

GMTH Proceedings 2021

herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Tonsysteme und Stimmungen

21. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Basel 2021

herausgegeben von
Moritz Heffter, Johannes Menke,
Florian Vogt und Caspar Johannes Walter



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



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



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

Zur Bedeutung historischer Satzmodelle in Heinrich Schenkers *Der freie Satz* – eine Bestandsaufnahme

Heinrich Schenkers Spätwerk *Der freie Satz* (1935) gilt gemeinhin als ›opus summum‹ seiner über drei Jahrzehnte entwickelten Theorie. Nach Schenkers Theorie hält der Ursatz im Hintergrund mehrere hierarchisch aufeinander bezogene, aber sich gegenseitig bedingende Schichten über horizontal auskomponierte Entfaltungen zusammen. Schenkers Fokussierung auf horizontale Aspekte des musikalischen Satzes stellt zugleich den Kontrapunkt als basale Satzstruktur in den Vordergrund. In den Analysen des *Freien Satzes* sehen wir abhängig von der jeweiligen Analyseschicht sowohl kleinere als auch größere Strukturverläufe als Intervallsatz dargestellt. Das erinnert an Darstellungen von Satzverläufen analog zum Generalbasssatz des 18. Jahrhunderts. Der historische Begriff ›Gang‹ wird hier in den Zusammenhang mit den Stimmführungszügen im Bass als Hauptentfaltungssader des Satzes gestellt. Schenkers Gebrauch von Generalbassziffern als Indikatoren des Intervallsatzes erinnert an den Analysezugang der historisch orientierten Satzlehre. Hierbei stellt sich die Frage nach der Bedeutung historischer Satzmodelle für die musikalische Analyse nach Schenker. In diesem Beitrag soll untersucht werden, wie Schenker in seinen Analysegraphen historische Satzmodelle behandelt und welche Bedeutung er ihnen zuweist.

Heinrich Schenker's late work *Der freie Satz* (1935) is generally regarded as the ›opus summum‹ of the theory that he developed over three decades. According to Schenker's theory, the ›Ursatz‹ in the background holds together several hierarchically-related but mutually-dependent layers via horizontally-composed unfoldings. Schenker's focus on horizontal aspects of the structural progression also places counterpoint as the basic structure of the movement in the foreground. In the analyses in *Der freie Satz*, we see both smaller and larger structural progressions depicted as intervallic movements, depending on the respective layer of analysis. This is reminiscent of representations of movement progressions analogous to the thoroughbass movement of the 18th century. The historical term ›Gang‹ is placed here in the context of the voice-leading lines in the bass as the main development vein of the movement. Schenker's use of basso continuo figures as indicators of the intervallic movement is reminiscent of the analytical approach of historically-oriented movement theory. This raises the question of the significance of historical schemes for musical analysis according to Schenker. This article will examine how Schenker treats historical schemes in his analytical graphs and the significance he assigns to them.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Intervallsatz; Quintfallsequenz; Satzmodelle; Schenker; Schichtenlehre; Stimmführungsanalyse

Heinrich Schenkers letzte Schrift *Der freie Satz* (1935 erschienen) stellt als sein ›opus summum‹ die Zusammenfassung seiner bis dahin entwickelten Schichtenlehre dar. Die Darstellung, wie die Stimmführung als Movens des Stufenganges die organische Einheit eines Stückes zeigen und erklären kann, sucht sowohl hinsichtlich der Ganzheitlichkeit als auch der Komplexität in der Musiktheorie ihresgleichen. Schenkers Ansinnen, eine Analysemethode präsentieren zu können, die den Gesamtverlauf eines Stückes in zahlreichen Schichten des Mittelgrundes darstellt, geht bis weit in die 1910er Jahre zurück. Bereits 1917 sollte ein Band mit dem Titel *Der freie Satz* erscheinen, wurde von Schenker aber aufgrund seiner über das bereits Geschriebene schnell fortschreitenden Ideen und deren Ausarbeitungen zunächst zurückgenommen.¹ Durch die Weiterentwicklung der Urlinie I- und II-Typen² in den 20er Jahren wurde die Ursatztheorie entwickelt, die dann ausführlich 1935 in *Der freie Satz*³ als unumstößliche Prämisse des tonalen Kunstwerkes dargelegt wurde. Für Schenker war sein letztes Werk »die Krone des Ganzen, das hellste Licht der Bände«⁴. Dabei ist die Entwicklung des Begriffes ›Urlinie‹ aus Schenkers praktischer Analysetätigkeit im Zuge der Entstehung der Erläuterungsausgaben von Beethovens letzten Klaviersonaten zu sehen. Der von Eybl als Vorstufe zur später (im Rahmen des ›Ursatzes‹) ausgeprägten Urlinie genannte ›Urlinie I-Typus‹ stellt »[...] ein latentes melodisches Gerüst, das sowohl aus einer einzelnen Linie [...] als auch aus einem mehrstimmigen, mehrere diatonische Melodiezüge umfassenden Satz bestehen kann«,⁵ dar. Bereits im Vorwort zum ersten Band seiner Kontrapunktlehre erläutert Schenker, wie im 18. Jahrhundert der Generalbass mit dem Kontrapunkt der älteren Meister zum allein nötigen Handwerkszeug verschmilzt. Lediglich die Ausformung einer übergeordneten Stimmführungslehre und eines – zumindest gegenüber Rameau und Kirnberger – neu zu definierenden Stufenbegriffes fehlten noch. In diesem Vorwort fasst Schenker zusammen:

Das Resultat ist also: Bei Fux sowohl als bei Em. Bach fehlt der Nachweis einer gleichsam absoluten, gleichmäßig über vokalem und instrumentalem Satz stehenden einheitlichen

1 Schwab-Felisch 2017, 449.

2 Eybl 1995, 82 ff.

3 Schenker 1935/1956²; im Folgenden als *FS* abgekürzt.

4 So Schenker in einem Brief an seinen Schüler Moriz Violin vom 20.7.1923. Zitiert nach Schwab-Felisch 2017, 449.

5 Eybl 1995, 82.

Stimmführungslehre, und zwar fehlt der letzteren bei Fux sozusagen die Zukunft der Prolongationen, umgekehrt aber bei Bach die Vergangenheit der Urformen!⁶

Schenkers kompromisslos analytisch-systematischer Zugang geht auf Kosten einer historisch-stilistisch differenzierten Interpretation von Musik im Allgemeinen. Zumindest die Kritik von der Absenz zukünftiger musikalischer Ingredienzen eines Stückes wäre in historiographischer Hinsicht ein methodisch unzulässiger Zugang (>vaticinium ex eventu⁷). Das Manko der späteren Musik erklärt Schenker damit, dass die Hauptaufgabe des Generalbasses zu sehr an der Praxis orientiert war, d. h. nicht vorrangig als analytisches Hilfsmittel die auskomponierte Stimmführung zu erklären hatte, sondern viel zu sehr am Vordergrund orientiert blieb. Den Autoren Fux und Bach fehle somit entweder die zeitlich spätere oder frühere Komponente eines analytischen Gesamtblicks einer »gleichmäßig über vokalem und instrumentalem Satz stehenden einheitlichen Stimmführungslehre«. Unabhängig davon spielen allerdings einzelne Satzmodelle auch zur Erklärung des Gesamtzusammenhangs in Schenkers Analysegraphen eine Rolle. Welche Funktion haben diese Modelle in Schenkers Theorie?

In den Analysen des Beispielbandes zum *FS* finden wir neben den Graphen zur Darstellung der Stimmführung und den Stufensymbolen auch Beispiele mit Generalbassbezeichnung. Diese Bezeichnung dient in den allermeisten Fällen aber nicht der Bestimmung von Harmonien über einem Bass, sondern bezeichnet nur einzelne bestimmte Stimmführungsphänomene, auf die Schenker durch die Signaturen gezielt hinweist. Diese Stimmführungsphänomene beziehen sich zumeist auf den Bass, verlaufen mitunter aber auch zwischen den Ober- und Mittelstimmen.

1. Arten von Satzmodellen im *Freien Satz*

Entsprechend ihrer Herkunft der meisten historischen Satzmodelle aus kontrapunktischen Intervallsätzen der Renaissance-Zeit sehen wir auch in den Bezifferungen Schenkers ebendiese Modelle. Grundsätzlich finden historische Satzmodelle in den Analysen Schenkers somit auf zwei verschiedene Arten Einzug in die Darstellung: Entweder durch die Bezifferung als Intervallsatz oder in einem satztechnischen Terminus versteckt, der jedoch meistens systematisch definiert ist.

6 Schenker 1910, XXVIII.

7 <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/34023/> (abgerufen am 28.4.22).

1.1 Intervallsätze

Betrachten wir das Beispiel in Abb. 1, welches die Partitur sowie Schenkers Analyse von Joseph Haydns Finale aus der Klaviersonate E-Dur Hob. XVI:31 wiedergibt (T. 1-16). In den Takten 9-12 zeigt Schenker in der unteren Zeile, wie ein Dezimensatz die Stelle zusammenhält. Die linear absteigende Bassführung ist im Stück aber gar nicht zu finden, stattdessen gibt es einen 10-5-Satz. Erst durch Abstraktion bzw. Reduktion des zweigliedrigen Sequenzmodells auf den jeweils ersten Akkord lässt sich ein übergeordneter Dezimensatz in den Außenstimmen feststellen. Im vorliegenden 10-5-Satz der Außenstimmen erkennen wir aber ein anderes Modell: den sogenannten ›Pachelbel-Bass‹. Die Zwischendominanten Dis-Dur und H-Dur sind im Stück als Grundstellungen ausgeführt. Dennoch nimmt Schenker auch die Umdeutung des zwischendominantischen Tones *fisis* im zweiten Klang des Dezimensatzes in ein *fis* in der Unterstimme in Kauf, um der abwärts tendierenden Melodie ihre Richtung zu geben. Den 10-5-Satz zeigt Schenker in einem Nebenbild (rechte Hälfte der zweiten Zeile), um die Ableitung des Dezimensatzes als hintergründige und damit als eine die größere Struktur beherrschende Schicht zu verdeutlichen. Dass sowohl das 10-5- als auch das 10-10-Gerüst das Pachelbel-Modell harmonisch verkörpern, ist für Schenker nicht weiter relevant. Ihm ist der lineare Verlauf wichtiger als die Umschreibung eines harmonisch sequenziellen Phänomens. Denn der musikalische Kontext wird ja in Schenkers Graph auch ohne diese Modellbezeichnung erklärt, in gewisser Weise in umgekehrter Systematik: Eine grundstellige Sequenz wird nach Schenker durch eine stimmungsführungstechnisch »elegantere« Variante verdeutlicht.

