15 Vgl. ebd., 142 zur grundsätzlichen tonalen Instabilität von Durchführungskernen, die sich auch in den motivischen Details und Gesten ausspricht. Die in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden vollständigen authentischen Ganzschlüsse in Oktavlage innerhalb der Großterzsequenz sind in diesem tonal in-

## Ariane Jeßulat

musikalischer Kommentar des Geschehens liegt eher in den rückführenden Takten 80–91, wenn die ersten Violinen allein und durch die Abwandlung der Phrase auch mühselig in Quintschritten den Rückweg zu suchen scheinen. Besonders hier, im »Misslingen der Form«, wird deutlich, dass auch Reichas experimenteller Tonsatz die Dynamik einer lebendigen Komposition ausprägt, in der Formabschnitte und Motive als Reaktion auf vorausgegangene Ereignisse entstehen bzw. als solche verstanden werden.

Die Divergenzen zwischen dem Formverhalten der Motive und Reichas Strategien gehen in der zweiten Durchführung auf reduzierende Umformungen hauptsächlich der Seitensatzgruppe zurück. Im Falle der bereits angesprochenen Phrase 7 z. B. wurde nicht berücksichtigt, dass diese Fortsetzung des Seitensatzes eigentlich eine Variante in der gleichnamigen Molltonart, also eher eine akzidentelle Verfärbung ist und durch die Kontur des Tonleiterschnitts tonal gehalten wird.

The image shows a musical score for piano, measures 68-75. The score is in D major (two sharps) and common time. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 68-71. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand has a bass line with octaves (marked '6') and a question mark in measure 71. The second system shows measures 72-75. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a bass line with octaves (marked '8') and a final chord in measure 75.

Abbildung 1a: Seitensatz bei Mozart, T. 68–75.

stabilen Umfeld viel zu stabil, lassen kaum »harmonisches Legato« zu und sorgen für formale Irritationen.

## Développer des idées musicales



Abbildung 1b: Fauxbourdon-Gerüst.



Abbildung 2a: Fortsetzung des Seitensatzes, T. 75–81.



Abbildung 2b: Fauxbourdon-Gerüst.

Wenn Reicha dann den Seitensatz selbst zitiert (T. 92), kommt es zu einer interessanten Entwertung der Mozart'schen Harmonik. Das Motiv entsteht aus der Überblendung zweier Satzmodelle: Der Oberquintkanon zwischen den Außenstimmen bringt in den ersten vier Takten einen Fauxbourdonersatz hervor, der in T. 5 als Parallelismus mit der Tonleiter im Bass fortgesetzt wird. Der Moment des Ausstiegs aus dem ersten Modell ist nicht individuell gewählt, sondern eine Prädisposition. Nicht nur Mozart verwendet den Parallelismus über diesem Tonleiterauschnitt in Dur oft, wobei Form und diastematische Auszeichnung der *FA*-Stufe im Modell eine Markierung hinterlassen.

Im Trio des Streichquartetts G-Dur KV 82 fallen der metrische Schwerpunkt des zweiten Viertaktters und der subdominante Moment zusammen.



## Ariane Jeßulat

The image shows a musical score for a string quartet, specifically a Trio from Mozart's KV 82 in G major. The score is written for Violine 1, Violine 2, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two sections: 'Modell' and 'Kadenz'. The 'Modell' section is marked with a bracket above the first six measures. The 'Kadenz' section is marked with a bracket above the last six measures. The Violine 1 part features a melodic line with a long note in the first measure of the 'Modell' section. The Violine 2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Cello parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Abbildung 3: Mozart, Trio aus dem Streichquartett G-Dur KV 82, T. 1–8.

Bei dem berühmten Trio der drei Knaben aus der *Zauberflöte* unterstreicht Mozart den Moment durch die lange Note in der Oberstimme, die an dieser Stelle von Mechanik in Melodie umschlägt. In der Ouvertüre zu *Figaros Hochzeit* ist es die Violinfigur, die hier wie im Streichquartett den Einsatz des Kadenzvorgangs markiert.

