

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie 2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)



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.

Urchoräle

1. Tabu

»Da muß ich denn auch meines Lieblingsmoments erwähnen, nämlich des Credo. Der Priester stellt sich zum ersten Mal mitten vor den Altar und intoniert [...] mit seiner heisern, alten Stimme das Seb. Bachsche *Credo*; [...] Als ich das erstemal mein wohlbekanntes



Abbildung 1: »Credo in unum Deum« aus F. Mendelssohn Bartholdys Brief vom 4.4. 1831

hörte, u. alle die ernsten Mönche um mich her so eifrig und laut zu sprechen anfangen, erschrak ich ordentlich u. es ist noch immer mein Lieblingsmoment.«¹

Eine offensichtliche Faszination am Choralgesang durchzieht Musikforschung und -lehre, Komposition und politisches Denken in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Dennoch bleibt es schwierig, aus den omnipräsenten Erwähnungen von Choralmelodien im Musikschrifttum, aus den zahlreichen Choralziten in romantischen Kompositionen sowie aus den Lehrtexten über Kirchenmusik erfolgreich Hinweise herauszufiltern, wie und ob Choralmelodien tatsächlich auch analytisch greifbar die Rolle von ›Keimzellen‹ romantischer Musik erfüllen. Ausgestellte Zitate oder historisierende Stilkopien des Gemeindechorals können zwar dem gesamten Werk eine programmatische Tendenz verleihen, lassen sich aber eher selten als motivischer Keim bis in die Tiefenstruktur des Komponierten verfolgen.

1 Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief an Carl Friedrich Zelter aus Rom vom 4.4.1831, in: Mendelssohn 1998, S. 129.

In Anton Friedrich Justus Thibauts Forderung, »die Urchoräle der Kirche rein zu halten«,² wird ebenso wenig wie später bei Carl von Winterfeld klar, wo dieses ›Ur‹ in historischer Geschichtsschreibung anzusetzen ist. Es gibt bei diesen Autoren keine Trennung zwischen einstimmigen Cantus firmi und ihren mehrstimmigen, z. T. um mehrere Stilwechsel jüngerer Bearbeitungen, wie auch die geschichtliche Entwicklung von der Einstimmigkeit des ›Urchristentums‹ zu einer immer bewussteren Entfaltung des melodischen Gehalts³ der Choräle durch ein Aufgehobensein in mehrstimmiger Musik ab dem 16. Jahrhundert zu den idealistisch-verfälschenden Konstruktionen romantischer Geschichtsschreibung gehört.

Besonders bei der Untersuchung des historisch gar nicht so fernen Ursprungs des evangelischen Kirchengesangs lässt sich fast eine Erleichterung spüren, wenn Dinge wie der Ursprung von Liedweisen im Unklaren bleiben und mit einem religiösen Tabu belegt werden können, da eine philologische und historische Aufarbeitung der erbaulichen Magie zuwiderliefe.⁴

Eine ähnliche Neigung zum Tabu lässt sich aber auch in primär musikästhetischen Texten finden, deren Ausrichtung weniger kirchenpolitisch ist als Thibauts oder Winterfelds Schriften. Dabei kommen gerade in Selbstzeugnissen von Komponisten zwei divergente Positionen zusammen: das Offizielle der

2 Thibaut 1826, S. 11f.: »Aber auch abgesehen davon waren die dringendsten Gründe vorhanden, die Urchoräle jeder Kirche rein und unverletzt zu erhalten. Denn was auch die Kunst hinzufügen und verschönern mag, immer wieder wird es doch eine unbestreitbare Wahrheit bleiben, daß Gesänge, welche unschuldig und einfach aus einem begeisterten, tiefbewegten Gemüth hervorgingen, einen nie veraltenden, unbeschreiblichen Zauber haben, und daher auch (wie viele Nationallieder beweisen) ewig frisch und blühend in der Nation fortleben, wenn sie nicht von außen unterdrückt werden.«

3 Winterfeld 1843, S. 2: »Sie [die Kirchenverbesserung, d. h. Reformation] fand aber einen theils uralten, theils doch althergebrachten Kirchengesang vor, ein nur noch Fortgeübtes, nicht lebendig mehr Forterzeugendes; einen Gesang in fremder, dem Volke unverständlicher Sprache, in Tönen, die, wie es schien, in ihrer alterthümlichen Fassung nicht mehr vernehmlich mit ihm reden konnten. In ihm hat sie die Grundformen bedeutungsvoller Harmonien, einen neuen Lebensquell entdeckt, den eine aufnahmhafter Höhe damals schon stehende Setzkunst für sich allein noch nicht hatte eröffnen können.«