Die Darstellung eines Intervallsatzes, der ausschließlich im Graph abgebildet wird, erweckt zunächst den Eindruck, dass ein ebensolches Satzgeschehen eine eher vermittelnde, meist auch sequenzierende Funktion hat und aufgrund eines gewissen Automatismus vorkommt. Der Intervallsatz kann die Gestaltung weiterer Zusammenhänge erschließen oder nur vordergründig als Sequenz fungieren. Im *Freien Satz* kommen fast ausschließlich konsonierende Intervallsätze vor, da sie fast immer übergeordnete Strukturen bzw. Schichten anzeigen. Die Dissonanzverwendung führt zwar auch zur Ausbildung von Modellen (wie z.B. dem 7-6-Satz), gehört aber mehr in die Technik der Auskomponierung (Diminution). Der konsonante Intervallsatz aber ist in der Lage, als tragendes Gerüst größere Zusammenhänge darzustellen.

Beethoven, Sonate D dur Op. 10^{III}, Largo

(Anstieg)

(*)

(Untergründe)

(5 - 6, 5 - 6, 5)

I (= I) IV 5-6 #IV 7 V- I (= am; III V I)

Chopin, Polonaise Op. 40 I (vgl. Fig. 56, 2e)

Abbildung 2: Heinrich Schenker: FS Fig. 39/2 (Ludwig v. Beethoven: Klaviersonate D-Dur op. 10/3, 2. Satz, T. 30-44)

Im nächsten Fall sehen wir die umgekehrte Funktion eines Intervallsatzes. In Abb. 2 zeigt Schenker, was über dem hintergründig liegenden a-Moll-Klang zwischen T. 21 und 38 passiert. Wir sehen eine auf einem Monte-Modell beruhende 5-6-Konsequente. Hier dient der Intervallsatz der Prolongation eines Klanges (a-Moll), im Gegensatz zur Darstellung des Haydn-Beispiels in Abb. 1, wo die Harmonien der T. 9-12 den Intervallsatz auskomponieren. Auf diesem Monte-Modell beruht die gesamte harmonische Entwicklung von T. 30-38 (erster Abschnitt des B-Teils), die die Aufgabe hat, von der III. Stufe (F-Dur) wieder zurück auf die Dominante zu führen. Hier sehen wir die Verwendung eines Intervallsatzes für eine hintergründigere Schicht, also eine, aus der wir die Funktion dieses Teils für die Gesamtform ableiten können. Nach dem Abschluss des A-Teils in a-Moll setzt der B-Teil (T. 30-43) in F-Dur an, um über einem chromatisch ansteigenden Bass und einer 5-6-Konsequente in der Oberstimme wieder die Dominante zu erreichen. Die 5-6-Bewegung in der Oberstimme ist dabei ebenso wichtig wie die Bassstimme, da dadurch erklärt wird, wie das e^2 als Kopftone des Untergreifzuges wieder erreicht wird, jenem Ton, an dem dann später eine Unterbrechung stattfindet. Ähnlich wie im Haydn-Beispiel ist auch hier der Außenstimmensatz der 5-6-Konsequente wichtig und nicht das harmonisch bestimmte Monte-Modell, dessen bildliche Bezeichnung des Steigens hier weniger aussagt als die präzise intervallische Darstellung, wie Beethoven wieder zu diesem Kopftone gelangt.

1.2 Satzmodelle in Schenkers Terminologie

1.2.1 ›Koppelung‹⁸

Abseits des Intervallsatzes werden Satzmodelle im Sinne des historischen Begriffs ›Gang‹ in den Bewegungen der Bassstimme manifest.⁹ Diese müssen dabei nicht zwingend linear sein (wie z.B. bei der Quintstiegs- oder Quintfallsequenz). Lineare Stimmführungen werden bei Schenker als ›Züge‹ bezeichnet und kommen bereits in der ersten Schicht des Mittelgrundes – also auf der ersten Entscheidungsebene des Ursatzverlaufes – vor.¹⁰

Wie in Johann David Heinichens Generalbasslehre zu sehen ist, kann die Oktavregel (›schema modorum‹) aus einzelnen Gängen der Dur- und Moll-Tonleiter hergeleitet werden.¹¹ Die Oktavregel wäre nun durchaus mit Schenkers Begriff der Koppelung laut eigener Definition in Verbindung zu bringen: »K o p p e l u n g ist die Verbindung zweier Lagen in Oktav-Entfernung.«¹² Grundsätzlich können Koppelungen in allen Stimmen vorkommen. Systematisch gesehen ist damit zwar etwas anderes gemeint als die Oktavregel, praktisch gesehen können wir aber die Oktavregel in diesem Begriff aufgehen lassen. Im Falle von Schenkers Analysegraph zu Johann Sebastian Bach C-Dur-Präludium BWV 846 (s. Abb. 3) sehen wir die Abwärtsskala genauso harmonisiert wie in Darstellungen der Oktavregel in

