

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



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.

Kritisches Komponieren

Nicolaus A. Hubers zweite Bagatelle und Beethovens zweiter Satz der Klaviersonate op. 111

VON THOMAS MÜLLER

»Heute bedeutet ein kritisches Komponieren analytisches Komponieren, das nicht einfach Musik herstellt, sondern über Musik Auskunft gibt.«¹

Dieser Satz des Komponisten Nicolaus A. Huber aus dem Jahre 1972 charakterisiert nicht nur seinen kompositorischen Zugang im allgemeinen, sondern ließe sich gleichsam als Leitspruch über seine *6 Bagatellen für Kammerensemble und Tonband* aus dem Jahre 1981 stellen. Bereits die Gattungsbezeichnung im Titel läßt an historische Vorbilder denken. Wie Huber im Programmtext ausdrücklich mitteilt, geht der Titel nicht auf die Bagatellen Weberns sondern Beethovens zurück.² Suchten junge Komponisten der Nachkriegsgeneration wie Stockhausen oder Boulez an die radikal-neue Idiomatik der Musik Weberns anzuknüpfen und mieden auf der Suche nach unverbrauchtem Material möglichst allzu deutliche Anspielungen auf historische Vorbilder, ist es für Huber, einen Komponisten der »zweiten Generation«, bezeichnend, den Bezug zur Tradition wieder deutlicher herauszustellen. Dabei geht es dem Komponisten nicht um ein »Zurück-zu«, sondern um ein »Über-das-Alte-zu-einem-Neuen-hin«. Für ihn steht der Gedanke des »Unabgeholtenen«, wie ihn Ernst Bloch formulierte, im Vordergrund. In der dialektischen Auseinandersetzung mit Werken der Musikgeschichte entdeckt Huber Aspekte, die es, transponiert in die eigene Sprache, neu zu beleuchten gilt.

*

Vermutlich bildet die zweite Bagatelle den Ausgangspunkt bei der Entstehung des Zyklus. Als einzige bezieht sie sich explizit, zitierend und paraphrasierend auf das Vorbild Beethoven. Huber schreibt über diese Bagatelle: *»Nr. 2 Mit Süße und Herbheit ist unschwer mit Op. 111/II in Verbindung zu bringen. Die sehr interessante Lautstärkenkomposition habe ich in eine eigene gewandelt.«³* Bemerkenswert ist, daß trotz der Anlehnung an die durch Konventionen wenig festgelegte Gattung Bagatelle, die in Beethovens Œuvre eine interessante Alternative zu den zyklisch gebundenen

1 Nicolaus A. Huber/Josef Häusler (Hg.), *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1994–1999*, Wiesbaden 2000, S. 40.

2 Vgl. a. a. O., S. 357.

3 A. a. O.

großen Sonatenformen darstellt, nicht eine Bagatelle sondern der Satz einer Klavier-sonate als direktes Vorbild dient. Die Anführungszeichen, in die ihr Titel »Mit Süße und Herbheit« gesetzt ist, wollen diesen nicht als wörtliches Zitat kenntlich machen, sondern relativieren den romantisierenden Ton dieser Überschrift, der als Einstimmung eher über ein Charakterstück Schumanns oder Mendelssohns zu erwarten wäre, als über einem Werk des 20. Jahrhunderts. Huber schafft durch die Anführungszeichen eine gewisse Distanz zum Titel-Text. Dennoch charakterisiert die Überschrift den Satz durchaus zutreffend.

kleiner Schnitt
der T 1 - 16
(ca. 18, 3 ♯)

melodischer und dynamischer
Höhepunkt der T 1 - 8

(tempo *legatissimo*)

großer Schnitt
der T 1 - 16
(ca. 29, 7 ♯)

melodischer und dynamischer
Höhepunkt der T 9 - 16

cresc. ... sf > p

metrisch ungewöhnliche
Positionierung von D und T [T]