4 Thibaut 1826, S. 14f.: »Allein wenn auch die Sixtinische Capelle sich mit großer Festigkeit der Meisterwerke aus der Mittelperiode angenommen hat, so scheint sie jene Urgesänge nicht mit gleicher Vorliebe zu behandeln. Auf allen Fall ist es gewiß, daß man nirgend in Italien eine genügende Antwort erhält, wenn man über die Ambrosianischen und Gregorianischen Gesänge eine gründliche Belehrung verlangt. In Deutschland bekommt man höchstens ein paar Citate aus dem citirenden Forkel'schen Werke; im Übrigen aber scheint es fast ein Ehrenpunkt geworden zu sein, daß man davon nichts wisse.«

heiligen Überlieferung und auf der anderen Seite Privatheit und Geheimnis, die gleichwohl als Tabu öffentlich gemacht werden.

Auf der anderen Seite wird Persönliches zum offiziellen Code, wenn Felix Mendelssohn Bartholdy die »Ist es wahr?«-Formel bekanntlich als »geheimen« Schlüssel zum Streichquartett op. 13 veröffentlicht.⁵



Abbildung 2: F. Mendelssohn Bartholdys Notat des Mottos auf dem Deckblatt der Reinschrift

Zur Durchdringung von Intimität und Öffentlichkeit im Tabu gehört auch ein Verstecken der satztechnischen Mittel. Ist kontrapunktische Arbeit unabdingbar für die Komposition mit vorher bekannten Formeln, so geht das Bemühen deutlich dahin, diese Arbeit zu verbergen. Mendelssohn schreibt sicher nicht nur aus Koketterie von dem Wunsch, die *Hebriden*-Ouvertüre mehr nach Möwen als nach Kontrapunkt klingen zu lassen, Robert Schumann spottet über »Fugenmusterreiter«,⁶ und allem voran kritisiert E. T. A. Hoffmann das »jubilierende Geklingel« moderner und handwerklich allzu bunt gestalteter Kirchenmusik.⁷

Mendelssohns eingangs zitierter Bericht aus der Sixtinischen Kapelle zeigt, dass es um beides geht, um uralte Tradition als privaten Lieblingsmoment, als Zusammenfallen von einer höchst formalisierten Institution und der Freiheit, sich einen intimen Moment anzueignen und sich seiner in der Formel zu versichern.

Und eine weitere Information gibt Mendelssohns Zitat: Die Formel muss gar nicht alt sein. Mit »meinem wohlbekannten« ist Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe gemeint, kein originales *Symbolum Nicenum*; entsprechend würde ein *ut-re-fa-mi* auf die Jupiter-Sinfonie⁸ zurückgehen, und ein sogenannter Lamento-Bass müsste rein gar nicht in älterer Musik gesucht werden.

5 Die von Mendelssohn in dem Lied *Frage* op. 9, 1 mit dem Text »Ist es wahr?« unterlegte Formel hatte auch später noch in Mendelssohns Freundeskreis die Qualität eines Bonmots. Vgl. dazu Wehmer 1959, S. 88; Krummacher 1978, S. 87; Krummacher 1980; Konold 1984, S. 118; Jeßulat 2001, S. 151.

6 Schumann 1985, S. 100.

7 Hoffmann 2013, S. 509.

8 Finalsatz der Sinfonie C-Dur KV 551 von Wolfgang Amadeus Mozart.

2. Private und versteckte Zitate

Wäre die Vermischung von Alter und Geheimnis in dem vorgeschichtlich-fiktiven ›Ur‹ als Ergebnis historischer Forschung fragwürdig, so gibt sie doch ziemlich exakt eine ästhetische Position an, die sich im Umgang mit melodischen Formeln in romantischer Instrumentalmusik zu einem Analyseansatz ausbauen lässt. Es gibt die Formeln eben nicht nur ausgestellt als initiale Chiffren und Programme, sondern auch versteckter; zwar deutlich, aber eher gegen Ende der Form nachträglich als Geheimnis präsentiert.