8 Schenker 1956², 91 und 135.

9 Der Begriff ›Gang‹ meint hier »Bassfiguren mit wiederkehrender Bezifferung«; Eybl 1995, 128.

10 Bernhard Haas hat dieser bereits von Schenker geforderten Schicht den Namen der ›Entscheidung‹ gegeben und stellt diese ›Entscheidung‹ noch zwischen den Hintergrund und die erste Schicht des Mittelgrundes. Diese Schicht entscheide, »wohin das Werk geht; das anonyme Funktionieren des Hintergrunds schlägt eine Richtung ein« (Haas 2008, 153); vgl. auch bei Schenker: »Jedenfalls enthalten die ersten beiden Schichten schon die Abzweigung in das Besondere eines Kunstwerkes.« Schenker 1956², 58.

11 Im zweiten Kapitel der »Anderen Abtheilung« (»Von dem General-Bass ohne Signaturen, und wie diese in Cammer- und Theatralischen Sachen zu erfinden«) seiner Generalbasslehre versucht Heinichen, Leitlinien (›praecepta‹) für das unbezifferte Generalbassspiel zu geben. Heinichen entwickelt die Oktavregel aus acht generellen und sechs speziellen Regeln, die genau angeben, wie eine harmonische Schritt- bzw. Sprungbewegung abhängig von der ausgehenden Skalenstufe als Gang fortschreiten kann. Setzt man die Sekundgänge in einer kompletten Skala zusammen, so ergibt sich daraus zwangsläufig die Bezifferung der Oktavregel. Vgl. Heinichen 1728, 733-768.

12 Schenker 1956², 91.

Quellen des 18. Jahrhunderts wie auch derjenigen von Heinichen.¹³ Die für die Oktavregel übliche Gliederung des Zuges bei der V. Stufe ist in Bachs Präludium um eine auskomponierte Kadenz – in Schenkers Terminologie mit ›ausgeworfenem Grundton‹¹⁴ – erweitert (T. 10/11). Dasselbe trifft auf die Kadenz vor dem letzten *c* im Bass zu (T. 18/19). In C.P.E. Bachs Klavierschule sehen wir in seiner Darstellung der Oktavregel den üblichen Sekundakkord über dem Basston *f* durch einen Terzquartakkord des verminderten Septakkordes ersetzt (der Ton *g* im Sekundakkord ist durch das *as* ausgetauscht, s. Abb.3 rechts; vgl. mit C-Dur-Präludium von J.S. Bach). Die Oktavregel ist also als eine mögliche – durchaus bedeutende – Realisierungsmöglichkeit der Koppelung in den Analysen Schenkers vorhanden, welche wie im vorliegenden Fall auch weiter auskomponiert werden kann.

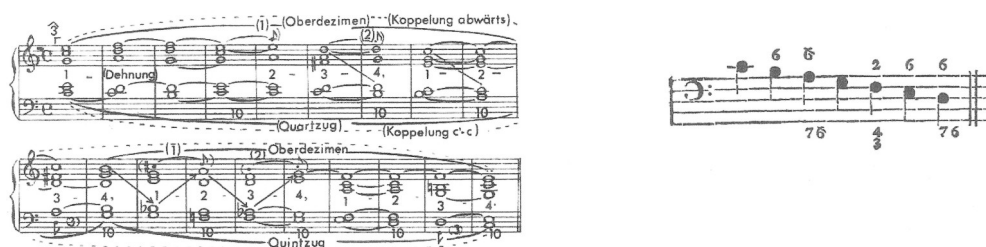


Abbildung 3: Analyse von J. S. Bachs Präludium C-Dur BWV 846 in: Jonas 1972, 66, und Ausführung der Oktavregel nach Bach 1753, 328

1.2.2 ›Übergreifen‹¹⁵

Ähnlich verhält es sich beim satztechnischen Phänomen des ›Übergreifens‹: Schenker erklärt diesen Begriff wie folgt: »Das Hinaufsetzen einer Mittelstimme in eine höhere Lage mittels einer mindestens zweitonigen Folge nenne ich ein Übergreifen, geschehe das Hinaufsetzen im wirklichen Übereinander oder im Nacheinander[.]«¹⁶

13 Vgl. Dandrieu 1718, Vf.; Gasparini 1708, 74 f.; Bach 1753, 328 f.

14 Schenker 1956², 140.

15 Schenker 1956², 85 und 130.

16 Schenker 1956², 85. Dass Schenker dieses Phänomen nur auf Mittelstimmen beschränkt, hängt mit der »obligaten Lage« der Urlinie zusammen.