Bsp. 1

Das Thema des zweiten Satzes von Beethovens Klaviersonate op. 111 setzt sich aus zwei unterschiedlich gebauten Achttaktern zusammen. Den Ausgangspunkt für die Satzanlage der Takte 1–8 bildet das fallende Quartmotiv des ersten Taktes. Die Intervallspreizung von der Quart zur Quint im ersten Takt findet ihre Fortführung in der steigenden Sext des dritten Taktes. Nach einem kurzen Innehalten in der Mitte von Takt 4 setzt sich mit der aufwärts strebenden Dreiklangsbrechung der melodische Entwicklungsprozeß in den folgenden vier Takten fort. Mit dem Erreichen des g^2 in Takt 5/6 ist der melodisch-dynamische Kulminationspunkt erreicht. Die Takte 1–8 schließen sich aufgrund der Harmonik, der stringenten motivischen Entwicklung und der melodischen Spannungskurve zu einer Einheit zusammen. Stärkere Eigenständigkeit weisen dagegen die beiden Viertakter der Takte 9–16 auf.

In den Takten 9–12 tritt die Melodik gleichsam auf der Stelle. Ihren Kern bildet der Halbtonschritt c^2-b^1 . Die melancholische Wirkung dieses seufzerartigen Motivs

wird durch die Ausweichung in die Paralleltonart noch verstärkt. In komprimierter Form zeichnen die letzten vier Takte den melodischen Spannungsbogen der Takte 1–8 nach. In den ersten acht Takten bleibt nach dem melodischen und dynamischen Höhepunkt in Takt 5/6 noch Raum für eine angemessene Abrundung der Spannungskurve. Dagegen muß in Takt 16 eine Sechzehntel genügen, um das breit angelegte Crescendo mit dem abschließenden Sforzato und dem Spannungszuwachs der aufwärts strebenden Melodie abzufangen. Nicht nur die Positionierung des melodischen Spitzentons g^2 kurz vor dem Schluß ist ungewöhnlich, sondern auch seine Harmonisierung. Nach den kadenzierenden Schritten des Basses ab Takt 14 wäre der Eintritt der Tonika auf der ersten Zählzeit in Takt 16 die naheliegende Lösung gewesen. Durch die Dehnung der Dominante über Takt 15 hinaus entsteht so ein Moment der Irritation. Beethoven erreicht durch diese Vorgehensweise zweierlei. Erstens: Nach den klanglich abwechslungsreichen, aber spannungsarmen Takten 9–12 erhält der zweite Achtakter gegenüber dem ersten durch den überraschenden Spannungszuwachs in Takt 13–16 ein deutliches Gegengewicht. Zweitens: Die Schlußwirkung des Themas, dessen Schlußtonika die starke Taktposition verweigert wird, erscheint erheblich geschwächt. Letzteres ist für den fließenden Übergang in die folgenden Variationen nicht unwichtig. Bereits in Takt 8 ist die Überdehnung der Dominante vorgebildet. Überhaupt ist das Beharren auf dem Dominantgrundton ein Merkmal dieses Themas. In den Takten 1–4 wird es im Tenor ostinat wiederholt. Auch die Melodie der Oberstimme kehrt immer wieder zum g^1 zurück, ehe sie sich in Takt 4 ff. von diesem löst, um es wenig später wieder in höherer Lage als melodischen Spitzenton zu erreichen. Schließlich kehrt es am Ende der ersten acht Takte wieder.

Der formale Aufbau der Bagatelle Hubers teilt sich dem Hörer unmittelbar mit. In hoher Mittellage von cis^1-g^2 baut sich sukzessiv ein sechsstimmiger, tonal gefärbter Klang auf (vgl. Bsp. 7). In einem von allen Stimmen gleichzeitig ausgeführten trochäischen Rhythmus crescendiert dieser von Takt 5–6 zum Fortissimo. Jäh wird dieser Vorgang mit einem dem letzten Akkord hinzugefügten Peitschenschlag am Ende von Takt 6 abgebrochen. Zu dem nur noch forte wiederholten sechsstimmigen Klang treten in Takt 7 die zwei Töne von Kontrabaß und Flöte hinzu, die diesem seinen Wohlklang nehmen und ihm einen dissonanten herben Charakter verleihen. Begleitet von einem Decrescendo löst sich der nun achtstimmige Klang durch das Verstummen einzelner Instrumente nach und nach auf. Übrig bleiben zu Beginn von Takt 8 die beiden zuletzt hinzugefügten Töne. Auch sie verklingen nacheinander und weichen einer spannungsvollen Stille.