2.1 Johannes Brahms, *Intermezzo* a-Moll (Nr. 2) aus *Sieben Fantasien für Klavier* op. 116

So ist der ›Lamentobass‹ in Brahms' Op. 116, 2 in jeder Hinsicht ebenso verschlüsselt wie als Mittelstimme ›deplatziert‹.



Abbildung 3: J. Brahms, *Intermezzo* op. 116, 2, Takte 79–80

Natürlich spielt die Formel für das gesamte Stück bzw. für mehrere Stücke des Opus eine substanzielle Rolle,⁹ aber einerseits wäre ein so allgemeiner Topos für dieses *Intermezzo* nicht spezifisch, andererseits kommt die zitierte Passage schlicht zu spät für ein Einbringen des Motivs in den formalen Zusammenhang, denn das Stück ist so gut wie vorbei. Es wird eher nachgereicht und durch die verdeckte Position in der Mittelstimme und die leicht atypische Harmonisierung zum individuellen Moment gestaltet.

2.2 Johannes Brahms, *Intermezzo* op. 116, 5

Dem analog ist das angehängte Zitat des *ut-re-fa-mi* in Op. 116, 5. Wenn wie in Op. 116, 2 die Motivik auch dieses *Intermezzos* um Bestandteile einer alten

⁹ Vgl. Ickstadt 2015, S. 409ff., der die hier zitierten Passagen allerdings so nicht behandelt.

Formel kreist, so wird eine solche hier als nachgelieferter Schlüssel in einem Moment präsentiert, in dem es für Aufschlüsselungen eigentlich zu spät ist. Die verfremdende Aneignung geht weiter als im *Intermezzo* op. 116, 2, da der entschieden durale Topos in einem e-Moll-Stück große Herausforderungen an den Kontrapunkt stellt.¹⁰



Abbildung 4: J. Brahms, *Intermezzo* op. 116, 5, Takte 35–39 und Reduktion

2.3 Robert Schumann, *Liederkreis nach Heinrich Heine* op. 24, 8

In einer ganz anderen Versuchsaufstellung, aber in vergleichbarem Verhältnis von Ausstellen und Verstecken setzt Schumann eine Urformel in dem Lied *Anfangs wollt ich fast verzagen* ein. Massiv ist das Zitat des Chorals *Wer nur den lieben Gott lässt walten* wie auch das Stilzitat des generalbassnahen Choralatzes. Als Reaktion auf den gebrochenen Stammbuch-Stil der Textvorlage führt ein von Anfang an eher offizieller Tonfall in den Moment des Umschlags hinein, in eine persönliche Frage.

Versteckt unter dieser deutlich zitathaften Oberfläche des Choralstils befindet sich die Urformel: Der Ganzschluss in C-Dur fällt sowohl aus der Klauseldisposition von d-Moll als auch aus dem Reimschema heraus und wirkt demzufolge ausgesprochen transitorisch. Verfolgt man die Linie der in der Gesangsstimme durchaus dissonant behaupteten Liegetöne *d* und *c* mit der angehängten phrygischen Wendung *b-a*, so wird klar, dass das für Einleitungen typische phrygische

¹⁰ Vgl. dazu Jeßulat 2015, S. 118–125.

Tetrachord hier nicht im Bass, sondern ›verborgen‹ in der Singstimme liegt und gegenüber dem eröffnenden Choralzitat einen zweiten Cantus prius factus darstellt. Schumanns ›Versteck‹ ist perfider, da er die Aufmerksamkeit dicht daneben, auf ein wesentlich offensichtlicheres Choral-Zitat lenkt. Die formale Struktur und damit der Funktionsträger der in das Lied integrierten Binnenintroduktion¹¹ wird jedoch von der Urformel gesteuert.

und ich glaubt', ich trüg es nie, und ich hab' es
D

doch ge-tra-gen, a-ber fragt mich nur nicht: wie? nicht: wie?
C B A

p rit.

Abbildung 5: R. Schumann, *Anfangs wollt ich fast verzagen*, op. 24, 8, Takte 4–11

3. Zerlegung und mehrstimmige Optionen

Es bleibt zu fragen, warum ästhetische Absicht und musikalische Praxis so gut zusammengehen können. Welche Konsequenzen hat die Verwendung alter Formeln für Satztechnik und motivische Arbeit – abgesehen von eventuell etwas

¹¹ Das Lied geht dem sehr aufwändigen letzten Lied des Zyklus *Mit Myrthen und Rosen* voraus, das in D-Dur steht und neben dem programmatischen Titel zahlreiche Eigenschaften eines rückblickenden Finales in sich bündelt, wie eine Binnenintroduktion in d-Moll.

ungewöhnlichen harmonischen Wendungen? Welche Chancen bieten gerade die mehrstimmigen Implikationen dieser Formeln? An einem melodisch denkbar unauffälligen Beispiel soll dies untersucht werden.