Reicha beginnt auf der 6. Tonleiterstufe von A-Dur (T.92), und obwohl er mit Erreichen des Basstons g in den Bratschen dieselbe Situation im Modell erreicht haben müsste, bleibt trotz der Figuration in den Violinen die subdominantisch-kadenzierende Wirkung aus – und das nicht, weil er die Sequenz fortsetzt, sondern weil der formale Rahmen des »Vierers«, der diese Wirkung freisetzt, nicht gegeben war. Auch die folgenden lauten Anstrengungen, über die aufsteigende Tonleiter die Tonart D-Dur oder zumindest A-Dur wieder zu erreichen, sind Indizien für den erlebbaren Zusammenhang zwischen Harmonik und Form, der nach der Modulation im freien Fall nach Ces-Dur auch eines kräftigen Rückweges bedürfte. Die Rückmodulation nach A-Dur in buchstäblich letzter Sekunde in den letzten beiden Takten könnte fast eine Rache des Originals für den gedankenlosen Raub eines der

## Développer des idées musicales

wichtigsten Motive der Ouvertüre<sup>16</sup> sein, das Reicha hier und zu Beginn in T. 7–8 zur motivischen Verfügungsmasse degradiert hat.

### 2) *arrêt*: Innehalten und Wiederbringen

Reicha überspringt den modellhaften Untergrund der Vorlage und macht keine »idées franches«, sondern bereits Produkte eines Formdenkens zu den Elementen seiner neuen Form.

Obwohl Reichas hier verwendetes Vokabular vor allem lineare Modelle des so genannten Mannheimer Stils kaum oder gegen ihre Konvention verwendet, wäre es verfehlt davon auszugehen, dass er dies und die formalen Gegenläufigkeiten lediglich in Unkenntnis des Stils verursacht. Reicha schreibt keine Stilkopie.

»Développer ses idées [...]; c'est enfin produire des effets inattendus et nouveaux sur des idées connues d'avance.«<sup>17</sup>

Diese dramatisch-erinnernde Idee des »développer« passt nicht pauschal auf jede Durchführung und schon gar nicht auf die Ouvertüre zur *Hochzeit des Figaro*, wo eine Durchführung nur scheinbar fehlt.

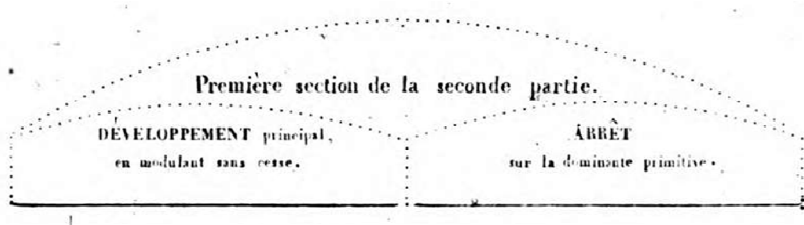


Abbildung 4: Reichas graphische Darstellung des »Durchführungsabschnitts« in der *grande coupe binaire* in der *Traité de haute composition musicale*, Band II, 300.

»[...] on s'arrête communément sur la dominante primitive sur laquelle on fait souvent une pédale suivie d'un conduit pour attaquer la section suivante.«<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Bei Mozart erklingt das Motiv in T. 41–45 und dann wieder vier Takte vor Ende des langen Orgelpunkts *d* am Schluss der Ouvertüre.

<sup>17</sup> Reicha/Czerny 1832, 1107.

<sup>18</sup> Antonín Reicha, *Traité de haute Composition musicale* 2, Paris 1826, 298.

Ein Schlüssel zu der bei Reicha vorgenommenen Umwertung der Form scheint die bei ihm im Formschema der *grande coupe binaire* auftauchende Bezeichnung *arrêt* zu sein, ein Sammlungspunkt vor der Reprise, möglicherweise dem entsprechend, was A. B. Marx später als »Wiederbringen«<sup>19</sup> bezeichnet. Dieser *arrêt* ist bei Reicha mit Wegmetaphern<sup>20</sup> wie »conduire« eher markiert als vollständig erklärt, aber der kompositorische Versuch ist da, und zwar so vehement, dass er die in Mozarts Vorlage vorhandene Rückführung doppelt, wie besonders in der ersten Durchführung zu hören war.

Das eigentliche »Bringen« gibt es in Mozarts Ouvertüre dort, wo es passt, nämlich auf dem langen Orgelpunkt *d* am Ende der Reprise, auf den ersten Akt zielend. Das erklärt auch den Schwerpunkt auf dem Seitensatz und vor allem auf der Schlussgruppe, in der Mozart Entwicklungsarbeit leistet, die sonst in einem Durchführungsteil stattfindet. Es ist redundant, wenn Reicha diese wiederholt, also überzeichnet und schematisiert er sie.