Das unverwechselbare Timbre dieser Bagatelle beruht nicht nur auf der gewählten Tonhöhenlage, sondern auch auf einem besonderen Instrumentationsprinzip. Entgegen der im klassisch-romantischen Orchestersatz üblichen Praxis werden alle tiefen Instrumente wie Cello, Fagott und Kontrabaß sehr hoch geführt und Diskantinstrumente wie Violine und Flöte in sehr tiefer Lage eingesetzt. Nur die den Tonraum begrenzenden Töne g^2 und cis^1 , die von Oboe und Viola gespielt werden, erscheinen in der üblichen Lage. So liegt das Cello über der Klarinette, das Fagott über Klarinette und Flöte – und der Kontrabaß mit seinem Flageoletteton d^2 erhält gar den zweit-

höchsten Ton. Gerade der besonders stark hervortretende zweite Teilton von Cello und Fagott in hoher Lage und der scharf klingende Flageoletteton des Kontrabaß verleihen dem Stück eine fast gleißend helle Klangfarbe.

Bereits die erste melodische Geste der Klarinette zitiert das Kopfmotiv der *Arietta*. Nicht nur ihre Positionierung am Anfang sondern auch ihre Singularität als einziges melodisches Element des ganzen Satzes hebt sie besonders hervor. Von den insgesamt sieben verschiedenen Tönen des Satzes kommt den beiden Tönen c und g dieses Motivs in der Tonhöhenordnung überdies eine besondere Bedeutung zu.

Instrumente:

Kl. / Vc. Kl. VI. Fag. Ob. Vla. Kb. / Fl.

Töne: 1 2a 3 4 2b 5 6/7

einzigste Prime

einzigste Oktave

Bsp. 2

Die Töne f , b , cis , d und as treten jeweils nur in einem Instrument und einer Lage auf. Der Ton c^2 hingegen wird gleich zu Beginn in Klarinette und Cello verdoppelt. Durch das g^2 der Oboe wird der Ton g^1 der Klarinette zur Oktave ergänzt. Wie in Beethovens *Arietta* begrenzt das g^2 den oberen Tonraum. Unmittelbar folgt mit dem cis^1 der Viola der den unteren Tonraum begrenzende Ton. Zwischen diesen beiden Tönen und dem b^1 des Fagott, das dem g^2 der Oboe vorausgeht, zeigen sich, wie Bsp. 3 veranschaulicht, äquidistante Verhältnisse:

gr- 6

< 7 (gr. 6)

Bsp. 3

Gemeinsam mit dem formal herausgehobenen Anfangs- und Schlußton des Stückes ergeben sie das symmetrische Grundgerüst des Tonvorrats. Um dieses deutlicher herauszuheben, ist die Reihenfolge des höchsten Tones g^2 und b^1 in Bsp. 4 gegenüber dem tatsächlichen Auftreten in der Partitur vertauscht:

Bsp. 4

Weniger abstrakt und für den Hörer unmittelbar erlebbar ist der harmonische Spannungszuwachs, der sich aus der zeitlichen Abfolge der einsetzenden Töne ergibt.