Abbildung 4: ›Übergreifen‹; Heinrich Schenker: *Freier Satz*, Fig. 41

In den in Abb. 4 gezeigten Beispielen findet in der jeweiligen Stimme immer eine stufenweise Abwärtsbewegung statt, hier durch den Bogen zwischen zwei Tönen dargestellt. Bei a) 1 geht also das e^2 ins d^2 und die Nebennote f^2 ins e^2 . Bei a) 2 funktioniert die Bewegung ebenso, allerdings hat sich die Notation verändert. Die Notenhäse zeigen hier nicht die jeweiligen Stimmen an, sondern die Resultatnotation einer vermeintlichen Oberstimme. Durch das polyphone Ineinandergreifen zweier oder mehrerer sekundweise abwärts gerichteter Melodiebewegungen gewinnt man den Eindruck eines übergeordneten stufenweise ansteigenden Satzes, der aber durch zwei sich überkreuzende Stimmen realisiert wird. Schenker notiert nun die Oberstimme auf einer hintergründigen Schicht als aufsteigende Melodiebewegung (bei a) 3 als Quintzug, bei a) 4 als Terzzug). Dass die betroffenen Stimmen nicht immer unmittelbar simultan übereinanderstehen müssen (»im wirklichen Übereinander«), zeigen die Beispiele bei b) (»im Nacheinander«).¹⁷ Bei c) sehen wir weitere Varianten mit größeren Intervallabständen, sodass auch Brechungen auf diese Art auskomponiert erklingen können. Das wohl berühmteste Beispiel für das Übergreifen ist der Anfang von Giovanni Pergolesis *Stabat mater*.

Dieser spezielle Fall eines ›Übergreifens‹ »im wirklichen Übereinander« hat in der zeitgenössischen Musiktheorie verschiedene Namen, worauf Johannes Menke hingewiesen hat.¹⁸ Erstmals wird das Phänomen der gegenseitigen Stimmüberschreitung im Traktat *Conclave Thesauri magnae artis* von Mauritius Vogt aus dem Jahre 1719 erwähnt und mit dem Begriff ›Metabasis‹ erklärt, welcher in der

¹⁷ Vgl. Anm.16.

¹⁸ Menke 2017, 127.

Logik einen unzulässigen Denkschritt, in der Rhetorik einen Gedankensprung bedeutet.¹⁹ Vogt erklärt das polyphone Modell wie folgt: »Metabasis, vel Diabasis. Transgressio, ubi una vox alteram transgreditur.«²⁰

Grave

Abbildung 5: Anfang des *Stabat mater* von G. B. Pergolesi

Metabasi, vel diabasi. Transgressio, ubi una vox alteram transgreditur : ut in exemplo :

Abbildung 6: »Metabasis« nach Vogt 1719, 152

1.2.3 »Stimmentausch«²¹

Der »Stimmentausch« besteht aus einem Wechsel der Töne zweier Stimmen. Vertauscht man zwei imperfekte Konsonanzen zweier Stimmen, so wird aus einer Terz (Dezime) eine Sexte (oder umgekehrt, s. Abb. 7). In auskomponierter Form ist er meist an einen 10-10-6-6-Intervallsatz (oder umgekehrt) gebunden. Das Stimmentauschmodell ist sehr einfach und gehört zu den grundlegenden polyphonen Mustern, es kommt bereits beim Gang einer Grundstellung in den Sextakkord derselben Harmonie vor (bzw. in den ersten drei Akkorden der Oktavregel). In der Folge

¹⁹ Vgl. Spiess 1745, 156 ff.

²⁰ Vogt 1719, 156; (»Metabasa, oder Diabasis. Transgressio, wo eine Stimme die andere überschreitet.«; Übersetzung vom Autor).

²¹ Schenker 1956², 133.

10-10-6-6 stellt er eine zirkulierende lineare Auskomponierungsmöglichkeit der Tonika dar, welche besonders am Anfang von Stücken als Exordialwendung gut verwendbar ist (vgl. Abschnitt 1.2.4). Der ›Stimmentausch‹ gehört zum Intervallsatz, wird aber bei Schenker in den Analysebeispielen besonders hervorgehoben.