3.1 Loop¹² und perfidie

Bei der »Ist es wahr«-Formel aus Felix Mendelssohns Streichquartett op. 13 lassen sich mehrstimmige Implikationen aus der Art und Weise erkennen, wie die Formel aus der vorangegangenen Passage hervorgegangen zu sein scheint:

The image shows a musical score for a string quartet, measures 10 to 13. The instruments are Violine 1, Violine 2, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score illustrates a melodic motif in Violine 1 that is echoed by the other instruments. Dynamics include *dim.*, *p*, *cresc.*, and *f*.

Abbildung 6: F. Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett a-Moll op. 13, 1. Satz, Adagio – Allegro vivace, Takte 10–13. *Zur Dynamik der 2. Violine siehe die Handschrift in den digitalen Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin.

Mendelssohn selbst gibt den am meisten irreführenden Hinweis, wenn er vor allem auf den semantischen Zusammenhang mit dem Lied *Frage* op. 9, 1 ver-

12 Scheinbar anachronistische Termini wie »Loop« und »Pattern« werden hier bewusst verwendet, um die in hohem Maße dialektische Konstruktion romantischer Motivik, die zwischen scheinbar gestischer Impulsivität und mehrstimmig-algorithmischer Wiederholungsstruktur eine prekäre Balance hält, auch in der Benennung zu verdeutlichen. Während die gestische Oberfläche eher als trivial anzusehen ist und nicht erst analytisch aufgedeckt werden muss, bietet die Untersuchung des algorithmischen Hintergrunds, die eher der Ästhetik wesentlich älterer Musik oder gar seriellen Komponierens entspricht, ein zur Zeit erst wenig bearbeitetes Forschungsfeld. Vgl. dazu grundlegend Prey 2012.

weist,¹³ das genau diese interessante Passage nicht enthält, in der das Motiv aus dem Loop seiner Spiegelung im Cello herauszuwachsen scheint.



Abbildung 7: Mehrstimmige Optionen des Motivs als Umkehrung und Oberquartkanon

Die Formel (hier *Gis-A-Fis*) ist traditionell zum Loop geeignet, da sie in einem enggeführten Unterquintkanon beliebig oft wiederholt werden kann.

Auf Viola und 2. Violine verteilt gibt es diese Kanonstimme tatsächlich, wenn auch um ein zusätzliches *d* zum Basston *gis* erweitert. Auch die repetitive Struktur der Stimmen ist erhalten.

Die Tonfolge selbst, solmisiert als *mi-fa-re* interpretierbar, hat in älterer Musik nicht selten die Funktion, wieder in das ursprüngliche Hexachord zurückzusetzen, wie in folgendem Beispiel:

Abbildung 8: P. Certon, »Kyrie eleison« aus der *Missa Sus le Pont*, Takte 1–8

Zwei kontrapunktische Implikationen des Motivs spielen dabei eine Rolle: Die Mutatio von *la* nach *mi* führt nach einer potentiell ohne Einrichtung des Soggettos nicht aufzuhaltenden Oberquartimitation des Anfangsmotivs wieder in das quart-tiefere Hexachord zurück. Unterstützt wird diese Tendenz durch die mit dem Motiv verbundene Option zur Imitation in der Unterquinte, die hier zuverlässig, wenn auch nicht enggeführt, erfolgt.

13 Vgl. oben, S. 34, Anmerkung 5.

Ariane Jeßulat

Sopran
 Alt
 Tenor
 Bass

LA FA RE
 LA FA RE

Abbildung 9: P. Certon, »Kyrie« aus der *Missa Sus le Pont*, Takte 34–41

Dieselbe formbildende imitatorische Funktion ist auch bei folgendem Lehrduo über *la-sol-fa-re-mi* von Orlando di Lasso¹⁴ zu beobachten: Hier ist es die Folge *fa-re-mi*, also eine Position weiter im Loop, die Lasso einsetzt, um die *la-sol-fa-re-mi*-Formel aus dem Hexachordum durum (auf c) ins Hexachordum naturale (auf f) zurückzusetzen, markiert auch dadurch, dass der Imitationsabstand immer dann auf die Minima (T. 6) oder sogar auf die Semiminima (Takte 10/11) zusammengezogen wird.