Bsp. 5

Den Beispielen a, b und c sind jeweils drei untereinander stehende Notensysteme zugeordnet. Das obere System von Bsp. 5a zeigt den tatsächlichen Tonverlauf, in dem zweiten System darunter wird der modale Hintergrund angedeutet. In der Anordnung der 4 Töne zum Quartakkord in System 3 spiegelt sich die Bedeutung der Quart für die Ordnung des Tonmaterials wider. Durch das Hinzutreten des Tones *cis*¹ in Takt 4 erhält der Klang seine tonale Einfärbung. *Cis*¹, als *des*¹ gelesen, zeigt in den Systemen 2 und 3 von Bsp. 5b die tonalen Deutungsmöglichkeiten. Ohne das *c*² und in etwas anderer Anordnung gespielt, erinnert der entstehende halbverminderte Septakkord entfernt an den Tristanakkord. Gerade die klanglich exponierten Töne *cis* und *g* geraten mit den in Takt 7 hinzutretenden Tönen *d*² und *a*¹ in ein äußerst dissonantes Verhältnis, das die tonalen Assoziationen mit einem Schlag zunichte macht. Während das zweite System in Bsp. 5c diese Verhältnisse darstellt, deutet das 3. System darunter

die Möglichkeit an, die beteiligten vier Töne als alterierten Quartenakkord anzuordnen. Hierdurch wird die Verwandtschaft zur Harmonik der Takte 1–3 sichtbar.

Zum Abschluß der Untersuchung der Tonhöhenanordnung sei noch auf die Parallelen in den Intervallkonstellationen hingewiesen, die sich in den jeweils ersten vier Takten zwischen *Arietta* und Bagatelle ergeben.

Arietta (Beethoven), T 1-4



2. Bagatelle (Huber), T 1-4



Bsp. 6

Die für die melodische Entwicklung der *Arietta* charakteristische Intervallspreizung von der Quart über die Quint zur Sext in den ersten vier Takten findet sich auch direkt und indirekt in der Klangentfaltung der ersten Takte der Bagatelle wieder. Während die Quart zweimal, die Sext einmal offen auftritt, entsteht das Quintintervall indirekt zwischen dem ersten und dritten Ton.

Schon der bloße Tonhöhenverlauf zeigt deutliche Bezüge zu Beethovens *Arietta*. Deren Einordnung in das rhythmisch-metrische Gefüge des Satzes spiegelt auch deren formale Anlage wider. Der trochäische Rhythmus Achtel-Sechzehntel hat bei Beethoven nur eine rhythmisch-metrisch untergeordnete Funktion. Er unterteilt den Auftakt und verleiht dem ersten Schlag des ersten Volltaktes ein höheres Gewicht. Bei Huber wird der Trochäus zum rhythmisch-metrisch bestimmenden Element. Daher sind die Zählzeiten nicht übergeordnete Werte wie die punktierten Achtel bei Beethoven, sondern die einzelnen Sechzehntel.

goldener Schnitt,
klanglicher und harmonischer
Kulminationspunkt

38 \flat maximale
Tondichte \downarrow 23,5%

3 \flat -6 9 \flat 4 \flat 5 \flat 3 \flat 4 + 4 \flat 3 + 3 + 2,5 \flat 3 + 4 + 3 + 5 \flat 3 + 5 + 3 + 4 \flat

gr. Fl. mp p

Ob. p ff $f > mp$

Kla. p ff $f > mp > p$

Fag. p ff $f > mp > p$

Sch.
Pfeife ff

Vi. p ff $f > mp > p$

Via. p ff $f > mp$

Vc. pp p ff $f > mp > p$

Kb. ff $f > mp > p$

Flag. mp p

(reale
Tonhöhe) mp p

\downarrow
äußere Tonraum-
ränder erreicht

\downarrow
äußere Tonraum-
ränder entfallen
zuerst

Instrumente 1-6 < p Instrumente 1-6
Instrument 7 > ff

Instrumente 1-6 > mp Instrumente 8 & 9 < p
Instrumente 8 & 9 > Instrumente 8 & 9 <