Abbildung 7a: ›Stimmentausch‹ im Wechsel Grundstellung-Sextakkord

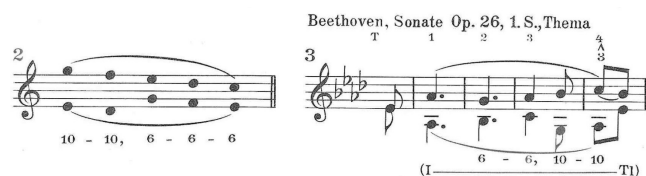




Abbildung 8: Ausfaltung nach Schenker: FS, Fig. 43

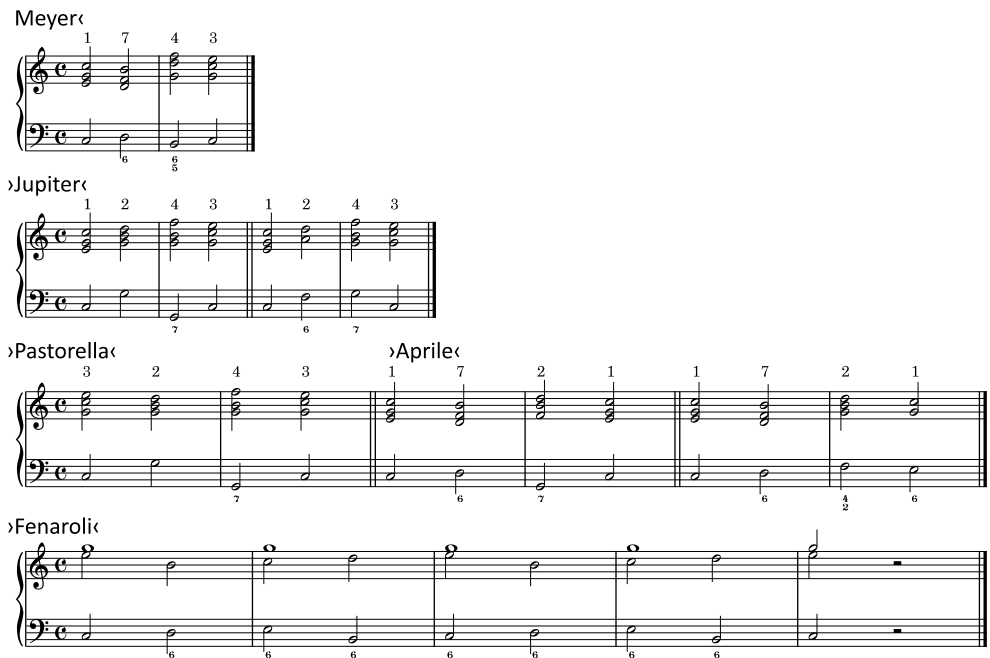


Abbildung 9: Satzmodelle nach Robert Gjerdingen

Interessanterweise stellt Gjerdingen im Kapitel über das Meyer-Modell eine Auflistung weiterer Ausfaltungsmodelle zusammen, bei denen sich bestimmte Melodiemuster ausbilden (s. Abb. 9). Gjerdingen benennt diese als ›Jupiter‹, ›Pastorella‹ und ›Aprile‹. Das Meyer-Modell ist ein Archetyp für Melodiewendungen,

welche üblicherweise am Anfang von Stücken stehen und über einer harmonisch gespiegelten Exordialkadenz stehen: I-V, V-I.²⁶ Das berühmte Motiv aus dem Finale von Mozarts *Jupiter-Symphonie* findet bei Schenker im Thema der cis-Moll-Fuge aus Bachs erstem Teil des *Wohltemperirten Claviers* sein Gegenüber als Fallbeispiel.²⁷ In die Rubrik der Ausfaltungsmodelle gehört auch das Fenaroli-Modell.²⁸ Dieses wie ein Hamsterrad durchlaufende Zirkulärmodell ist im 18. Jh. sehr beliebt zur Auskomponierung einer einzelnen Harmonie (meist der Tonika) und ist hier mit dem Stimmentausch in Schenkers 10-10-6-6-Version identisch. Auf die inhaltliche Verwandtschaft zur ›Ausfaltung‹ wurde bereits hingewiesen.

a) W.A. Mozart, Thema aus dem Finale der Sinfonie C-Dur KV 551 (›Jupiter‹)



b) J.S. Bach, Thema der Fuge cis-Moll BWV 849 (WTC I)



Abbildung 10: a) Thema des Finales aus W. A. Mozarts *Jupiter-Sinfonie* C-Dur, KV 551; b) Thema der cis-Moll-Fuge von J. S. Bach, BWV 849 (WTC I)

Nicht unerwähnt bleiben soll eine Gemeinsamkeit von Gjerdingens Analysemethode mit derjenigen Schenkers: Gjerdingens Analysen eröffnen die Möglichkeit, Modelle auf verschiedenen Ebenen (entsprechend den Schenkerschen Schichten) festzustellen. So können Modelle auf einer übergeordneten Ebene (im größeren Zusammenhang) analysiert werden, die dann auf vordergründiger Ebene durch andere Modelle auskomponiert werden;²⁹ sie können also ebenso weiter diminuiert werden. Im Unterschied zu Schenker beschränkt sich Gjerdingen allerdings auf die rein punktuelle Betrachtung der Modelle und erläutert nicht die Kontextualisierung der Phänomene im Zuge einer gesamtheitlichen Stimmführung.³⁰

26 Die Harmonisierung kann allerdings davon abweichen, wie das Thema aus dem Finale aus Mozarts *Jupiter-Symphonie* zeigt (vgl. Gjerdingen 2007, 116.).

27 Schenker 1956², Fig. 103/3.

28 Gjerdingen 2007, 225-240.

29 So verweist Gjerdingen auf die Möglichkeit, Untermodelle als Ausführungsobjekte weiterer Auskomponierungen zu verwenden; vgl. Gjerdingen 2007, 114f.