Sopran
 Tenor

LA SOL FA RE MI LA SOL FA RE MI
 LA SOL FA RE MI LA SOL FA RE MI

S.
 T.

LA SOL FA RE MI LA SOL FA RE MI
 SOL FA RE MI LA SOL FA RE MI LA SOL FA RE MI LA SOL

14 Zit. nach Bornstein 2004, S. 84.

Abbildung 10: O. di Lasso, textloses Duo ›La Sol Fa Re Mi‹, Nr. 14 aus der Sammlung *Novae aliquot et ante hac non ita usitatae ad duas voces cantiones suavissimae*, München 1577 LV 605. Die eckigen Klammern sind Zusatz der Autorin.

Beispiele wie Lassos Duo¹⁵ benennen ein mögliches musikalisches Umfeld dieser Formel als Soggetto von »Perfidie«, als ostinates Motiv, dessen color-artig ablaufende Solmisationssilben meist polyrhythmisch attraktiven Pattern unterzogen werden und deren Reiz in der Phasenverschiebung liegt.¹⁶

Anklänge dieser ursprünglichen Wirkungen hat das Motiv auch bei Mendelssohn (Abbildung 6): Es stellt zwischen zwei Alterationen von *d* zu *dis* durch ein Rücksetzen von *d*, also dem *fa* des Dreiton-Motivs, die Haupttonart A-Dur wieder her.

Gänzlich im Sinne eines Perfidie-Kontrapunkts ist das Motiv in Brahms' Op. 116, 2 eingesetzt, wobei die Tendenz sowohl zum Ostinato als auch zum Unterquintkanon sehr formalisiert und ins Extrem getrieben ist. Der bei Mendelssohn leicht zurückhaltende Stau vor dem Aufblühen der Formel ist bei Brahms ein langes, fast zwanghaftes retardierendes Moment, aus dem die endlich durch Verkürzung des Motivs entstehende Quintfallsequenz erlösend herausführt.

15 So vermutlich am prägnantesten gegen Ende des Kyrie II von Josquins *Missa Pange Lingua*.

16 Vgl. dazu Bornstein 2001, S. 158–180.



Abbildung 11: J. Brahms, *Intermezzo* op. 116, 2, Ende des Mittelteils (Takte 33–50), Reduktion: Die Tonleiterausschnitte in den Stichnoten markieren das Gerüst, das noch in der Oberstimme der linken Hand erkennbar ist.

Brahms' Kontrapunkt ist umso auffälliger, als die Konsonanzregeln, die sich aus dem Loop des Erfindungskerns ergäben, für die romantische Harmonik überhaupt nicht mehr verbindlich sind. Enthält das ursprüngliche Gerüst nur imperfekte Konsonanzen, führt die Verwendung von Septimen bei Brahms nicht zu klanglicher Inhomogenität, so dass die kontrapunktische Virtuosität mühelos gesteigert werden kann, indem auch Umkehrungen, Transpositionen und wesentlich flexiblere Phasenverschiebungen in den Satz integriert sind.

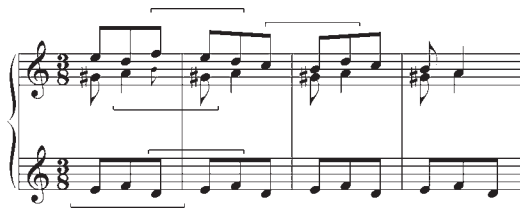


Abbildung 12: J. Brahms, *Intermezzo* op. 116, 2, Beginn des Mittelteils (Takte 19–22), Reduktion

3.2 Kohärenz von Tonleitermotiven

Dass Motive Spuren eines ursprünglich mehrstimmigen Zusammenhangs auch dann mit sich tragen, wenn dieser seine Verbindlichkeit verloren hat, zeigt sich gerade im ersten Stück von Op. 116 (*Capriccio*), in dem der Großteil der Motive aus kontrapunktischen Ähnlichkeitsabbildungen dieses Drei-Ton-Motivs gewonnen ist. In Erinnerung an die Ausgangsfrage nach dem Verhältnis zwischen offizieller Tradition und privater Individualität in »Urformeln« fehlt hier zwar der kirchliche Bezug, das rituelle Moment von Tradition jedoch ganz und gar nicht, denn Standardwerke wie Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* enthalten Generalbass-Modelle, die aus solchen algorithmischen Pattern bestehen, die beim Spielen sehr auffällig

werden, besonders wenn die Vierstimmigkeit auf zwei Hände verteilt wird und strenge Terzparallelen gespielt werden (siehe Abbildung 14).¹⁷