Eine Verschiebung des »développer« aus dem zweiten Teil der Sonate in den ersten ist in den 1820er Jahren musikalische Realität, und die Strategien, auf diese dramatischen Konzeptionen zugunsten flächiger, nicht diatonischer Sequenzen zu verzichten, sind in romantischen Sonaten zahlreich. Damit ist aber der Durchführungsteil im engeren Sinne weniger verarbeitend und wiederbringend mit der Exposition verbunden, sondern steht für sich wie in Haydns Sonate Es-Dur, in Beethovens *Sturmsonate*, im zweiten Satz der *Frühlingssonate*, in Schuberts Es-Dur-Klaviertrio – die zahlreichen Beispiele gehören zum Analyse-Repertoire der »Neo-Riemannian-Theory« und umreißen aus dieser Sicht eine Parallelwelt zur tonalen Arbeit auf der Basis diatonischer Modelle.

19 Vgl. Caplins Ausführungen zum Unterschied zwischen »Retransition« und »Stehen auf der Dominante« in Caplin 1998, 157ff., ebenso in Hepokoski/Darcy 2006, 197ff.

20 Zur auffälligen Metaphorik des Reisens bei Reichas Beschreibung der *grande coupe binaire* vgl. Felix Diergarten, »Time Out of Joint – Time Set Right: Principles of Form in Haydn's Symphony No. 39«, in: *Studia Musicologica* 51/1–2 (2010), 109–126:117.

## Développer des idées musicales

Reichas enharmonische Passage der zweiten Durchführung kommt dieser undramatischen Rücknahme von Durchführungsarbeit sehr nahe.

### 3) Fußnote zum Kontrapunkt

Gerade in der solistischen Gestaltung der »*mélodies dialoguées*«<sup>21</sup> arbeitet Reicha viel mit imitatorischer Verdichtung und beruft sich auch dabei auf Haydns Vorbild.<sup>22</sup> Der Umgang mit der Vorlage legt aber nahe, dass er eine kontrapunktische Attitüde in signalhaften Oktavkanons übernimmt, das kontrapunktische Spiel, das Haydns wie Mozarts Musik strukturiert, jedoch nicht weiterführt. Wie es die Anlage der ersten drei Takte in der Ouvertüre vorgibt, ist die zugrunde liegende Figur Wachstum und Augmentation – zur imitierenden Verdichtung muss man einem Großteil der ausgewählten Phrasen Gewalt antun. Des Weiteren handelt es sich bei allen Themenbildungen um doppelte Kantilenen.



The image shows a musical score for three instruments: Violine I, Viola, and Cello/Kb. The score is in G major (one sharp) and common time. It covers measures 108 to 112. The Violine I part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a triplet of eighth notes G5, A5, B5. The Viola part has a half note G3, a half note A3, a half note B3, and a half note C4. The Cello/Kb. part has a half note G2, a half note A2, a half note B2, and a half note C3.

Abbildung 5: Mozart, T. 108–112.

- 21 Antonín Reicha, *Traité de mélodie*, Paris 1814, 91: »Une mélodie dialoguée de la sorte peut devenir très-piquante, paraître fort naturelle et produire beaucoup d'effet, si elle est bien faite, et surtout bien placée. C'est particulièrement dans la musique dramatique qu'on en pourrait faire un usage heureux; [...].« Siehe zu diesem in Reichas Sonatenverständnis sehr wichtigen Stilmittel die Diskussion bei Diergarten 2010, 109–126:120, mit dem Terminus »phrased fugue« in Anmerkung 30.
- 22 Innerhalb des hier untersuchten Abschnitts z. B. in Reicha/Czerny 1832, 1127, mit der Empfehlung der »Londoner Sinfonien«.

Reichas Phrase 9 ist die erste symmetrische Bildung dieser Ouvertüre und Endmarke eines Formprozesses zum syntaktischen Gleichmaß hin. Dem entspricht die klausulierende Figur in den Kontrapunkten, die einen Gang zur Terz wider Erwarten schließend zum Grundton zurückbiegt. Es ist wie ein Unterlaufen der eigenen Idee von dramatischer Form, dass Reicha diese schließenden Kontrapunkte in der Verdichtungsarbeit beibehält. Offen bleibt allerdings, inwieweit auch handwerkliche Mängel dazu beitragen, dass seine *exempla* seine Theorie auf diese Weise infrage stellen.

© 2015 Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Jeßulat, Ariane (2015), »Développer des idées musicales. Zu den Modelldurchführungen in Reichas ›Traité de haute Composition musicale« [Développer des idées musicales: On the Model Realizations in Reicha's "Traité de haute Composition musicale"], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 151–162. <https://doi.org/10.31751/p.142>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Antoine Reicha; development; Durchführung; Fauxboudon; idées musicales; Le nozze di figaro; motif; Motiv

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015