30 Folker Froebe (2015) zeigt den Versuch einer synergistischen Perspektive beider Analyseansätze. Auch hier kommen unterschiedliche Schichten ganz im Sinne Schenkers zum Einsatz (wie ansatzweise bei Gjerdingen). Während die Modellanalyse über die bloße Benennung von Phänomenen nicht hinauskommt, erkennt man erst aus der Stimmführungsanalyse Schenkers, wie konkret ein Modell in den Zusammenhang eingesetzt ist, insofern ist die Zusammenschau sehr

2. Problemfall ›Quintfallsequenz‹

Allen bei Schenker verwendeten Modellen ist gemein, dass sie erst in den Schichten des Vordergrundes vorkommen bzw. analysiert werden. Modelle dienen also den Diminutionsschritten und damit der eigentlichen künstlerischen Entfaltung einzelner Züge. Allein die Koppelung kann als Oktavzug im Bass über einen größeren Formteil oder sogar über ein ganzes Stück herrschen (wie in manchen Präludien aus Bachs *Wohltemperirtem Clavier*). Wichtig ist, dass ein Modell nur in einer bestimmten Schicht vorkommen kann. Darin begründet sich auch das Problem, das Schenker mit der ›Quintfallsequenz‹ hat. Interessanterweise verzichtet Schenker in seinen analytischen Erläuterungen gänzlich auf den Begriff der Sequenz. Die ›Quintfallsequenz‹ ist für Schenker nicht weiter wichtig, da ihre alternierenden Basstöne zwei verschiedenen Schichten angehören. Sie entsteht eigentlich erst durch die Auskomponierung in der tieferen Schicht. In Abb. 11 sehen wir deutlich, dass erst die Auskomponierung des hintergründigen Dezimensatzes einen ›ausgeworfenen Grundton‹ im Bass und somit eine ›Quintfallsequenz‹ erzeugt. Hier ist also einer der Basstöne führend und einer auskomponierend.³¹ Der Dezimensatz ist also das eigentliche Modell, die ›Quintfallsequenz‹ ein beiläufiger Effekt, welchen man aber als auskomponierendes Sekundärmodell bezeichnen könnte. Dieses über die ›Quintfallsequenz‹ zugunsten des übergeordneten Dezimensatzes hinweggehende Denken als analytisches Extrakt ist der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts eher fremd, noch dazu, da die ›Quintfallsequenz‹ hier ja zur Vermeidung der Quintparallelen eine notwendige Auskomponierung darstellt.³² An dieser Stelle kommen wir wieder auf Schenkers eingangs erwähntes Zitat zurück: Das Defizit der zeitge-

aufschlussreich und gerade vor einem historisch-stilistischen Hintergrund horizonterweiternd. An diesem Punkt wäre allerdings eine Diskussion nötig, die auch die Grenzen dieser Zusammenschau thematisiert: Führt die Zusammenschau zu konkurrierenden Hörweisen? Verstellt die vordergründige Fokussierung auf Modelle nicht mitunter eher den Gesamtzusammenhang? Ist die Gjerdingensche Terminologie nicht selbst problematisch (z.B. bei der Anwendung des Quiescenza-Modells)? Allein bei der Auskomponierung des Meyer-Modells etwa entstehen konkurrierende Varianten der Stimmführung.

31 Dieses Phänomen entsteht schon bei der Perfizierung einer *cadenza semiperfecta* (Tenorkadenz).

32 In Schenkers Theorie besteht eine gewisse Durchlässigkeit der Schichten, was die Vermeidung von Quint- und Oktavparallelen angeht; das bedeutet, dass im Hintergrund vorkommende Parallelen im Mittel- bzw. Vordergrund »wegkomponiert« werden können. In seltenen Fällen können aber auch im Vordergrund existierende Parallelen geduldet sein, weil sie bereits in der nächsten Mittelgrundschicht verschwinden.

nössischen Theorie des 18. Jahrhunderts zeigt sich in der Unkenntnis hintergründiger Schichten (der »Vergangenheit der Urformen«).³³

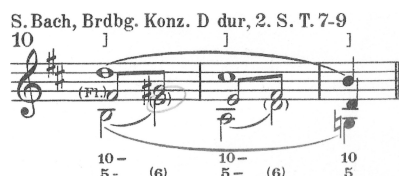


Abbildung 11: Schenker, FS, Fig. 54/10

Rein graphisch werden ›Quintfallsequenzen‹ von Schenker in der Darstellung größerer Zusammenhänge durch die unterschiedliche Gewichtung des unter- bzw. übergeordneten Tones angezeigt. Betrachten wir die Gesamtstruktur von Franz Schuberts *Valse noble* D 969 (op. 77/1).

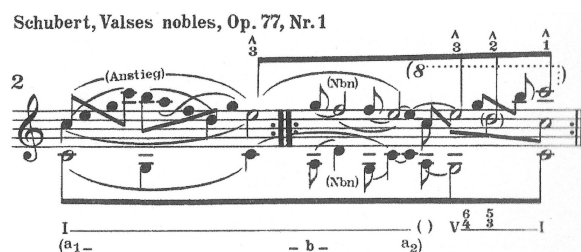


Abbildung 12: Schenker, FS, Fig. 46/2

Die zu Beginn des zweiten Teiles einsetzende ›Quintfallsequenz‹ könnte nach Joseph Riepel als ›Fonte‹ bezeichnet werden.³⁴ Der einzige Unterschied zwischen dem Riepelschen ›Fonte‹ und dem vorliegenden Analysegraph ist die Ansicht, dass die sequenzierende Rückführung des ›Fonte‹ zur I. Stufe bei Schenker zur Prolongation der I selbst dient. Während bei Riepel der ›Fonte‹ selbst das Ereignis dieser Stelle ist, ist es bei Schenker die Auskomponierung der Nebennote f^2 in der Oberstimme. Dem Sequenzmodell als solchem misst Schenker keine besondere Aufmerksamkeit bei; die Quintfallsequenz bezieht sich auch hier auf zwei Schichten, kann also mit anderen Worten nur unter Annahme einer weiteren auskomponierenden Schicht als solche erkannt werden. Wir können sehen, dass

33 Schenkers Urteil über die Defizite der älteren Theorie kann als starkes Indiz für sein progressives Geschichtsbild verstanden werden.