Abbildung 13: C.Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil II, S. 328

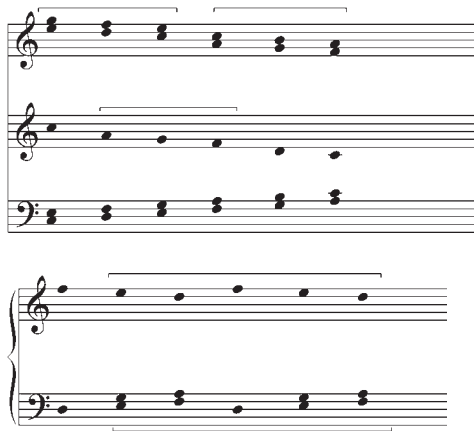


Abbildung 14: Konsonante Auflösung des Tonleitermodells in ein dreigliedriges Pattern



Abbildung 15: Gewonnenes melodisches Material

Wäre der systematische Ausgangspunkt das strenge Gegeneinanderführen von in Terzen geführten Tonleiterausschnitten unter der Bedingung, nur Dur- und Moll-Dreiklänge (in Grundstellung oder als Sextakkorde) zu bilden, so ergibt sich nur eine begrenzte Zahl von Motiv-Varianten, deren Muster sich nach drei Tönen wiederholt. Alle Varianten werden in Op. 116, 1 exponiert, der Loop in 116, 2 (Mittelteil) stellt eine kontrapunktische Schematisierung derselben Ausgangssituation dar.

¹⁷ Bach 1986, S. 328.



Abbildung 16: J. Brahms, *Capriccio* op. 116, 1, Takte 17–20 und Reduktion auf das Pattern



Abbildung 17: J. Brahms, *Capriccio* op. 116, 1, Takte 25–27

Obwohl weder zeitliche Genauigkeit des Zusammentreffens der ›ursprünglichen‹ Bestandteile noch konsonante Dreiklänge hier eine bindende Rolle spielen, scheinen die Formelbestandteile aneinander zu haften und formal weiterhin die alte Wirkung zu entfalten: Sie bilden phasenverschobene Loops und setzen Spannungs- und Sequenzverläufe wieder zurück.

4. Privater Moment

Für Brahms und Mendelssohn ist eine aktive Auseinandersetzung mit älteren Stilen bekannt. Es ist auch bei beiden wahrscheinlich, dass sie kontrapunktische Alternativen zur etablierten Harmonik im Sinne einer *ars inventoria* nutzten, um belastbare Motivkerne zu erarbeiten. Dennoch mussten sie sich dabei sicher nicht auf das Studium der alten Musik allein verlassen, da die Verwendung gerade so unauffälliger Motive, deren Wiedererkennen erst durch die mehrstimmigen Implikationen möglich ist, auch in deutlich jüngerer Musik erfahrbar war.

Zu der bereits zitierten Passage aus Mendelssohns Op. 13 sei die ebenfalls sehr bekannte Passage aus Brahms' *Intermezzo* op. 118, 2 herangezogen, die mit derselben »Ist es wahr?«-Formel arbeitet und ebenfalls einen kurzen Loop bildet:

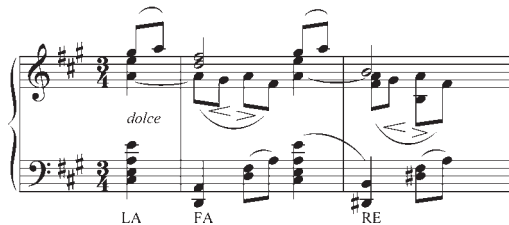


Abbildung 18: J. Brahms, *Intermezzo* aus *Sechs Klavierstücke* op. 118, 2, Takte 103–104

Die in ihrer berührenden Wirkung kaum zu greifende Passage führt die für das *Intermezzo* relevanten Motiv-Varianten zusammen, aber eben nicht steigernd, sondern vielmehr in einem klärenden Decrescendo: In den Takten 103–104 ist der Unterquintkanon der Formel zu hören, allerdings in Augmentation, so dass harmonischer Rhythmus und ornamental-rezitativische Formel gleichzeitig erklingen wie in Mendelssohns Op. 13.