15 \flat 16,5 \flat 15 \flat 15 \flat

31,5 \flat 30 \flat

\downarrow
annähernd hälftige Teilung,
dynamischer Kulminationspunkt

Bsp. 7

Trotz der variablen Sechzehntelgruppierungen, die zu unregelmäßigen Betonungsverhältnissen führen, wird der durchlaufende Sechzehntelpuls durch das isoliert auftretende einzelne Zweiunddreißigstel nachhaltig gestört. Damit wird der den dynamischen Höhepunkt markierende Peitschenschlag nicht nur zu einem klanglichen, sondern auch zu einem rhythmisch-metrischen Störfaktor. Vergleichbar, wenn auch mit drastischeren Mitteln gezeichnet, ist dieser Vorgang mit dem Sforzato der ungewöhnlichen Schlußbildung im *Arietta*-Thema (vgl. Bsp. 1). Dort entsteht durch die Ausdehnung der Dominante auf die erste Zählzeit des Schlußtaktes eine Störung der harmonischen Frequenz. Bei Beethoven läßt sich dieses Vorgehen als zusätzlicher Kunstgriff deuten, um dem zweiten Achttakter mehr Gewicht zu verleihen. Huber hingegen macht es zum Hauptereignis und rückt es ins Zentrum der kompositorischen Anlage. Obgleich es am Ende von Takt 6 des achttaktigen Satzes steht, teilt es die Gesamtlänge der Bagatelle von 61,5 Sechzehntel in zwei annähernd große Teile von 31,5 und 30. Ebenso wie die Gesamtlänge von 8 Takten verweist auch die hälftige Teilung der Bagatelle auf die Bedeutung der 2 mal 8 Takte für die Architektur des Vorbilds. Die Positionierung des dynamischen Höhepunktes in den Takt 6 läßt sich überdies als eine Anspielung auf den Kulminationspunkt in Takt 6 der *Arietta* interpretieren. Diese Deutung würde auch die unregelmäßigen Taktlängen der Bagatelle zu einem gewissen Teil erklären. Darüber hinaus läßt eine Betrachtung der für den Lautstärkenverlauf wichtigen Entwicklungsstufen eine angenäherte Viertellung erkennen, die ihre Entsprechung in den 4 mal 4 Takten der *Arietta* findet. Die Darstellung unter der Partitur in Bsp. 7 sucht dies zu verdeutlichen. Der Einsatz der Instrumente 1 bis 6 in den ersten 15 Sechzehnteln schließt mit dem Auftreten der tonraumbegrenzenden Töne g^2 und cis^1 ab. Durch den Einsatz der Peitsche erhöht sich die Anzahl der Instrumente im Höhepunkt des Crescendo am Ende der folgenden 16,5 Sechzehntel auf 7. Ist der dynamische Höhepunkt damit bereits überschritten, so erhöht sich in den nächsten 15 Sechzehnteln durch den Flöten- und Kontrabaß-Einsatz die Zahl der spielenden Instrumente noch einmal auf acht. Gleichzeitig setzt in diesem 3. Abschnitt unmittelbar nach dem Goldenen Schnitt mit dem Wegfall der äußeren Randtöne in Oboe und Viola eine Reduktion der Lautstärke ein, die durch das vorgeschriebene Diminuendo noch verstärkt wird. Dem Verklingen der beiden zuletzt aufgetretenen Töne in Flöte und Kontrabaß im letzten Abschnitt schließen sich 3 und 4 Sechzehntelpausen an. Da sie diesen Abschnitt auf 15 Sechzehntel vervollständigen und damit die innere Formbalance gewährleisten, sind sie gleichsam als auskomponierte Stille integraler Bestandteil der Lautstärkenkomposition. Das Längenverhältnis der vier Abschnitte zeigt, daß die von dem letzten Zweiunddreißigstel des zweiten Abschnitts ausgehende Störung der rhythmisch-metrischen Abläufe auch in der Formgebung ihren Widerhall findet. Durch die überzählige Wiederholung des Trochäus am Ende von Takt 6, dessen zweiter Notenwert um eine Zweiunddreißigstel gekürzt wird, erfährt der zweite Abschnitt gegenüber den anderen eine Dehnung um 1,5 Sechzehntel.