34 Riepel 1755, 44.

die Nebennote f^2 und die 3 der Urlinie tonikalisiert werden (jeweilige Zwischendominante); die Zwischendominanten machen die Oberstimmuntöne stark. Wenn auch die Quintfallsequenz hier eine wichtige Funktion erfüllt, so ist sie im Graph als Modell selbst nicht gekennzeichnet, da die Zwischendominanten nicht auf derselben strukturellen Ebene liegen wie ihre Zielakkorde. In den meisten Fällen liegt also einer der beiden Töne in der ›Quintfallsequenz‹ in einem führenden Zug (oder einer Nebennotenbewegung), der andere ist zur Stärkung desselben da, was die Integrität eines Modells bzw. seiner analytischen Bedeutung zugunsten des übergeordneten Zusammenhangs zurückstellt.

Fazit

In Schenkers Analysen können wir Satzmodelle, wie wir sie aus der historischen Satzlehre kennen, im auskomponierten Vordergrund sehr wohl zur Kenntnis nehmen. Allerdings sind diese in das System der übergeordneten Stimmführung und ihrer Hierarchisierung nach Schichten subsumiert und kontextualisiert. Eine rein auf ein bestimmtes Modell fokussierte Betrachtung ist in Schenkers *Freiem Satz* kaum möglich. Es ergibt sich auch keine stilistische Perspektive hinsichtlich der Anwendung von Satzmodellen, da diese nur auf einer abstrahierten (rein technischen) Ebene analysiert werden. Die praktische Anwendung und unmittelbare Wirkung eines Satzmodells ist für Schenkers analytischen Zugang nicht von prioritärer Bedeutung. Dennoch könnte Schenkers Analysemethode zu Erkenntnissen verhelfen, wie Satzmodelle in größere Zusammenhänge eingebettet sind.

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Zweyter Theil, Berlin: George Ludewig Winter.
- Dandrieu, Jean-François (1718), *Principes de l'Accompagnement de Clavecin*, Paris: M. Bayard.
- Eybl, Martin (1995): *Ideologie und Methode – zum ideengeschichtlichen Kontext der Musiktheorie Schenkers*, Tutzing: Hans Schneider.
- Froebe, Folker (2016), »On Synergies of Schema Theory and Theory of Levels – A Perspective from Riepel's Fonte and Monte«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 12/1, 9–25; <https://doi.org/10.31751/802>.

- Gasparini, Francesco (1708), *L'Armonico pratico al Cimbalo*, Venedig: Bortoli, engl. Übersetzung von Frank S. Stillings: *The practical harmonist at the harpsichord*, hg. von David L. Burrows, New Haven 1963.
- Gjerdingen, Robert (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Haas, Bernhard / Veronica Diederer (2008), *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach – Neue musikalische Theorien und Perspektiven*, Hildesheim: Olms.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden: Selbstverlag.
- Jonas, Oswald (1972), *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, Wien: Universal-Edition.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II*, Laaber: Laaber.
- Riepel, Joseph (1755), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt: Selbstverlag.
- Schenker, Heinrich (1910), *Kontrapunkt 1*, Wien: Universal-Edition; Reprint Hildesheim: Olms 1991.
- Schenker, Heinrich (1956²), *Der freie Satz*, hg. von Oswald Jonas, Wien: Universal-Edition.
- Schwab-Felisch, Oliver (2017), »Heinrich Schenker – Der freie Satz«, in: *Schriften über Musik*, Band 1: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Ulrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel: Bärenreiter.
- Spiess, Meinrad (1745), *Tractatus Musicus-Compositorio-Practicus*, Augsburg: Johann Jacob Lotters seel. Erben.
- Vogt, Mauritius (1719), *Conclave Thesauri magnae artis*, Prag: Labaun.

© 2025 Matthias Giesen (matthias.giesen@bruckneruni.at)

Anton Bruckner-Privatuniversität Linz [Anton Bruckner Private University Linz]

Giesen, Matthias (2025), »Zur Bedeutung historischer Satzmodelle in Heinrich Schenkers *Der freie Satz* – eine Bestandsaufnahme«, in: *Tonsysteme und Stimmungen. 21. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2021), hg. von Moritz Heffter, Johannes Menke, Florian Vogt und Caspar Johannes Walter, 199–215. <https://doi.org/10.31751/p.340>

eingereicht / submitted: 01/06/2022

angenommen / accepted: 16/08/2024

veröffentlicht / first published: 01/09/2025

zuletzt geändert / last updated: 01/09/2025