Inspirierend dürfte für die Komponisten beider Stücke vor allem die bekannte Passage aus Ludwig van Beethovens »Cavatina« in op. 130 gewesen sein, die ein derartiges Innehalten mit gleichzeitigem Zusammenfallen dieser Formel, ihrer Quintimitation und ihrer Augmentation in der rotierenden Akkordfolge verwendet:

Violine 1

Violine 2

Viola

Cello

LA FA RE LA FA RE

Abbildung 19: L. van Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, 5. Satz, Cavatina, Takte 23–27

Dass zumindest Mendelssohn die Passage präsent war, ist fast sicher, da er einen ähnlich kadenzierenden Loop aus der Cavatina ziemlich wörtlich im zweiten Satz von Op. 13 aufgreift. Die Frage der Autorschaft ist im Vergleich zu der Wirkung der Formel aber kaum interessant: In allen drei Beispielen kommt es zu größter Intimität mit dem Zuhörer, da dieser im Zusammenfallen von Harmoniefolge und Ornament in derselben Formel hörend ein tieferes Verständnis des Satzes und seiner repetitiven Logik gewinnt. Wie Mendelssohn in der Sixtinischen Kapelle kann er sich ein Detail, einen Lieblingsmoment aneignen, der hörbar wirkend Teil eines Ganzen ist, oder – wie Theodor W. Adorno in *Schöne Stellen* sagt: er darf sich dem Einzelnen ohne Vorbehalt hingeben, ohne das Ganze dabei zu verlieren.¹⁸

Thibauts historisch abwegige, aber metaphorisch fruchtbare Bezeichnung »Urchoräle« trifft dabei den Nerv seiner Zeit: Wirkung auf das Ganze in einer einzigen Zelle zu finden.

Literatur

Adorno, Theodor W., »Schöne Stellen« (1965), in: *Musikalische Schriften Band V*, Frankfurt a. M. 2003, S. 695–718.

Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Reprint der Ausgabe Berlin 1753, Wiesbaden 1986.

¹⁸ Adorno 2003, S. 699f.

- Bornstein, Andrea, *Two-Part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744)*, University of Birmingham Research Archive, e-theses repository, 2001, <http://etheses.bham.ac.uk/677/> (abgerufen am 26.2.2020).
- Bornstein, Andrea, *Two-Part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744)*, Bologna 2004.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, »Alte und Neue Kirchenmusik«, in: *Die Serapionsbrüder* [1819–21], Berlin 2013.
- Ickstadt, Andreas, *Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms*, Würzburg 2015.
- Jeßulat, Ariane, *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (Berliner Musik Studien 21), Sinzig 2001.
- Jeßulat, Ariane, »Synchron und diachron. Zum Zusammenhang zwischen Kontrapunkt und Prozessualität in romantischer Formensprache«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 12 (2015), S. 99–128.
- Konold, Wulf, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984.
- Krummacher, Friedhelm, *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München 1978.
- Krummacher, Friedhelm, »Synthesis des Disparaten – Zu Beethovens späten Quartetten und ihrer frühen Rezeption«, in: *AfMw* 37 (1980), S. 99–134.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix, *Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz. Briefe, Tagebuchblätter, Skizzen*, hg. von Peter Sutermeister, Tübingen 1998.
- Prey, Stefan, *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse*, Osnabrück 2012, <https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2012102410434> (abgerufen am 26.2.2020).
- Schumann, Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 Bde., Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, Wiesbaden 1985.
- Thibaut, Anton Friedrich Justus, *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg ²1826.
- Wehmer, Carl, *Ein tief gegründet Herz. Der Briefwechsel Felix Mendelssohn-Bartholdys mit Johann Gustav Droysen*, Heidelberg 1959.
- Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, Erster Teil: Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung*, Leipzig 1843.

© 2020 Ariane Jeßulat (vp1@intra.udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Jeßulat, Ariane (2020), »Urchoräle« [Urchorales], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 32–47. <https://doi.org/10.31751/p.170>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Anton Friedrich Justus Thibaut; Choral; chorale; citation; Felix Mendelssohn Bartholdy; La Sol Fa Re Mi; Loop; Zitat

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022