Neben den symmetrischen Längenverhältnissen, die in der Bagatelle nur annähernd erreicht werden, hat Huber markante Töne der *Arietta* aufgegriffen, die nahe

den stetigen Teilungspunkten liegen (vgl. Bsp. 1). In Takt 10 tritt zum ersten Mal der die Paralleltonart bestätigende Leitton *gis* auf. Nach der starken Dominanz des *g* in Takt 1–8 sorgt dieser nun für einen Farbwechsel. Der melodische Höhepunkt in Takt 6 erhält seine besondere Wirkung nicht zuletzt aufgrund der Harmonik. In den ausschließlich von Dominante und Tonika beherrschten Takten 1–6 hebt sich der Mollcharakter der Subdominantparallele mit seinem dunkleren Ton deutlich ab. Verstärkt wird diese Wirkung noch durch den Quartvorhalt auf den Grundton *D*. Das *g*² markiert den oberen Registerrand. Die Oktave *D–D*₁ stellt dagegen die maximale Öffnung des unteren Tonraums dar. Obgleich beide Töne in der *Arietta* zeitlich getrennt auftreten – das *D* liegt unmittelbar vor dem kleinen und das *gis* kurz vor dem großen Schnitt – faßt Huber sie aufgrund ihrer ähnlichen Funktion zusammen und plaziert sie, enharmonisch umgeschrieben und zum Tritonus *as–d* vereint, in die Nähe des Goldenen Schnitts seiner Bagatelle (vgl. Bsp. 7).

Die bei Beethoven in die Tonalität eingebundenen, färbenden Töne *d–gis* werden in der Bagatelle Hubers zu einer zersetzenden Kraft. Denn sie stören die tonale Aura der Takte 1–6 nachhaltig. Nahe dem Goldenen Schnitt gelegen führen sie zum klanglichen Höhepunkt und zur maximalen Tondichte des Stückes. Unmittelbar nach diesem wird durch den Wegfall der beiden Randtöne *cis*¹ und *g*² die Dissonanzwirkung wieder etwas abgemildert.

Um die binnerhythmische Struktur der Bagatelle zu veranschaulichen, sind in Bsp. 8 das Einsetzen und Verklingen aller Instrumente in ihrer zeitlichen Abfolge zusammengefaßt.

Goldener Schnitt

<p>38 rhythmische Bewegung entsteht durch das Neuaufreten und die Wiederholung von Tönen</p>	<p>23,5 rhythmische Bewegung entsteht durch das Verklingen der Töne</p>
--	---

das betonte ♩ hebt den oberen Begrenzungston *g*² hervor

3 4 5 3 4+4 3+3+2 1/2 3+4+3+5 3+5+3+4

*g*² verklingt als erster Ton mit "betontem" ♩

*cis*¹ verklingt unmittelbar nach *g*²

2 1 3 1 5 1 5 1 3 1 2

Punkt-symmetrie

Die Tondauern 1, 2, 3 und 5 ♩ entsprechen der Fibonacci-Zahlenreihe.

Bsp. 8

Hierbei wird sichtbar, daß die rhythmische Zelle Achtel plus Sechzehntel in den Takten 1–6 durch Dehnung und Stauchung ihrer beiden Einzelwerte verschiedene Entwicklungen durchläuft. Nach dem dynamischen Höhepunkt am Ende von Takt 6 findet sich in den Takten 7/8 eine augmentierte Krebsgestalt dieser rhythmischen Anordnung:

Original



augmentierte Krebsgestalt



lang

kurz



kurz

lang

Bsp. 9

Wenngleich die rhythmische Anordnung lang-kurz durchgängig von Takt 1–6 zu beobachten ist, erfährt die rhythmische Zelle in den Takten 4/5 eine qualitative Änderung. Durch die Positionierung des dritten Sechzehntels auf die erste Zählzeit des Taktes 4 wird plötzlich die kurze Note betont und die folgende lange Note unbetont. Mit der Durchbrechung des trochäischen Prinzips von lang-schwer-kurz-leicht und dessen Umwandlung in einen lombardischen Rhythmus mit der Gewichtung kurz-schwer-lang-leicht hebt Huber den Einsatz des oberen Randtons g^2 hervor. Ihm folgt unmittelbar der untere Begrenzungston cs^1 . Da beide in Takt 7 nacheinander im Abstand einer Sechzehntel verklingen, sind sie auch die einzigen Töne des Satzes von gleicher Gesamtlänge. Wenn hörend kaum wahrnehmbar, wird zumindest optisch sichtbar, daß das g^2 als einziger Ton auch wieder mit einem betonten Sechzehntel verlischt. Wie die Darstellung der einzelnen Tondauern in Ziffern unter den Takten 1 bis zum Beginn von Takt 6 zeigt, bildet das einzige einzelne, metrisch betonte Sechzehntel in Takt 4 gleichzeitig den Mittelpunkt einer gespiegelten Dauernfolge. Diese entsprechen den ersten fünf Ziffern der Fibonacci-Zahlenreihe. Mag dieser Hinweis als nicht zwingend notwendig erscheinen, da sich die Reihe in diesem geringen Umfang nur durch das Fehlen der Ziffer 4 von der natürlichen Zahlenreihe unterscheidet und somit ihr Auftreten als zufällig gelten kann, so soll hier nur auf die anderen Bagatellen dieses Zyklus verwiesen werden, in denen die konstruktive Bedeutung der Fibonacci-Zahlenreihe prägnanter hervortritt und daher als satzübergreifendes Gestaltungsprinzip der Bagatellen angesehen werden muß.

*

Sowohl die Disposition des Tonhöhenverlaufs und die rhythmische Anlage als auch die Gesamtform lassen Gemeinsamkeiten zwischen *Arietta* und Bagatelle deutlich erkennen. Dennoch gelangt Huber durch eine Neugewichtung der musikalischen Parameter untereinander und das Hervorheben musikalisch scheinbar zweitrangiger Ereignisse zu einer eigenen authentischen Komposition. Die vorgeschriebene Dynamik verstärkt den Spannungsverlauf der expressiven Melodik in der *Arietta*, bleibt aber ein nachgeordnetes kompositorisches Mittel. In der Bagatelle dagegen verkehrt sich dieses Verhältnis gleichsam in sein Gegenteil. Sukzessive Erschließung des Tonraums, Tondichte, rhythmische Aktionsfrequenz und nicht zuletzt die Spielanweisungen dienen vor allem der Gestaltung des Lautstärkenverlaufs. Die Idee des »Enttäuschens-von-Erwartungen«, die in der unkonventionellen Schlußbildung der *Arietta* vorgebildet ist, und das davon ausgehende Moment der Irritation werden im Zentrum der Bagatelle zu einer die gesamte Satzstruktur beeinflussenden Kraft. Sie setzt nicht nur den Kontrapunkt zu Wohlklang, rhythmischem Puls und Symmetrie der Form in der Bagatelle selbst, sondern schafft gleichzeitig eine kritische Distanz zum *Arietta*-Thema. Hubers dialektische Auseinandersetzung mit dem Vorbild eröffnet einen neuen Blickwinkel auf Beethoven und verrät uns gleichzeitig etwas über sein eigenes Denken. Oder mit Hubers eigenen Worten ausgedrückt: Seine Musik gibt uns Auskunft über Beethovens Musik.

© 2004 Thomas Müller (t.mueller@mh-freiburg.de)

Hochschule für Musik Freiburg [Freiburg University of Music]

Müller, Thomas (2004), »Kritisches Komponieren. Nicolaus A. Hubers zweite Bagatelle und Beethovens zweiter Satz der Klaviersonate op. 111« [Critical composition: Nicolaus A. Huber's second Bagatelle and Beethoven's second movement of the Piano Sonata op. 111], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 102–112.
<https://doi.org/10.31751/p.296>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Beethoven Klaviersonate op. 111; Beethoven piano sonata Op. 111; das Unabgeoltene; Ernst Bloch; Fibonacci series; Fibonacci-Zahlenreihe; fourth chord; Nicolaus A. Huber; Quartennakkord; the uncompensated

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024